

---

DR STEFAN RITTERMAN  
KOMENTARZ DO USTAWY  
O PRAWIE  
AUTORSKIM

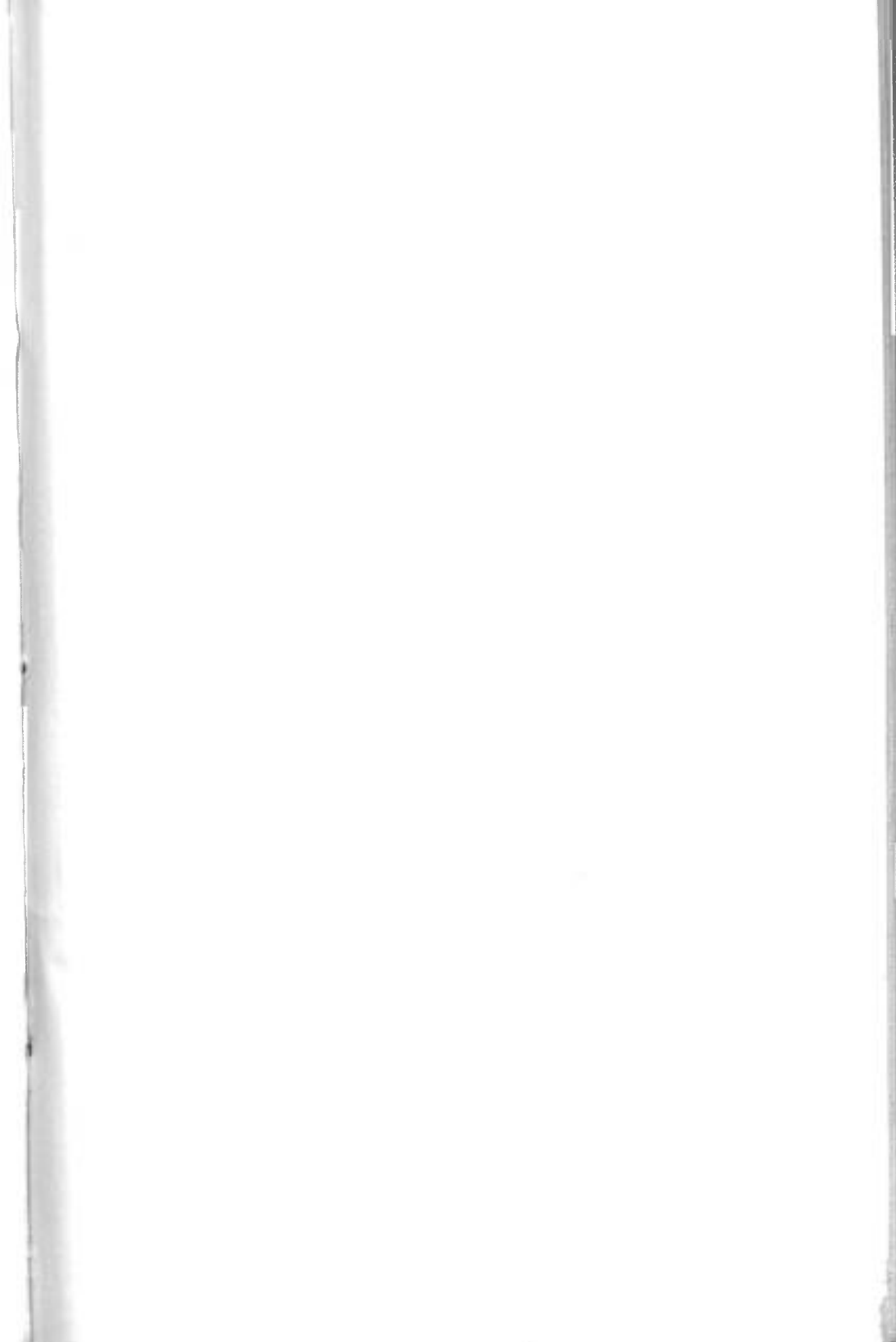
---

---

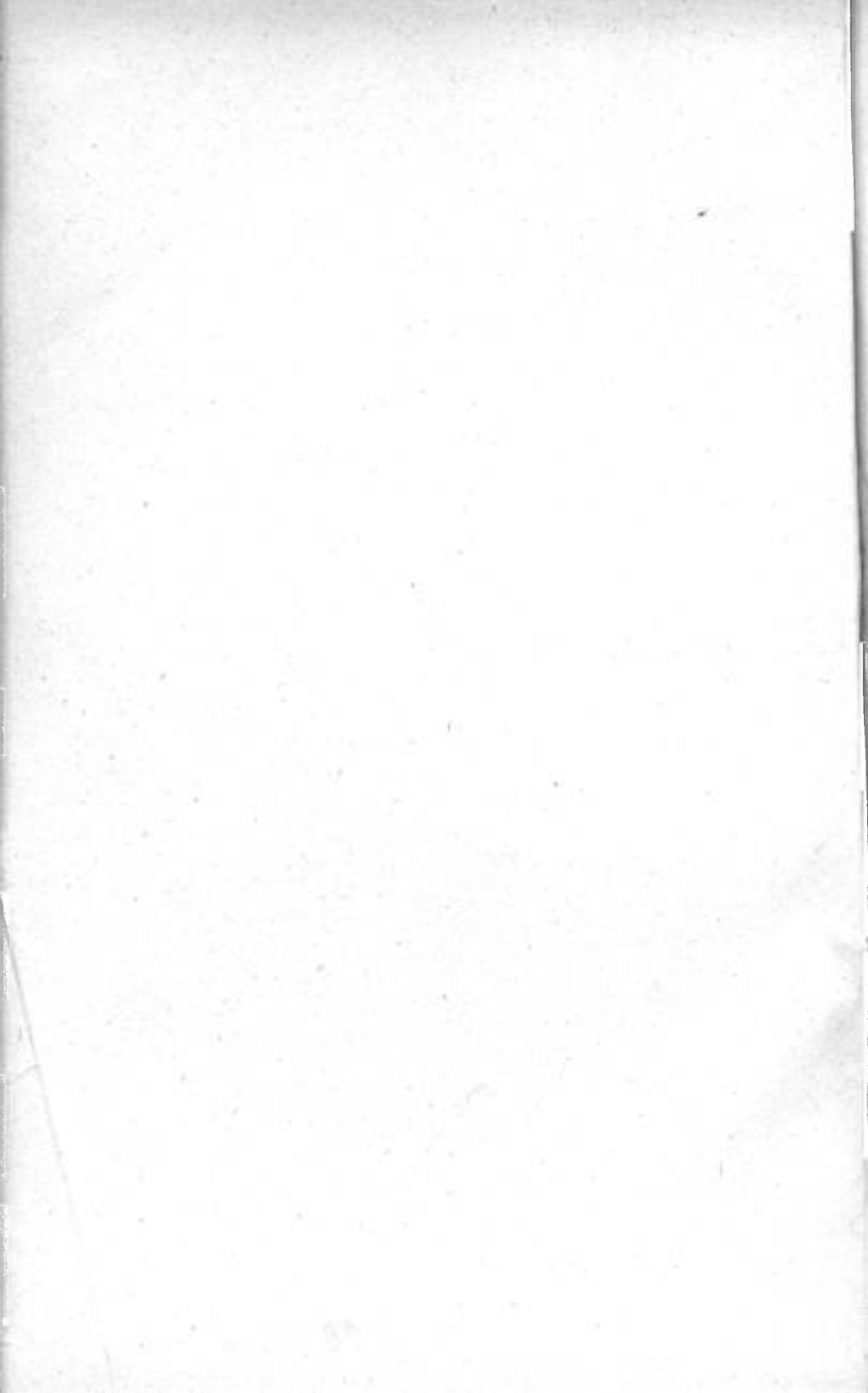
KRAKÓW  
L. FROMMER

---





**KOMENTARZ  
DO USTAWY O PRAWIE AUTORSKIM**



M677 132

**DR STEFAN RITTERMAN**  
SĘDZIA GRODZKI W WARSZAWIE

**HORIZON**

**KOMENTARZ DO USTAWY**  
**O PRAWIE AUTORSKIM**

Z PRZEDMOWĄ

**STEFANA SIECZKOWSKIEGO**  
WICEMINISTRA SPRAWIEDLIWOŚCI



E 793

3593 - G. 1309.

**UNIWERSYTET POZNAŃSKI**  
**SEKCYJA KATEDRY**  
**CYWILISTYCZNE**

E 793

KRAKÓW 1937 — LEON FROMMER



1079

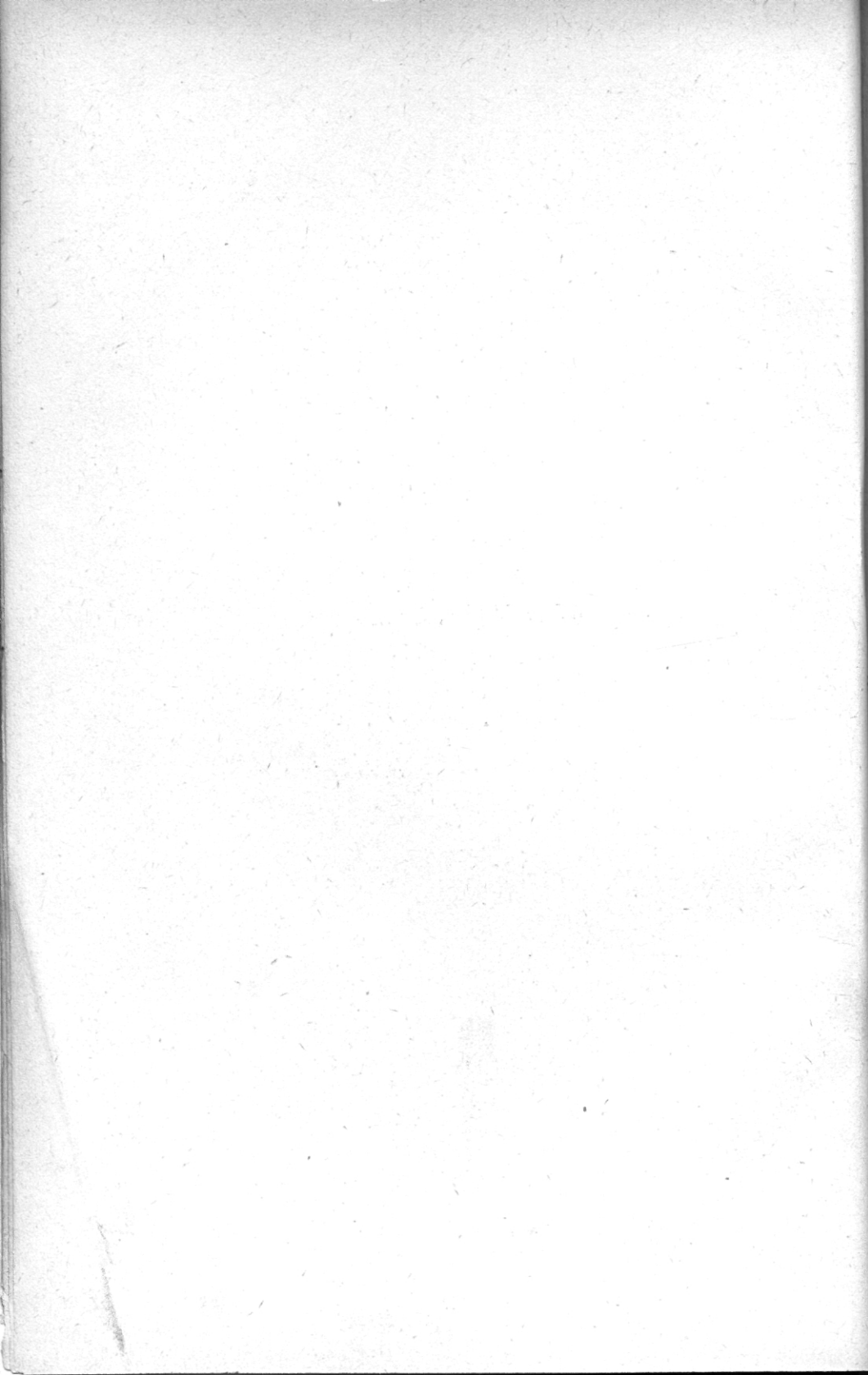
E. 793

Seminarium Cywilistyczne U. P.  
Księga inw. dział I str. 77 poz. 694  
„ materiałów str. — poz. —  
w Poznaniu, dnia 8.1. 1947 r.

*Pamięci Ojca mego*

*poświęcam*





## SPIS RZECZY

	Str.
Przedmowa . . . . .	IX
Wstęp . . . . .	XIII
Skrócenia . . . . .	XVII
Ustawa o prawie autorskim z 29 marca 1926 r. (tekst jednolity) . . . .	XIX

### USTAWA O PRAWIE AUTORSKIM Z KOMENTARZEM

#### ROZDZIAŁ I

Postanowienia ogólne art. 1—12 . . . . .	1
Przedmiot prawa autorskiego art. 1—5 . . . . .	1
Przy art. 5 zamieszczono:	
Konwencję Berneńską z 9 września 1928 r. . . . .	33
Oświadczenie rządowe z 20 czerwca 1936 r. w sprawie złożenia dokumentów ratyfikacyjnych, bądź przystąpienia poszczególnych państw do Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych . . . . .	39
Podmiot prawa autorskiego art. 6—11 . . . . .	49
Treść prawa autorskiego art. 12 . . . . .	75

#### ROZDZIAŁ II

Ograniczenie praw autorskich art. 13—20 . . . . .	96
---	----

#### ROZDZIAŁ III

Czas trwania praw autorskich art. 21—23 . . . . .	125
---	-----

#### ROZDZIAŁ IV

Przejście praw autorskich art. 24—54 . . . . .	130
Postanowienia ogólne art. 24—34 . . . . .	130
Umowa o nakład art. 35—48 . . . . .	180
Inne umowy o rozpowszechnianie utworów art. 49—54 . . . . .	243
Komentarz do art. 49 zawiera:	
Wstęp . . . . .	243
Prawo teatralne . . . . .	249
» filmowe . . . . .	257
» koncertowe . . . . .	271
» instrumentów mechanicznych . . . . .	273
» radia . . . . .	275

## ROZDZIAŁ V

	Str.
<b>Umowa agencyjna art. 55—58 . . . . .</b>	<b>281</b>

## ROZDZIAŁ VI

<b>Ochrona prawna art. 59—74 . . . . .</b>	<b>294</b>
Skargi z powodu naruszenia praw autorskich art. 59—61 . . . . .	294
Skargi z powodu naruszenia praw osobistych art. 62—64 . . . . .	339
Postępowanie zabezpieczające art. 65—67 . . . . .	345
Postanowienie karne art. 68—74 . . . . .	347

## ROZDZIAŁ VII

<b>Postanowienia przejściowe i końcowe art. 75—79 . . . . .</b>	<b>372</b>
<b>Skorowidz alfabetyczny . . . . .</b>	<b>375</b>

## PRZEDMOWA

Jedenaście lat minęło od uchwalenia ustawy o prawie autorskim (29 marca 1926 r.), jednego z najwcześniejszych aktów w dziedzinie unifikacji ustawodawstwa polskiego.

Od tego czasu ujednoczenie prawodawstwa polskiego poczyniło znaczne postępy, że tylko wymienimy takie wielkie kodyfikacje jak kodeks karny, kodeksy postępowania sądowego karnego i cywilnego, kodeks handlowy, prawo upadłościowe, kodeks zobowiązań.

Nie podobna nie doceniać wpływu nowej kodyfikacji tych zasadniczych działów prawa na prawo autorskie, mające wszak silne powiązanie z prawem prywatnym i karnym, nie tylko materialnym lecz i formalnym. Obejmując pewien, wielkiej zresztą wagi kulturalnej, wycinek z ogólnego tła prawnego, prawo autorskie na tak zmienionym tle ogólnym nie może się uchylić od oddziaływania na nie nowych pojęć prawnych, wprowadzonych przez świeżo dokonane kodyfikacje.

Nie pozostała też bez wpływu na polskie prawo autorskie zmieniona przez Międzynarodową Konferencję Rzymską z roku 1928 postać Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych, jakkolwiek warto tu od razu zaznaczyć, że jedna z najistotniejszych w niej zmian, jak przyznanie międzynarodowej ochrony osobistym prawom twórcy (*droit moral*), nie odbiła się na treści polskiego prawa autorskiego, które w tej mierze wyprzedziło uchwały rzymskie, a nawet poniekąd dało do nich asumpt, co niewątpliwie na dobro polskiej ustawy zapisać się godzi.

Równolegle ze zmianami w ogólnym podkładzie prawnym, na

którym bytuje polskie prawo autorskie, zachodziły zmiany warunków faktycznych. Wszak rozszerzyły się znacznie sposoby i formy ujawniania oraz rozpowszechniania dzieł twórczych dzięki nowym zdobyczom techniki. Nowe zjawiska domagają się nowych norm prawnych. Podążającemu naprzód prądowi życia nie oparło się ustawodawstwo polskie.

Jeżeli pominąć drobną nowelizację, dokonaną rozporządzeniem Prezydenta Rzeczypospolitej z d. 11 kwietnia 1927 r. (Dz. U. R. P. Nr 36, poz. 318), to już wydanie większej noweli pod postacią ustawy z d. 22 marca 1935 r. (Dz. U. R. P. Nr 26, poz. 176) sprawia, że dzisiejsze prawo autorskie nie jest tym samym prawem autorskim, którym było w r. 1926.

Oczywiście zasadnicze linie konstrukcyjne pierwotnej ustawy nie uległy wypaczeniu, rzec można, że w pewnej mierze doznały nawet wzmocnienia, choćby w ochronie praw osobistych twórcy (art. 63), a w każdym razie osiągnęły dalszy rozwój w dostosowaniu do nowych potrzeb. Weszły też do ustawy polskiej i takie nowe pojęcia, jak licencja przymusowa (art. 16), zasada ciągłości prawa autorskiego (*droit de suite* — art. 29).

W tych warunkach jedyny komentarz do ustawy z r. 1926, wydany wkrótce po jej ogłoszeniu przez głównego twórcę polskiego prawa autorskiego prof. Fryderyka Zolla (Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja Berneńska z objaśnieniami Prof. Dr. Fryderyka Zolla, Warszawa 1926 r.), pomimo że jest i pozostanie niezmiernie cennym przyczynkiem do poznania tego prawa w dobie jego powstania, stracił częściowo na swej aktualności, nie mówiąc już o tym, że nie mógł zapoznać czytelnika z poglądami orzecznictwa sądowego, które ujawnić się mogły dopiero w następstwie w miarę praktycznego stosowania przepisów ustawy.

Dotychczasowe piśmiennictwo prawnicze polskie porusza cały szereg poszczególnych, nieraz bardzo doniosłych zagadnień z dziedziny prawa autorskiego, nie obejmuje jednak całości, komentarz więc gruntowny do ustawy, uwzględniający zmiany zaszłe w niej samej oraz w ogólnym podłożu prawnym, podający wyniki badań naukowych w piśmiennictwie rodzimym i obcym oraz orzecznictwo sądowe, stał się istotną a niezaspokojoną potrzebą.

Tej właśnie potrzebie stara się uczynić zadość niniejsza praca Dr. Stefana Rittermana.

Pierwszą próbą skomentowania prawa autorskiego za pomocą orzecznictwa Sądu Najwyższego była wydana przez tegoż autora w 1934 r. «Ustawa o prawie autorskim» (Hoesicka Teksty ustaw obowiązujących w Rzeczypospolitej Polskiej Nr 79).

W niewielkiej tej książeczce autor nie poprzestał na przytoczeniu pod właściwymi artykułami samych tez, lecz uzupełnił je umiejętnie wybranymi wywodami z uzasadnienia orzeczeń.

Komentarz obecny odbiega niezmiernie daleko w swym ujęciu od tej pierwszej próby.

Autor stara się w nim dać możliwie najpełniejszy obraz współczesnego prawa autorskiego w Polsce. Na pełnię tego obrazu składa się wciągnięcie do komentarza obok prawa pisanego jeszcze prawa zwyczajowego w szerokim zakresie. Uwypuklenie tak ważnego w dziedzinie prawa autorskiego czynnika, jakim jest prawo zwyczajowe, a które autor, dokładnie w tej dziedzinie obeznany, szczególnie analizuje, nadaje szczególną wartość komentarzowi. W szerokiej mierze zostało uwzględnione ogólne tło prawne, na którym występuje prawo autorskie: normy jego są komentowane w związku z normami prawnymi ostatnich wielkich kodyfikacji polskich, przez co komentarz nabiera tym większego znaczenia praktycznego, zwłaszcza, że i materiał jurysprudencyjny oraz motywy ustawodawcze zostały bodaj w całości wyzyskane.

Sam wykład wspiera się na należycie pogłębionej znajomości bogatej literatury przedmiotu (zwłaszcza niemieckiej).

Właściwa autorowi wnikliwość nie pozwala mu na omijanie trudniejszych problematów, przeciwnie, sam się ich chętnie doszukuje, śmiało wysuwając najzawilsze zagadnienia i wśród piętrzących się trudności usiłuje dać właściwe rozwiązanie.

Prowadzi to nieraz autora do wysnuwania wniosków de lege ferenda, wniosków nacechowanych ścisłym obiektywizmem. Przedmiot ten występuje korzystnie zwłaszcza wtedy, gdy trzeba rozstrzygać pomiędzy czysto indywidualistycznym ujęciem ochrony praw twórców a potrzebami społeczeństwa, wśród którego i dla którego twórczość się rozwija. Bezstronność autora każe mu chro-

nić w wykładni prawa autora dopóty, dopóki nie sprzeciwia się temu uprawniona potrzeba społeczna.

Bogactwo materiału zawartego w komentarzu, różnorodność poruszanych w nim zagadnień, dążenie do całkowitego ich wyczerpania i wszechstronność w ich oświetlaniu, przenikniętym subtelną analizą, podnoszą komentarz do poziomu encyklopedii prawa autorskiego.

Sądzę więc, że książka ta stanie się nie tylko niezbędnym a pewnym przewodnikiem w rękach prawników praktyków, lecz nadto da umysłom prawniczym podnieść do dalszych dociekań i badań w tej tyleż pociągającej co zawilej dziedzinie prawa.

*Stefan Siczkowski*

W kwietniu 1937 r.

## WSTĘP

Polska ustawa o prawie autorskim została uchwalona przez Sejm i Senat Rzeczypospolitej Polskiej z wiosną 1926 r. (nosi datę 29 marca 1926 r.), ogłoszono ją w Dz. U. w dniu 14. V. 1926, poz. 286.

Projekt do ustawy ułożył prof. Uniw. Jag. Fryderyk Zoll<sup>1)</sup>; projekt był przedmiotem obrad Sekcji cywilnej Komisji Kodyfikacyjnej w latach 1920—1923. Korreferentem był prof. Litauer; prócz korreferatu substratem obrad Komisji były jeszcze dalsze referaty i opinie, zwłaszcza Krzymuskiego, Makarewicza, Parczewskiego, Przesmyckiego, Wróblewskiego; nadto brano pod uwagę memoriały instytucyj reprezentujących sfery zainteresowane, jak zwłaszcza Memoriały Pol. Akademii Umiejętności, Memoriał Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Projekt Kola Architektów w Warszawie, Memoriał Sekcji Autorów wydawnictw szkolnych przy Tow. nauczycieli szkół wyższych, Uchwałę Związku zawodowego literatów polskich w Warszawie.

Ministerstwo Sprawiedliwości otrzymało od Komisji Kodyfikacyjnej projekt w listopadzie 1923 r., Sejmowi został jednak przedłożony na tym projekcie oparty projekt rządowy dopiero w r. 1925.

Zarówno Komisja Kodyfikacyjna jak i Ministerstwo, jak wreszcie ciała ustawodawcze poczyniły w projekcie prof. Zolla szereg zmian. Zmiany te jednak są na ogół znaczenia drugorzędnego (o ile chodzi o zmiany pozytywne; zmiany negatywne są bardzo ważne, w szczególności skreślenie przepisów o rejestracji praw autorskich, o przejściu prawa autorskiego na Państwo z upływem czasu trwania ochrony indywidualnej, wreszcie przepisów — przywróconych jednak przez nowelę z r. 1936 — o powołaniu Państwa do ochrony praw osobistych niezującego twórcy); w konsekwencji ustawa nasza może uchodzić w swej istotnej osnowie za dzieło twórczej myśli prof. Zolla.

Nie ulega kwestii, że ustawa polska oparta jest na zdobyczach kultury prawniczej, poczynionych przez Zachód Europy; niemniej w szeregu zasadniczych punktów jest owocem samodzielnej twórczości, tak pod względem merytorycznym, jak i konstrukcyjnym.

Zasadnicze cechy polskiej ustawy autorskiej są następujące:

1) Zaakcentowanie i ściśle przeprowadzenie dualizmu praw autorskich: majątkowych i osobistych. Prawa majątkowe służą eksploatacji

<sup>1)</sup> Projekt przepisów karnych ułożył śp. prof. Uniw. Jag. Edmund Krzymuski.



gospodarczej dzieła; prawa osobiste służą ochronie interesów osobistych, płynących z respektowanego przez ustawodawcę węzła uczuciowego, jaki łączy twórcę z dziełem (np. prawo do decydowania o tym, czy dzieło ma się ukazać: t. zw. *droit de rester inédit*; prawo do decydowania o wszelkich zmianach, jakim dzieło ma być poddane, prawo do autorstwa dzieła; itd. itd.). Prawa majątkowe są zbywalne i czasowe, prawa osobiste są niezbywalne i w zasadzie wieczne. Prawa majątkowe podlegają dziedziczeniu według ogólnych w tej mierze obowiązujących norm prawnych, prawa osobiste dziedziczeniu nie ulegają; wprawdzie ustawodawca pozwala do wykonywania względnie dochodzenia tych praw po śmierci twórcy osoby z najbliższej rodziny twórcy (art. 25<sup>2)</sup> i 63 ustawy), osoby te jednak są li tylko przedstawicielami twórcy w jego, a nie swoim interesie (nie mają w szczególności prawa do żądania pokutnego za krzywdy moralne), w konsekwencji prawami osobistymi nie dysponują dowolnie, lecz mogą je wykonywać tylko w granicach swego obowiązku czuwania nad ciągle żywotnymi interesami osobistymi zmarłego twórcy (w szczególności nie wolno im dowolnie dzieła zmieniać w sposób, któryby odbierał dziełu jego piętno indywidualne lub obniżał jego wartość; z tym zastrzeżeniem wolno im jednak dokonywać przeróbek dzieła względnie udzielać na przeróbki zezwolenia).

2) Przedmiot prawa autorskiego został ujęty w art. 1 ustawy w sposób syntetyczny, zawarta w tym artykule enumeracja ma znaczenie tylko przykładowe. Zgodnie z postulatami nauki definicja przedmiotu prawa autorskiego z art. 1 jest tak szeroka, że podciąga pod ochronę prawną każdy, nawet minimalny przejaw twórczości duchowej, byleby nosił na sobie piętno indywidualne i byleby został «ustalony» w pewnej formie. W ten sposób na gruncie ustawy polskiej korzysta z ochrony wszelka praca intelektualna, wykazująca w swych wytworach oryginalność choćby tylko co do formy.

3) Również w syntetyczny sposób ujęto w art. 12 uprawnienia, przysługujące twórcy, względnie jego następcom prawnym (oczywiście sukcesja jest wykluczona, o ile chodzi o uprawnienia czysto osobiste, które w art. 12 od uprawnień majątkowych nie są oddzielone; segregacja jest zadaniem nauki). Synteza uprawnień zwłaszcza majątkowych autora jest ustawodawczo ogromnie pożądana, z uwagi na to, że taksa-tywna enumeracja nie dawałaby gwarancji twórcy, że jego monopol rozciągać się będzie także na te nowe, przez postęp techniki wywalczone sposoby rozpowszechniania dzieła, które w chwili kodyfikacji nie były jeszcze znane. Kilkadziesiąt lat temu było rzeczą wiadomą, że dzieła literackie można rozpowszechniać drukiem, dzieła dramatyczne w drodze przedstawień scenicznych, dzieła muzyczne w drodze koncertów itd. Nic jednak nie było wiadomo o możliwości rozpowszechniania dzieła przez film i radio. Niewątpliwie postęp techniki trwa i da ludzkości jeszcze niejedną nowość w zakresie technicznych możliwości apercypowania dzieł ducha; bez ujęcia syntetycznego nie byłoby możliwe zapewnienie twórcy monopolu i na tych nowych, dotąd nieznanych drogach.

4) Roszczenia wypływające z własności i częściowych praw majątkowych sklasyfikowano na *actiones in rem*, skierowane przeciw

<sup>2)</sup> Artykuły podają wedle numeracji, przyjętej dla ustawy w jej znowelizowanym brzmieniu.

wszelkim, choćby bez zlej woli dokonany przywłaszczeniem monopolicznych uprawnień autorskich (art. 59) i na actiones in personam, skierowane przeciw takim naruszeniom prawa autorskiego, których sprawca nie przywłaszcza go sobie, niemniej wyrządza uprawnionemu bezprawnie szkodę w zakresie przedmiotu jego prawa, a działanie takie można sprawcy poczytać za winę (zamiar lub wina nieumyślna).

Klasycznym przykładem bezprawia pierwszego typu jest bezprawny przedruk; sprawca takiego bezprawia, o ile działa w dobrej wierze (np. nakładca nabył za zapłatą prawo druku od osoby fałszywie, lecz wiarogodnie, podającej się za twórcę), nie jest obowiązany do wynagrodzenia szkody, a ma tylko wydać niesłuszne wzbogacenie; przykładem bezprawia typu drugiego jest krzywdząca autora a niesprawiedliwa krytyka; bezprawie tego typu pociąga za sobą obowiązek wynagrodzenia ewentualnej szkody.

Roszczenia wypływające z naruszenia praw osobistych ujęto w art. 62 ustawy w osobną kategorię. Zmierzają one do osiągnięcia możliwej satysfakcji moralnej, a nadto rekompensaty materialnej (w postaci pokutnego) za doznane krzywdy moralne.

Oczywiście te same czyny mogą być równocześnie naruszeniem praw majątkowych, jak i osobistych; w wypadkach takich roszczenia z art. 59 względnie 61, i z art. 62 się kumulują.

Tak syntetyczne ujęcie roszczeń wynikających z praw autorskich stwarza możliwość zwalczania wszelkich ataków na te prawa, nie dających się w ich bogatej, jak życie, różnorodności taksatywnie wyliczyć i w ustawie przewidzieć.

Ustawa autorska uległa w r. 1935, a więc po upływie około 8 lat od jej wejścia w życie, nowelizacji, przeprowadzonej na podstawie projektu rządowego, opracowanego pod kierunkiem wiceministra sprawiedliwości, Stefana Sieczkowskiego; referentem projektu w Ministerstwie Sprawiedliwości był dr Stanisław Tylbor. Na dobro naszej ustawy zapisać należy, że konieczność nowelizacji nie wynika z potrzeby przeprowadzenia jakichś istotnych zmian w treści ustawy, lecz zwłaszcza z potrzeby poddania polskiego prawa autorskiego dalszemu rozwojowi. Zachodziła w szczególności potrzeba przyswojenia prawu rodzimemu tych instytucyj, których wprowadzenie wyraźnie lub dorozumianie zalecał Związek Berneński: mowa tu o prawie Państwa do wywłaszczenia prawa autorskiego, w celach użyteczności publicznej, w zakresie transmisji radiowej (art. 16), dalej o instytucji (będącej wytworem twórczości prawnej najnowszych czasów), zwanej droit de suite (art. 29); trzeba było również dla uzgodnienia naszej ustawy z art. 9 Konwencji berneńskiej w brzmieniu rzymskim znowelizować art. 13 ustawy w przedmiocie autorskiego prawa prasowego. Celem wzmocnienia ochrony prawnej twórców wprowadzono bardzo celowe ułatwienia w dziedzinie postępowania zabezpieczającego (art. 65—67), przede wszystkim jednak wcielono w przepis prawa znakomitą ideę legislacyjną prof. Zolla (której w pierwotnej ustawie nie dało się zrealizować, mimo starań twórcy tej idei), by powierzyć obronę praw osobistych po śmierci twórcy Prokuratorii Generalnej, jako rzecznikowi interesu publicznego. Dalsze zmiany noweli polegają już to na

uzgodnieniu przepisów ustawy autorskiej z przepisami ogólnego prawa cywilnego i karnego, jakie po wejściu w życie ustawy wydano (chodziło zwłaszcza o jej uzgodnienie z przepisami kodeksu zobowiązań — forma piśmienna umów autorskich art. 24 ustęp 2 — i nowego kodeksu karnego), już też na wprowadzeniu szeregu norm o charakterze prawideł interpretacyjnych, dla usunięcia wątpliwości, jakie w sferze umownego prawa autorskiego w praktyce się wyłoniły (art. 52 i nast. ustawy).

---

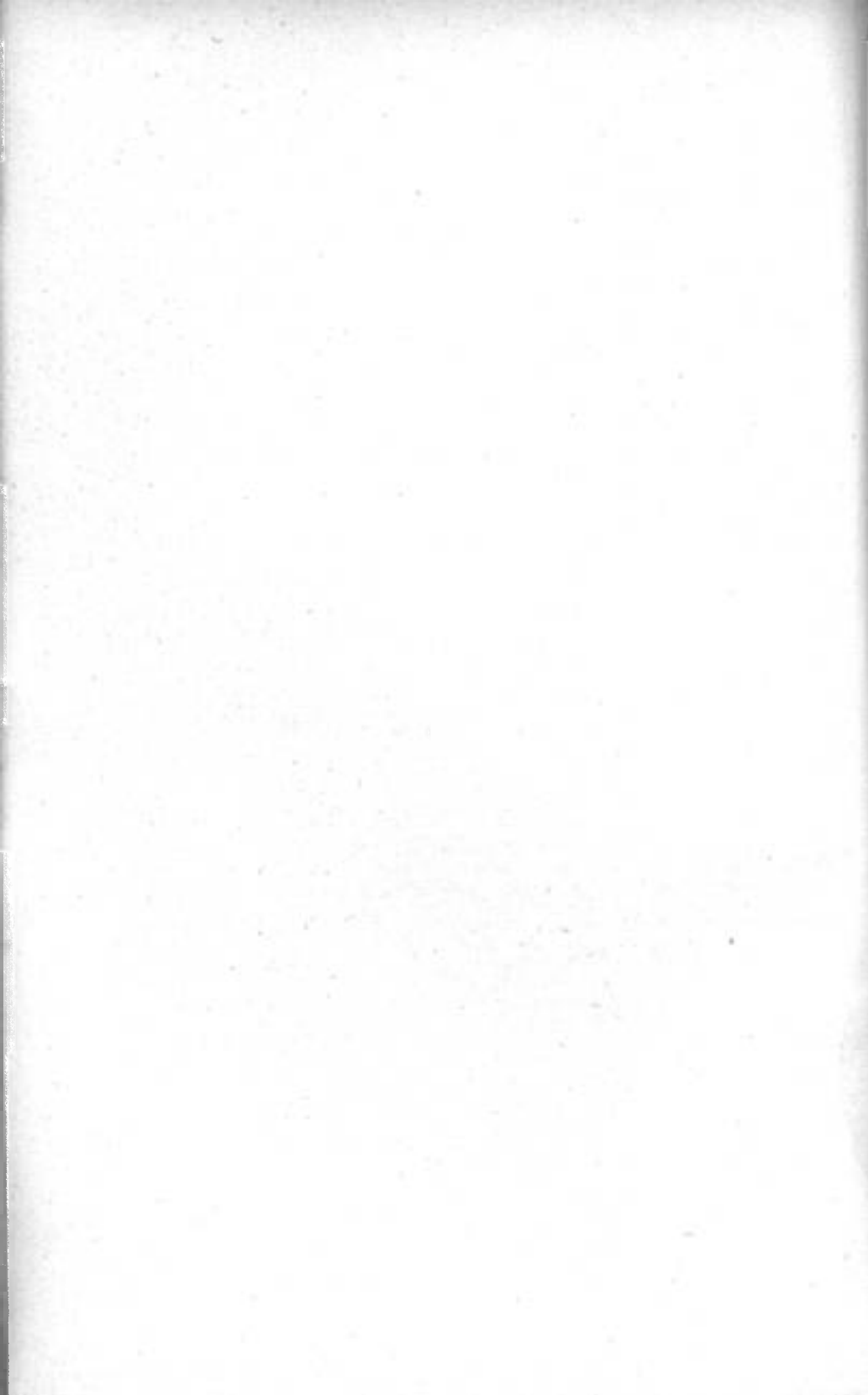
Prócz ustawy autorskiej źródłem prawa autorskiego na ziemiach Polski jest Konwencja Berneńska z r. 1886, zrewidowana w Berlinie w r. 1908, a ostatnio w Rzymie w r. 1928, dotycząca ochrony praw autorskich na gruncie międzynarodowym. Konwencja w jej brzmieniu z r. 1908 została ogłoszona w formie «Oświadczenia Rządowego» o przystąpieniu Polski do Związku Światowego w nrze 3 Dz. U. z r. 1922, a tym samym zyskała moc obowiązującą w Państwie. Konwencję rzymską z r. 1928 podpisała Polska jako członek Związku; ratyfikacja ze strony Polski została dokonana przez Prezydenta R. P. w dniu 23 maja 1934, dokumenty ratyfikacyjne zostały złożone dopiero 1 października 1935 i z tą datą konwencja w brzmieniu rzymskim uzyskała i w stosunku do Polski moc obowiązującą (patrz oświadczenie Rządowe z 18 listopada 1935 Dz. U. poz. 516).

---

## SKRÓCENIA

### dotyczące dzieł, częściej cytowanych

- Allfeld I = «Kommentar zu den Gesetzen betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und über das Verlagsrecht» Monachium 1902.
- Allfeld II = «Kommentar zum Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie» Monachium 1908.
- Allfeld komentarz z r. 1928 = «Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst» Monachium 1928.
- Allfeld Vg. = «Das Verlagsrecht» Monachium 1929.
- de Boor op. cit. = «Urheberrecht und Verlagsrecht» Stuttgart 1917.
- Böhmer-Reitz op. cit. = «Der Film in Wirtschaft und Recht» Berlin 1933.
- de Bry op. cit. = «La propriété industrielle, littéraire et artistique» Paryż 1914.
- Büchler op. cit. = «Die Übertragung des Urheberrechts» Bern Szwajcarski 1925.
- Daude op. cit. — «Die Reichsgesetze über das Urheberrecht an den Werken der Literatur und Tonkunst und das Verlagsrecht» Berlin 1910.
- D. d'a. = «Le droit d'auteur; Organ officiel du bureau internationale de l'union pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques» Bern Szwajcarski, wychodzi od r. 1888.
- Elster op. cit. = «Urheber- und Erfinder-, Warenzeichen- und Wettbewerbsrecht» Berlin 1928.
- Elster-Dienstag op. cit. = «Handbuch des deutschen Theater-, Film-, Musik- und Artistenrechts» Berlin 1932.
- Goldbaum op. cit. = «Urheberrecht und Urhebervertragsrecht» Berlin 1927.
- Goldbaum «Theaterrecht» = «Theaterrecht» Berlin 1914.
- Golań op. cit. = «Ustawa o prawie autorskim, z materiałami», Warszawa 1928.
- Grzybowski op. cit. = «Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy» Kraków 1933.
- Hillig op. cit. = «385 Gutachten über urheberrechtliche, verlagsrechtliche und verlegerische Fragen» Lipsk 1928.
- Köhler «Kunstwerkrecht» — «Kunstwerkrecht» Stuttgart 1908.
- Köhler op. cit. = «Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht» Stuttgart 1907.
- Magnus op. cit. = «Tabellen zum internationalen Recht», 3 zeszyt «Urheberrecht» Berlin 1928.
- Marotte op. cit. = «De l'application des droits d'auteur et d'artiste aux oeuvres cinématographiques et cinéphoniques» Paryż 1930.
- Marwitz-Mühring op. cit. = «Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst» Berlin 1929.
- Mezler op. cit. — «Deutsches Urheber- und Erfinderrecht» Monachium 1909.
- offi op. cit. I = «Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique» w tłumaczeniu E. Potu, tom I. Paryż 1916.
- offi op. cit. II = dtto tom II w tłumaczeniu L. Suret, Paryż 1925.
- cyfbor op. cit. — «Projekt nowelizacji prawa autorskiego w Polsce» Warszawa 1935, w «Głosie Sądownictwa» nr 1/1935.
- gländer-Fuchs op. cit. = «Die Gesetze betreffend das Urheberrecht und Verlagsrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst», Lipsk 1914.
- ferall op. cit. = «Polska ustawa o prawie autorskiem i Konwencja Berneńska» Warszawa, Kraków, Lwów, Poznań 1926.



## OBWIESZCZENIE MINISTRA SPRAWIEDLIWOŚCI

z dnia 25 kwietnia 1935 r.  
(Nr 36 poz. 260 Dz. U. R. P.)

**w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy z dnia 29 marca 1926 r.  
o prawie autorskiem.**

Na podstawie art. 2 ustawy z dnia 22 marca 1935 r. o zmianie ustawy z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskiem (Dz. U. R. P. Nr 26, poz. 176) ogłaszam w załączniku do obwieszczenia niniejszego jednolity tekst ustawy z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskiem (Dz. U. R. P. Nr 48, poz. 286) z nową numeracją artykułów, z uwzględnieniem zmian wprowadzonych przez rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 11 kwietnia 1927 r. (Dz. U. R. P. Nr 36, poz. 318), przez ustawę z dnia 22 marca 1935 r. (Dz. U. R. P. Nr 26, poz. 176) oraz przez inne przepisy obowiązujące.

Minister Sprawiedliwości:  
*Czesław Michałowski*

Załącznik do obwieszczenia Ministra  
Sprawiedliwości z dnia 25 kwietnia 1935 r.  
(poz. 260).

## USTAWA

z dnia 29 marca 1926 r.  
o prawie autorskiem.

### Rozdział I.

#### POSTANOWIENIA OGÓLNE.

##### **Przedmiot prawa autorskiego.**

Art. 1. \*) Przedmiotem prawa autorskiego jest od chwili ustalenia w jakiej bądź postaci (słowem żywym, pismem, drukiem, rysunkiem, barwą, bryłą, dźwiękiem, mimiką, rytmiką) każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości.

Należą tu w szczególności:

Dzieła, utrwalone słowem żywym, pismem, drukiem; mowy, re-

\*) Cyfry podane obok tekstu oznaczają stronice komentarza, na których rozpoczynają się objaśnienia do odnośnego artykułu.

feraty, wykłady, kazania, improwizacje, listy, pamiętniki; wydane i niewydane książki, broszury, artykuły oraz przygotowawcze do nich narzuty, plany, zarysy i szkice; cały obszar produkcji literackiej, naukowej, a także praktycznej, o ile ostatnia posiada ślady indywidualnego ujęcia treści.

Kompozycje muzyczne wszelkiego rodzaju, czy to samoistne, czy związane ze słowem.

Dzieła z zakresu wszystkich sztuk graficznych i plastycznych: rysunkowe, malarskie, rytownicze, litograficzne, rzeźbiarskie, grawerskie, architektoniczne, dzieła sztuki zdobniczej, stosowanej do rzemiosł i przemysłu, bez względu na ich rodzaj, rozmiary i wartość materiału, zdjęcia fotograficzne lub

otrzymane w podobny do fotografii sposób, ilustracje naukowe, mapy i inne pomoce naukowe. W tem wszystkim korzystają z ochrony zarówno wykonanie ostateczne, jak prowadzące do niego szkice, rysunki, plany, modele, projekty.

Utwory sztuki mimicznej (pantomina), rytmicznej (choreografia), żywe obrazy, produkcje kinematograficzne i tym podobne, utrwalone w scenariuszach, rysunkach, fotografiach lub choćby tylko w pamięci pewnej liczby osób.

str. 16 Art. 2. Opracowanie cudzych utworów, jak: łumaczenie, prze-róbka, przystosowanie, transpozycja na inną technikę artystyczną, układ muzyczny, prze-róbka na muzyczne instrumenty mechaniczne, przeniesienie na film kinematograficzny i t. p., są również przedmiotem prawa autorskiego. Wykonywanie takiego prawa zależy od zezwolenia twórcy oryginału (zależne prawo autorskie). Zezwolenie jest zbędne, gdy prawo autorskie co do oryginału wygasło. Zezwolenie traci moc, jeżeli opracowanie nie ukazało się w przeciągu lat pięciu.

Wymóg uzyskania zezwolenia nie stosuje się do dzieł, które mają cechy samodzielnej twórczości, chociaż podjęte do nich dał utwór cudzy.

str. 29 Art. 3. Prawo autorskie do utworów fotograficznych lub otrzymanych w podobny do fotografii sposób istnieje pod warunkiem, że zastrzeżenie wyrażne uwidocznił na odbitkach. Na odbitkach fotograficznych i reprodukcjach, otrzymanych w podobny do fotografii sposób, na filmach, a także na nutach dla mechanizmu, na walcach fonograficznych i tym podobnych przyrządach, odtwarzających utwór w sposób mechaniczny, należy uwidocznić rok zdjęcia lub przeniesienia. W braku podania roku prawo autorskie do takich utworów wtedy tylko ma skutek przeciw osobom trzecim, jeżeli wiedziały, że czas trwania prawa autorskiego jeszcze nie upłynął.

str. 31 Art. 4. Przedmiotem prawa autorskiego nie są:

1) ustawy, rozporządzenia, orzeczenia sądów i innych władz, oraz pisma i formularze urzędowe, prze-

znaczone przez władze do wiadomości powszechnej;

2) proste informacje dziennikarskie (wiadomości bieżące, dział drobnych wypadków i t. p.).

Art. 5. Utwory, określone w art. 1—3 korzystają z ochrony od chwili prawowitego ich ukazania się (wydania, wygłoszenia, wystawienia i t. p.) w następujących wypadkach:

1) jeżeli twórcami ich są obywatele Państwa Polskiego lub w Polsce zamieszkalni cudzoziemcy;

2) jeżeli ukazały się naprzód w Polsce lub równocześnie w Polsce i zagranicą;

3) jeżeli wydane zostały naprzód w języku polskim;

4) jeżeli ochrona wynika z układów międzypaństwowych lub uzasadnia ją wzajemność.

Względem utworów, które jeszcze się nie ukazały, ochrona służy wszystkim twórcom, obywatelom Państwa Polskiego i cudzoziemcom.

### Podmiot prawa autorskiego

Art. 6. Prawo autorskie należy str. 40 w zasadzie do twórcy dzieła.

W braku dowodu przeciwnego za twórcę poczytuje się osobę, której nazwisko zaznaczono na dziele albo ogłoszono przy wykonaniu lub wystawieniu utworu.

Art. 7. Wydawcom zbiorów pieśni ludowych, melodji, przysłów, bajek, powieści, wzorów stylu budowlanego i innych utworów sztuki ludowej, wypisów, antologii, starych rękopisów, edycji krytycznych służy prawo autorskie, o ile opracowanie wydawnicze (wybór, układ, ustalenie tekstu i t. p.) ma cechy twórczości (art. 1).

Art. 8. Prawo autorskie do dzieł str. 33 zbiorowych (encyklopedji, roczników, kalendarzy i t. p.) oraz do czasopism jest podwójne: do całości służy wydawcy, do poszczególnych części ich twórcom. Współpracownicy dzieł zbiorowych, jeżeli otrzymują honorarium autorskie, nie mogą gdzie indziej wydawać opracowanych przez siebie części przez lat trzy od czasu ukazania się ich w dziele zbiorowym. Współpracownicy czasopism mogą wydawać gdzie indziej swe prace po ukaza-

niu się ich w całości w piśmie periodycznym. To ograniczenie upada z chwilą, gdy w czasopiśmie dalszy ciąg utworu nie ukazuje się bez winy twórcy dłużej niż przez trzy miesiące.

Twórcy dzieł łącznych (np. opera i libretto, melodia i tekst, powieść i ilustracja) mają wspólne prawo autorskie co do całości, jednak każdy w swym zakresie zachowuje prawo odrębne.

Do dzieł nierozłącznych (np. powieść lub utwór dramatyczny, napisany przez kilku autorów wspólnie) stosuje się odpowiednio przepisy o współwłasności.

str. 71 Art. 9. Twórcę dzieła, wydanego bez podania nazwiska (anonim), albo pod nazwiskiem zmyślnym (pseudonim), zastępuje w obronie praw autorskich wydawca, w braku wydawcy nakładca. Zastępstwo to rozciąga się także na obronę praw osobistych. Zastępstwo ustaje, jeżeli twórca poda do wiadomości publicznej swe nazwisko.

str. 73 Art. 10. Prawo autorskie do utworów fotograficznych lub otrzymanych w podobny do fotografii sposób, do filmów kinematograficznych i do przeróbki utworów muzycznych na instrumenty muzyczne służy przedsiębiorcy, w razie zaś zamówienia dzieła — zamawiającemu.

str. 74 Art. 11. Stosunki uregulowane w przepisach art. 6 — 10, można uznać w umowie inaczej.

### Treść prawa autorskiego.

str. 75 Art. 12. Twórca rozporządza swym dziełem wyłącznie i pod każdym względem; w szczególności rozstrzyga, czy dzieło ma się ukazać czy ma być odtworzone, rozpowszechnione i w jaki sposób.

Ochrona praw osobistych służy każdemu twórcy bez względu na istnienie lub nieistnienie prawa autorskiego (art. 62).

## Rozdział II.

### OGRANICZENIE PRAW AUTORSKICH.

str. 77 Art. 13. W dziedzinie piśmiennictwa wolno każdemu, pod warunkami art. 17:

1) przedrukowywać w prasie aktualne dyskusyjne artykuły prasowe na tematy ekonomiczne, polityczne lub religijne, jeżeli zostały one ogłoszone bez zastrzeżenia;

2) przedrukowywać w czasopiśmie lub w dziełach, przeznaczonych na publikacje tego rodzaju, mowy, wygłoszone na zebraniach lub rozprawach o charakterze publicznym, co jednak nie uprawnia do zbiorowego wydania mów jednej osoby;

3) przytaczać w dziełach, stanowiących samoistną całość, dla wyjaśnienia lub nauczania małe ustępy z wykładów, mów, oraz innych utworów naukowych i literackich, a z drobnych utworów najwyżej trzy z jednego dzieła, ale dopiero, gdy prace te zostały już wydane w książkach; do antologii wolno robić zapożyczenia z cudzych utworów, czy to drukowanych w książkach, czy w czasopiśmie, ale dopiero po śmierci autorów, z których dzieł czerpie się urywki;

4) podawać krótkie streszczenia utworów ogłoszonych lub wystawionych;

5) rozpowszechniać wydane dzieło przez odnajmowanie egzemplarzy, wygłaszanie wykładów, recytacje, jeśli się te recytacje odbywają nie w celach zarobkowych, chyba że autor ich wyraźnie zabronił. Wydany utwór sceniczny wolno wystawiać, lecz nie w teatrze i nie w celach zarobkowych;

6) użyć już wydanych drobnych urywków utworu poetyckiego lub drobnych utworów poetyckich, jako tekstu nowego utworu sztuki muzycznej.

Art. 14. W zakresie utworów muzycznych wolno, pod warunkami art. 17:

1) przytaczać w dziełach naukowych i literackich, albo w podręcznikach małe ustępy kompozycji muzycznych lub drobne utwory w całości, o ile prace te zostały już wydane;

2) rozpowszechniać wydane dzieła muzyczne przez odnajmowanie egzemplarzy, przez wygłaszanie wykładów z produkcjami jedynie objaśniającymi, przez wykonywanie samego dzieła, jeżeli za to wykonywanie nie pobiera się opłaty lub nie ma ono na celu innej korzyści materialnej, albo jeżeli wykonanie sta-



nowi część składową obchodu narodowego lub też, jeżeli towarzystwo muzyczne urządzi wykonanie dzieła wyłącznie dla swych członków. Nie wolno wszakże wykonywać dzieła scenicznego w teatrze.

str. 106 Art. 15. W zakresie utworów rysunkowych, malarskich, graficznych, rzeźbiarskich, architektonicznych i fotograficznych wolno, pod warunkami art. 17:

1) wystawiać dzieła publicznie, lecz nie dla zysku;

2) umieszczać reprodukcje w dziełach naukowych, w podręcznikach i katalogach muzealnych lub używać ich do objaśnienia wykładów, jeżeli utwory zostały wydane, albo wystawione są stale w taki sposób, że każdy może je oglądać;

3) kopjować w świątyniach lub muzeach, dzieła, nabyte dla nich bezpośrednio od twórcy, jednakże z zachowaniem przepisów, ustalonych przez właściwy zarząd;

4) odtwarzać jakąkolwiek techniką artystyczną lub reprodukcyjną dzieła sztuki, wystawione na stałe na drogach publicznych, ulicach, placach lub w publicznych ogrodach, jednakże nie w tych samych rozmiarach i nie do takiego samego użytku; o ile chodzi o dzieła architektoniczne, można odtwarzać tylko zewnętrzną fasadę, a gdy chodzi o świątynie i gmachy publiczne — także ich wnętrza;

5) odtwarzać w rzeźbie utwory malarskie lub graficzne i odwrotnie;

6) budować według wydanych planów, opisów, modeli i rysunków budowlanych, jeżeli twórca, wydając je, nie zastrzegł wyłącznie dla siebie prawa budowania;

7) odtwarzać utwory fotograficzne, lecz nie w sposób fotograficzny lub do niego podobny.

str. 110 Art. 16. Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego może ze względów wyższej użyteczności upoważnić do rozpowszechniania wydanego dzieła zapomocą środków radjofonicznych lub radjowizyjnych, choćby twórcy lub nabywcy ich praw nie udzielili swego zezwolenia.

Orzeczenie Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zarazem ustala należne za to upoważnienie słusne odszkodowanie i powinno być doręczone na piśmie twórcy lub nabywcy jego praw.

Orzeczenie może być wykonane przez osobę upoważnioną dopiero po wypłaceniu odszkodowania lub złożeniu go do depozytu sądowego.

W ciągu miesiąca od dnia doręczenia orzeczenia twórca lub nabywca jego praw mogą w drodze powództwa wniesionego do sądu okręgowego, właściwego ze względu na siedzibę osoby upoważnionej, żądać podwyższenia odszkodowania. Wniesienie powództwa nie wstrzymuje wykonania orzeczenia.

Art. 17. Opracowanie, rozpowszechnianie, zapożyczanie z cudzych utworów, przewidziane w art. 2 oraz w art. 13 — 16, dozwolone są tylko pod warunkiem wyraźnego podania źródła opracowania, zapożyczenia, rozpowszechniania i wymienienia twórcy. str. 113

Wolność zapożyczenia nie upoważnia do żadnych zmian. W utworach muzycznych dozwolone są tylko przeniesienia na inny ton, na inny głos lub instrument, w dziełach zaś rysunkowych i plastycznych zmiany wielkości, tudzież zmiany konieczne, wywołane sposobem odtworzenia.

Art. 18. Wolno każdemu skopjować lub w inny sposób odtworzyć cudzy utwór wyłącznie dla własnego użytku prywatnego. Przepis ten nie odnosi się do budowania według cudzego utworu architektonicznego. str

Art. 19. Na wykonywanie praw autorskich do wszelkiego rodzaju portretów potrzeba zezwolenia osoby portretowanej, jeżeli nie otrzymała od artysty zapłaty. str. 119

Zezwolenia nie potrzeba:

1) jeżeli chodzi o wizerunki osób powszechnie znanych, a nie było z ich strony zastrzeżenia przy portretowaniu;

2) jeżeli wizerunki osób są tylko szczegółem obrazu, przedstawiającego obchód, zgromadzenie, krajobraz i t. p.

Art. 20. Na wykonywanie praw autorskich co do listów potrzeba zezwolenia osoby, do której listy były zwrócone, jeżeli przez takie wykonywanie nazwisko jej ma lub może być ujawnione. Po śmierci tej osoby potrzeba do lat trzydziestu od jej zgonu zezwolenia małżonka, jeżeli nie było rozłączenia od stołu i łoża; w braku małżonka — zezwo-

lenia rodziców; w braku rodziców — zezwolenia dzieci zmarłego; w braku tychże — zezwolenia rodzonych braci i sióstr.

### Rozdział III.

#### CZAS TRWANIA PRAWA AUTORSKIEGO.

125 13 Art. 21. Prawo autorskie gaśnie w pięćdziesiąt lat od śmierci twórcy; przy dziełach łącznych w pięćdziesiąt lat od śmierci tego twórcy, który innych przeżył.

Względem utworów, niewydanych za życia (pośmiertnych), prawo autorskie gaśnie w pięćdziesiąt lat od jego śmierci. W razie wydania takiego utworu w ostatnim dziesięcioleciu, czas trwania prawa autorskiego przedłuża się o lat dziesięć.

Prawo autorskie, które powstało na rzecz osób prawnych, gaśnie w pięćdziesiąt lat od czasu wydania utworu lub innego podania go do wiadomości publicznej. Ten sam termin stosuje się do anonimów i pseudonimów, jeżeli twórca przed wygaśnięciem prawa nie ujawnił publicznie swego autorstwa.

Prawo autorskie do dzieł fotograficznych, lub otrzymanych w podobny do fotografii sposób gaśnie w dziesięć lat od zdjęcia fotografii; do utworów kinematograficznych — w dwadzieścia lat od sporządzenia filmu; do przeróbek utworów muzycznych na przyrządy mechaniczne — w dwadzieścia lat od dokonania przeróbki. Prawo autorskie do serji zdjęć fotograficznych, mającej znaczenie artystyczne lub naukowe, gaśnie w pięćdziesiąt lat od śmierci wydawcy.

str. 129 Art. 22. Jeżeli utwór ukazuje się w częściach odrębnych (tomach, zeszytach i t. p.), to dla każdej części termin liczy się osobno; jeżeli jednak części nie są co do treści odrębnymi dziełami, czas trwania liczy się od wydania części ostatniej.

str. 129 Art. 23. Czas trwania prawa autorskiego liczy się latami, począwszy od 1 stycznia tego roku, który nastąpił po śmierci twórcy, po prawomitem wydaniu lub innym zdarzeniu, oznaczonem w art. 21 i 22.

### Rozdział IV.

#### PRZEJŚCIE PRAW AUTORSKICH.

##### Postanowienia ogólne.

Art. 24. Prawo autorskie można str. 130 przenosić na inne osoby przez czynności prawne między żyjącymi lub na przypadek śmierci; w braku rozporządzenia ostatniej woli, prawo to przechodzi na dziedziców ustawowych. Umowy, dotyczące przeniesienia prawa autorskiego, winny być pisemem stwierdzone.

Art. 25. Prawo autorskie, dopóki str. 147 służy twórcy, nie może być przedmiotem egzekucji z powodu roszczeń pieniężnych, jeżeli sprzeciwi się temu twórca. Po śmierci twórcy, jeżeli prawo autorskie służy dziedzicom, a dzieło nie zostało wydane, mogą się sprzeciwić egzekucji: małżonek twórcy, jeżeli nie było rozłączenia od stołu i łoża; w braku małżonka — rodzice; w braku rodziców — dzieci zmarłego; w braku dzieci — jego rodzeni bracia i siostry. Jednakże osoby te rozstrzygają tylko o tyle, o ile niema dostatecznych wskazówek co do woli twórcy w sprawie wydania dzieła.

Ograniczenia powyższe nie obowiązują, jeżeli przedmiotem egzekucji jest prawo autorskie do utworów fotograficznych, lub otrzymanych w podobny do fotografii sposób, do utworów kinematograficznych i do przeróbek muzycznych na instrumenty mechaniczne.

Art. 26. Stereotypy, płyty, kamienie, formy, oraz inne przyrządy, należące do uprawnionego i służące jedynie do wykonania jego prawa autorskiego, stanowią przynależność tego prawa. str. 158

Art. 27. Prawa i obowiązki stron str. 180 oceniać należy według umowy; o ile w niej brak wskazówek — według przepisów ustawy niniejszej; w braku tychże — według odpowiednich postanowień prawa handlowego i cywilnego.

Art. 28. Twórca, odstępując dzieło sztuki na własność, nie wyzbywa się przez to prawa autorskiego; jednak nabywca nie ma obowiązku dopuszczać twórcy do kopjowania, odtworzenia lub wystawiania dzieła. str. 185

str. 166 Art. 29. Jeżeli przy sprzedaży oryginalnego dzieła sztuki plastycznej sprzedawca uzyskuje cenę przewyższającą więcej niż o połowę cenę nabycia, twórca i jego spadkobiercy przez cały czas trwania prawa autorskiego mają prawo do dwudziestoprocentowego udziału we wspomnianej przewyżce ponad połowę. Zrzeczenie się zgóry tego prawa ze strony twórcy lub jego spadkobierców nie ma skutków prawnych.

Za zwrot udziału w przewyżce odpowiada przed uprawnionym sprzedawca.

Udowodnienie ceny kupna i następnej ceny sprzedaży jest obowiązkiem uprawnionego.

str. 170 Art. 30. Pomimo przeniesienia prawa autorskiego na inną osobę, twórca zachowuje swe prawa osobiste.

str. 170 Art. 31. Następcy prawnemu, choćby nawet nabył wszelkie prawa autorskie, nie wolno czynić w utworze zmian, z wyjątkiem wywołanych oczywistą koniecznością, których twórca nie miałby słusznej podstawy zabronić.

str. 173 Art. 32. Pomimo przeniesienia prawa autorskiego twórca nie traci wyłącznego prawa zezwalania na wykonywanie autorskich praw zależnych (art. 2), jeżeli nie umówiono się inaczej.

str. 175 Art. 33. Każda strona może po czterech latach w każdym czasie wypowiedzieć na rok zgóry umowę, w której twórca obowiązuje się na czas powyżej lat pięciu oddawać drugiej stronie swe przyszłe utwory lub pewien ich rodzaj, albo też stałe dla niej w pewnym zakresie twórczości pracować.

Zrzeczenie się tego prawa ze strony twórcy nie ma mocy prawnej.

str. 176 Art. 34. Każda strona może przez umotywowane oświadczenie rozwiązać umowę o stworzenie dzieła aż do oddania tego dzieła, jeżeli po zawarciu umowy zaszły nieprzewidziane zdarzenia, będące słuszną przyczyną rozwiązania, jako to: choroba twórcy, wyłączająca na czas dłuższy wykonanie dzieła, okoliczności, zniewalające twórcę ze względu na jego istotne interesy duchowe do zaniechania dzieła, nie-

wypłacalność zamawiającego i t. p. Przepis ten nie uchyla roszczeń z tytułu niesłusznego zbogacenia się, roszczeń o zwrot nakładów i odszkodowania.

### Umowa o nakład.

Art. 35. Przez umowę o nakład (str. 180) (umowę wydawniczą) nakładca nabywa wyłączne prawo do wydania utworu piśmienniczego lub artystycznego i obowiązuje się skutecznie je w stosownej formie, oraz użyć odpowiednich środków celem rozpowszechnienia wydawnictwa, przyczem dbać powinien o związane z wydawnictwem duchowe i materialne interesy twórcy.

Art. 36. Nakładca nie może bez zezwolenia twórcy przenosić swych praw na inne osoby, chyba że je przenosi razem z przedsiębiorstwem, lecz i w tym przypadku twórca ma prawo zabronić przeniesienia w stosunku do swego nie wydanego dotąd dzieła, jeżeliby wyszły najaw fakty, wobec których wydawnictwo zaszkodziłoby poważnie dobrej sławie twórcy.

Uważa się, że twórca udzielił zezwolenia, jeżeli nie sprzeciwił się przeniesieniu w ciągu dwóch miesięcy od otrzymania zawiadomienia o zamierzonym przeniesieniu.

Twórca, zabraniający nakładcy przeniesienia praw na inną osobę wraz z przedsiębiorstwem, obowiązany jest zwrócić otrzymane już za swój utwór wynagrodzenie.

Art. 37. Twórca obowiązany jest dostarczyć nakładcy całe dzieło, lub część, przeznaczoną do odrębnego wydania, bez zwłoki i w stanie odpowiednim; nakładca winien również bez zwłoki przystąpić do prac nad wydaniem i ukończyć je w należyтым czasie. (str. 212)

Art. 38. Jeżeli twórca nie dostarczył nakładcy dzieła w czasie właściwym, nakładca może wyznaczyć mu odpowiadający okolicznościom czas dodatkowy z zagrożeniem rozwiązania umowy, a po bezskutecznym jego upływie rozwiązać umowę. Twórca może również rozwiązać umowę, jeżeli nakładca mimo oznaczenia mu czasu dodatkowego, okolicznościom odpowiadającego, z zagrożeniem rozwiązania umowy, nie podejmuje prac nad wydaniem (str. 218)

dziela. Co do roszczeń wzajemnych obowiązują ogólne przepisy prawa; jednak w razie niedostarczenia dzieła przez twórcę, nakładca może go skarżyć tylko o odszkodowanie, nie zaś o dokonanie dzieła.

Art. 39. Nakładca może uwolnić się od obowiązku wydania, placąc umówione wynagrodzenie i zwracając dzieło, jeżeli strony inaczej nie postanowiły, jednak z prawa tego nakładca nie może korzystać po upływie sześciu miesięcy od dostarczenia mu dzieła, chyba że zaszły lub wyszły najaw fakty, wobec których wydawnictwo zaszkodziłoby poważnie dobru publicznemu, albo dobrej sławie nakładcy.

Art. 40. Przepisy art. 37 i 38 stosuje się także, gdy nakładca nabył od autora prawo do kilku wydań.

Przed przystąpieniem do nowego wydania nakładca obowiązany jest dać autorowi możność poczynienia zmian w utworze. Jednak autorowi wolno poczynić tylko takie zmiany, którym nakładca sprzeciwia się nie miałby słusznej podstawy.

Art. 41. W braku odpowiedniej wskazówki w umowie wysokość wynagrodzenia oznacza się według zasad słuszności.

W braku umowy o termin płatności wynagrodzenie płatne jest przy oddaniu dzieła nakładcy.

W razie umowy o wynagrodzenie procentowe od całego nakładu procent oblicza się od ceny, po której egzemplarze sprzedaje się publiczności, a należność ma być zapłacona natychmiast po ukończeniu druku.

Jeżeli wynagrodzenie zależy od liczby sprzedanych egzemplarzy, wydawca obowiązany jest co trzy miesiące przedstawiać twórcy rachunki, pozwalając mu przytem, względnie osobie, przezeń upoważnionej, przeglądać odpowiednie pozycje w księgach i fakturach i wypłacać przypadającą należność.

Art. 42. Nakładca ponosi koszty korekty.

Twórca ma prawo żądać przesyłania sobie do przejrzania korekt, wolnych od błędów drukarskich. Za poprawienie tych korekt nie należy mu się osobne wynagrodzenie.

Twórca ponosi koszty zmian, dokonanych w dziele po rozpoczęciu

pracy wydawniczej, jeżeli przekraczają zwykłą miarę, a nie są niezbędnym następstwem faktów, które zaszły niezależnie od twórcy po rozpoczęciu pracy wydawniczej.

Art. 43. W braku umowy co do liczby wydań i egzemplarzy nakładca ma prawo do jednego wydania najwyżej w 2.000 egzemplarzy, a w 1.000 egzemplarzy, jeżeli chodzi o wydanie nut zwykłych. str. 231

Twórcy należy się bezpłatnie po jednym egzemplarzu od każdej setki, jednak najwyżej 100. Nie wlicza się ich do powyższej liczby 2.000, względnie 1.000 egzemplarzy. Przy dziełach zbiorowych nakładca może zastąpić egzemplarze dzieła odbitkami danego przyczynku.

Przepisy drugiego ustępu niniejszego artykułu nie dotyczą czasopism.

Art. 44. Poza liczbą egzemplarzy, określoną w art. 43, nakładca ma prawo celem dopełnienia powinności, przewidzianych w art. 35, zamówić nadwyżkę 100 egzemplarzy, a nadto celem pokrycia braków dalszą nadwyżkę po dwa egzemplarze od setki przy nakładach do 3.000 egzemplarzy, przy większych zaś nakładach po jednym jeszcze egzemplarzu od każdej dalszej setki. str. 234

Art. 45. Twórca, względnie osoba przezeń upoważniona, ma prawo sprawdzać w drukarni, ile drukuje się egzemplarzy dzieła i w tym celu wejrzeć w księgi zamówień, w faktury u nakładcy i w drukarni. str. 235

Art. 46. Cenę sprzedażną oznacza nakładca i zawiadamia o niej twórcę. Na podwyższenie ceny musi uzyskać zgodę twórcy, chyba że nie przekracza ona wzrostu kosztów takiego samego wydawnictwa. Jeżeli wynagrodzenie umówione zostało w odsetkach, to od podwyżki należy się twórcy umówiony procent za pozostałe do sprzedaży egzemplarze. str. 236

Art. 47. Twórca ma prawo przystąpić do nowego wydania niezwłocznie po rozprzedaniu poprzedniego. str. 237

W każdej chwili służy mu prawo wykupienia od nakładcy niesprzedanych egzemplarzy po cenie,

po jakiej nakładca sprzedaje je księgarzom.

Bez względu na pozostały zapas egzemplarzy twórca może przystąpić do nowego wydania dzieła po upływie lat pięciu od ukazania się poprzedniego, a przy podręcznikach szkolnych i dziełach naukowych po upływie lat dziesięciu.

str. 240 Art. 48. W wydaniu zbiorowym swych dzieł twórca może umieścić również takie utwory, co do których prawo nakładu odstąpił osobom innym, jeżeli od czasu ich ukazania się upłynęło lat pięć; jednakże nie może sprzedawać ich oddzielnie, chyba że ma prawo do ich wydawania na podstawie artykułu poprzedniego.

Prawo nakładcy do wydania zbiorowego utworów jednego autora nie obejmuje prawa wydawania lub sprzedawania oddzielnie poszczególnych utworów. X

#### Inne umowy o rozpowszechnianie utworów.

str. 243 Art. 49. Przy umowach o publiczne wystawienie dzieła scenicznego, lub o publiczne wykonanie dzieła muzycznego stosuje się z odpowiednimi zmianami artykuły 35 do 38 i 40.

Przepisy art. 41 stosuje się z tą zmianą, że wynagrodzenie autorskie płatne jest natychmiast po zawarciu umowy, a jeżeli twórca ma dostarczyć rękopis, natychmiast po dostarczeniu go przedsiębiorcy; jeżeli zaś wynagrodzenie oblicza się w stosunku do zysku (tantjema), należy je wypłacać po każdym zamknięciu kasowym.

str. 277 Art. 50. Twórca może natychmiast rozwiązać umowę, jeżeli przedsiębiorca wystawia utwór w rażąco nieodpowiedniej formie, lub zupełnie nieodpowiednimi siłami, albo wprowadza zmiany, którym sprzeciwić się twórca miałby słuszną podstawę.

str. 277 Art. 51. Kto nabył za wynagrodzeniem niewydane plany architektoniczne, nabywa prawo zastosowania ich tylko w jednej budowli.

str. 277 Art. 52. Jeżeli twórca zezwala na przeniesienie swego utworu na instrumenty mechaniczne, to, w braku umowy odmiennej, uważa się, że

zezwolenie nie obejmuje uprawnień do publicznego wykonywania dzieła za zapłatą lub dla jakiegokolwiek korzyści materialnej.

Przepis powyższy stosuje się także w przypadkach, gdy przy przeniesieniu dzieła została dokonana jego przeróbka, uzasadniająca ze względu na twórczą działalność powstanie zależnego prawa autorskiego.

Art. 53. Zezwolenie na przeniesienie dzieła na film kinematograficzny obejmuje, w braku umowy odmiennej, uprawnienie do publicznego wykonywania filmu.

Art. 54. Zezwolenie na publiczne wykonywanie dzieła nie obejmuje, w braku umowy odmiennej, zezwolenia na rozpowszechnianie dzieła zapomocą radjofonji lub radjowizji.

Posiadacze głośników lub innych podobnych urządzeń, nawet umieszczonych w miejscu publicznym, mają prawo, bez odrębnego wynagrodzenia dla twórców, używać wspomnianych urządzeń przy odbiorze dzieła, rozpowszechnianego zapomocą radjofonji lub radjowizji.

### Rozdział V.

#### UMOWA AGENCYJNA.

Art. 55. Umowa agencyjna uprawnia i zobowiązuje agenta do udzielenia we własnym imieniu, ale na rachunek twórcy, licencji na przedstawienia utworów scenicznych i do wykonywania dzieł muzycznych, tudzież do ścigania sądownie w imieniu twórcy bezprawnych przedstawień, względnie wykonywań tych utworów.

Art. 56. Prawa i obowiązki, wynikające z umowy twórcy z agentem, należy oceniać na podstawie art. 27.

Umowa ta nie uprawnia agenta do zawierania umów o wydanie dzieła.

Art. 57. Agent obowiązany jest donosić twórcy natychmiast o każdej umowie licencyjnej, na jego rachunek zawartej, składać mu rachunki i wypłacać co trzy miesiące wynagrodzenie autorskie lub tantjema, po potrąceniu prowizji, któ-

ra w braku umowy wynosi dziesięć od sta.

Art. 58. Śmierć agenta rozwiązuje umowę.

## Rozdział VI.

### OCHRONA PRAWNA.

#### Skargi z powodu naruszenia praw autorskich.

Art. 59. Twórca (lub jego prawny następca) może żądać od wkraczającego bezprawnie w jego prawa, by zaniechał naruszenia, wydał to, czem się zбогаcił, a w razie winy wynagrodził wszelką szkodę.

Art. 60. Bezprawnie sporządzone egzemplarze lub ich części oraz przyrządy, służące do wydawnictwa, jak: klisze, stereotypy, kamienie, płyty i t. p., należące do pozwanego, mają być na wniosek pokrzywdzonego przyznane mu na poczet roszczeń pieniężnych, albo pozostawione u właściciela w stanie niezdatnym do użytku. Nie można jednak niszczyć dzieł sztuki.

Przy dziełach budownictwa nie można wstrzymać rozpoczętej budowy. Pokrzywdzony ma jednak prawo do wynagrodzenia (honorarium) według sprawiedliwego uznania, niezależnie od roszczeń z tytułu niesłusznego zбоgacenia się i roszczeń o odszkodowanie.

Art. 61. Od osoby, która, nie wkraczając w prawo autorskie, wyrządza z winy swej szkodę w jego przedmiocie, pokrzywdzony żądać może wynagrodzenia zrzędzonej szkody.

#### Skargi z powodu naruszenia praw osobistych.

Art. 62. Twórca, któremu wyrządzono szkodę w zakresie jego osobistego stosunku do dzieła, może, — chociażby prawo autorskie wcale nie istniało, zgłosiło, przeszło na inne osoby, albo było bezskuteczne według postanowień art. 13 do 16 — żądać niezależnie od roszczeń z art. 59 do 61 zaniechania czynów krzywdzących i usunięcia ich skutków, w szczególności publicznego odwołania lub innej deklaracji publicznej, ogłoszenia wyroku w czasopis-

mach i innych środków zadośćuczynienia. Jeżeli czyn był popełniony rozmyślnie, sąd na wniosek pokrzywdzonego może mu oprócz odszkodowania przyznać za poniesione przykrości i inne osobiste uszczerbki odpowiednią kwotę, którą oznaczy stosownie do zachodzących okoliczności według swobodnego uznania (pokutne).

Taką krzywdą osobistą jest: gdy ktoś przywłaszcza sobie autorstwo, nazwisko twórcy lub pseudonim; gdy nie podaje w swym utworze autora lub źródła, z którego zaczerpnął treść lub wyminki, przez co może powstać błędne mniemanie co do autorstwa, albo podaje fałszywie autora lub źródło; gdy publikuje dzieło, do publikacji przez twórcę nie przeznaczone; gdy wprowadza w publikacji zmiany, dodatki, skrócenia, które treść wykrzywiają, lub uwłaczają godności i wartości dzieła; gdy wydaje dzieło w rażąco nieodpowiedni sposób; gdy czyni zmiany w oryginalnym dziele, gdy oryginał dzieła sztuki oznacza nazwiskiem twórcy wbrew jego woli, lub w inny sposób wbrew jego woli ujawnia autorstwo; gdy w krytyce obniża wartość dzieła przez świadomie fałszywe przedstawienie faktów i t. p.

Art. 63. Po śmierci twórcy powołani są do wniesienia skargi z art. 62, jeżeli twórca nie wyraził innej woli, jego małżonek, rodzice, zstępni oraz rodzeni bracia i siostry zmarłego. Osoby te jednak nie mają prawa do pokutnego. W razie wniesienia skargi przez jedną z nich inne nie mogą wytaczać skargi osobnej, lecz mogą tylko przystąpić do już wytoczonego sporu.

Niezależnie od osób, wymienionych w ustępie poprzedzającym, po śmierci twórcy może wnieść pozew samodzielny z art. 62 Prokuratorja Generalna Rzeczypospolitej Polskiej w interesie publicznym, na polecenie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Pozew może również obejmować żądanie pokutnego.

Art. 64. Przepis art. 62 stosuje się odpowiednio do rozpowszechnienia portretu bez pozwolenia portretowanego; przepisy art. 62 i 63 — do naruszenia praw osobistych przez wydanie listów bez pozwolenia, wymaganego art. 20.

**Postępowanie zabezpieczające.**

str. 345 Art. 65. W sprawach o roszczenia z zakresu prawa autorskiego ma zastosowanie art. 859 kodeksu postępowania cywilnego, choćby chodziło o zabezpieczenie roszczeń pieniężnych.

str. 346 Art. 66. Jeżeli naruszenie prawa autorskiego nastąpiło w miejscu, w którym niema siedziby sądu okręgowego, zarządzenia tymczasowe, dotyczące zabezpieczenia przed wytoczeniem powództwa, może wydać także sąd grodzki, który byłby miejscowo właściwy do rozpoznania sprawy.

Art. 840 kodeksu postępowania cywilnego stosuje się odpowiednio.

str. 347 Art. 67. Postanowienie sądu grodzkiego o zabezpieczeniu powództwa nie ulega zaskarżeniu.

Sąd okręgowy, do którego wpłynął pozew w terminie wyznaczonym (art. 840 k. p. c.), zarządzi na wniosek pozwanego natychmiast rozprawę celem powzięcia postanowienia o utrzymaniu w mocy lub uchyleniu zarządzenia tymczasowego.

**Postanowienia karne.**

str. 347 Art. 68. Kto wbrew przepisom ustawy niniejszej wkracza w wyłączne prawa twórcy lub jego następcy prawnego, podlega karze aresztu do sześciu miesięcy lub grzywny do dziesięciu tysięcy złotych albo obu tym karom łącznie.

Sporządzający kopje z cudzego utworu sztuki plastycznej podlega karze tylko wtedy, gdy trudni się takim kopjowaniem zarobkowo.

str. 365 Art. 69. Nakładca, który bez wiedzy twórcy zamawia, i sporządzający nakład, który bez wiedzy twórcy wytwarza większą liczbę egzemplarzy utworu, aniżeli mu dozwolono, podlega karze aresztu do dwóch lat lub grzywny do pięćdziesięciu tysięcy złotych, albo obu tym karom łącznie.

str. 367 Art. 70. Kto przywłaszcza sobie cudze autorstwo, podlega karze aresztu do jednego roku lub grzywny do dziesięciu tysięcy złotych, albo obu tym karom łącznie.

Art. 71. Ściganie czynów z art. 68 i 70 może nastąpić tylko z oskarżenia prywatnego.

Art. 72. Do ścigania z oskarżenia prywatnego są uprawnione te osoby, którym w danym przypadku służy prawo do skargi cywilnej. Uprawnienie to nie przysługuje Prokuraturze Generalnej Rzeczypospolitej Polskiej w przypadkach, gdy występuje na zasadzie art. 63 ust. 2.

Art. 73. Sąd może na wniosek pokrzywdzonego zarządzić ogłoszenie wyroku na koszt skazanego.

Art. 74. W sprawach o przestępstwa z art. 68, 69 i 70 orzekają sądy okręgowe.

**Rozdział VII.****POSTANOWIENIA PRZEJŚCIOWE  
I KOŃCOWE.**

Art. 75. Ustawa niniejsza stosuje się także do praw autorskich, istniejących w dniu jej wejścia w życie. Przez to jednakże nie skraca się czasu trwania praw, przez dotychczasowe przepisy określonego, a przedłuża się go jedynie wówczas, gdy prawem autorskiem rozporządza jeszcze twórca lub jego spadkobierca.

Art. 76. Umowy, dotyczące przejścia prawa autorskiego ocenia się według przepisów, które obowiązywały w czasie zawarcia umowy.

Art. 77. Przedruki, reprodukcje, budowy i przeróbki dla instrumentów mechanicznych, nie zabronione przez dotychczasowe obowiązujące przepisy, a rozpoczęte, zanim ustawa niniejsza uzyskała moc obowiązującą, wolno ukończyć i rozpowszechniać, chociażby podpadły pod zakazy niniejszej ustawy.

Art. 78. Ustawa niniejsza wchodzi w życie w trzydzieści dni po jej ogłoszeniu.

Art. 79. Wykonanie niniejszej ustawy porucza się Ministrowi Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz Ministrowi Sprawiedliwości.

# USTAWA O PRAWIE AUTORSKIM

z dnia 29. marca 1926 (Dz. U. poz. 286)

znowelizowana rozporządzeniem Prez. Rzp. z 11 kwietnia 1937 (Dz. U. poz. 318)<sup>1)</sup> i ustawą z dnia 22. marca 1935 (Dz. U. poz. 176); ujęta w jednolity tekst obwieszczeniem Ministra Sprawiedliwości z dnia 25. kwietnia 1935 (Dz. U. poz. 260)

## Rozdział I.

### POSTANOWIENIA OGÓLNE

#### Przedmiot prawa autorskiego

##### Art. 1.

Przedmiotem prawa autorskiego jest od chwili ustalenia w jakiej bądź postaci (słowem żywym, pismem, drukiem, rysunkiem, barwą, bryłą, dźwiękiem, mimiką, rytmiką) każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości.

Należą tu w szczególności:

Dzieła, utrwalone słowem żywym, pismem, drukiem; mowy, referaty, wykłady, kazania, improwizacje, listy, pamiętniki; wydane i niewydane książki, broszury, artykuły oraz przygotowawcze do nich nazwały, plany, zarysy i szkice; cały obszar produkcji literackiej, naukowej, a także praktycznej, o ile ostatnia posiada ślady indywidualnego ujęcia treści.

Kompozycje muzyczne wszelkiego rodzaju, czy to samoistne, czy związane ze słowem.

Dzieła z zakresu wszystkich sztuk graficznych i plastycznych: rysunkowe, malarskie, rytownicze, litograficzne, rzeźbiarskie, grawerskie, architektoniczne, dzieła sztuki zdobniczej, stosowanej do rzemiosła i przemysłu, bez względu na ich rodzaj, rozmiary i wartość materiału, zdjęcia fotograficzne lub otrzymane w podobny do fotografii sposób, ilustracje naukowe, mapy i inne pomoce naukowe. W tym wszystkim korzystają z ochrony zarówno wykonanie ostateczne, jak prowadzące do niego szkice, rysunki, plany, modele, projekty.

Utworki sztuki mimicznej (pantomina), rytmicznej (choreografia), żywe obrazy, produkcje kinematograficzne i tym podobne, utrwalone w scenariuszach, rysunkach, fotografjach lub choćby tylko w pamięci pewnej liczby osób.

I. «Przedmiotem ochrony prawnej z mocy ustawy o prawie autorskim jest wszelkie dzieło piśmiennictwa, będące wytworem indywidualnej twórczości, bez względu na jego zakres i wartość».

II. «Kolekcja afiszów lub ogłoszeń, kalendarze, katalogi, rozkłady kolejowe, książki kucharskie, wzory, formularze — mogą być przedmiotem prawa autorskiego, jeżeli ich forma opracowania, układ lub wyjaśnienia mają charakter samodzielny i indywidualny». (O. S. N. z 8/XI 1932. Izby Karn. II 1 K. 1092/32 Zb. Orz. Nr. 7 w zeszycie I za rok 1933).

1) Rozporządzenie to wprowadziło drobne zmiany natury redakcyjnej.



Z motywów: «...Przedmiotem ochrony prawnej z mocy ustawy o prawie autorskim jest wszelkie dzieło piśmiennictwa, będące wytworem indywidualnej twórczości duchowej człowieka, przy czym jednak wartość twórczości, jej zakres i stopień nie mają z punktu widzenia prawa żadnego znaczenia, skutkiem czego mogą być chronione wytwory najzupełniej podrzędne i mało wartościowe, byleby tylko forma opracowania, układ, systematyzacja lub wybór materiału, sposób czy porządek wykładu nosił piętno osobistej i indywidualnej pracy myślowej. Ochrona zanika dopiero tam, gdzie ustaje sama możliwość indywidualnej pracy, lub gdzie odtworzenie faktów jest tylko powtórzeniem w formie pozbawionej wszelkiej samodzielności (tablica mnożenia, ogłoszenia itp.). Już natomiast kolekcja afiszów, czy ogłoszeń, kalendarze, katalogi, rozkłady kolejowe, książki kucharskie, wzory, formularze, mogą być przedmiotem prawa autorskiego, jeżeli układ lub wyjeżdźnienia mają charakter samodzielny i indywidualny. Jest to ochrona tzw. zewnętrznej oryginalności. Taki jest sens cytaty z komentarza prof. Zolla, przytoczonej w uzasadnieniu wyroku, będący zgodnie z powyższymi wywodami dokładnym ujęciem zarówno teoretycznej podstawy prawa autorskiego jak i treści art. 1 p. 2 ustawy o prawie autorskim».

I. Przedmiotem prawa autorskiego w znaczeniu podmiotowym jest dzieło. Dziełem jest twór ducha ludzkiego, polegający na przedstawieniu w oryginalnej formie pewnej treści, zaczerpniętej ze świata rzeczywistości, świata fantazji, świata myśli, lub świata tonów.

Dziełem jest twór ducha ludzkiego, pojęty jako konstrukcja myśli i wyobrażeń, w oderwaniu od przedmiotu fizycznego, w którym została ustalona. Wprawdzie do powstania prawa autorskiego koniecznym jest fizyczne ustalenie dzieła, niemniej nie jest ono potrzebnym do istnienia samego dzieła i w konsekwencji nie jest elementem pojęcia dzieła. Stąd losy prawne dzieła i losy prawne owego przedmiotu fizycznego, w których dzieło zostało ustalone, są odrębne; dzieło jest przedmiotem prawa autorskiego, rzecz fizyczna, w której dzieło zostało ustalone, jest przedmiotem prawa rzeczowego<sup>1)</sup>; o ile wprawdzie do powstania prawa autorskiego potrzebne jest fizyczne ustalenie dzieła, o tyle dla dalszego trwania prawa autorskiego niezbędne jest istnienie jakiegokolwiek przedmiotu fizycznego, ustalającego dzieło: prawo autorskie, raz powstałe, trwa, choćby zniszczono wszystkie realne przedmioty, w które dzieło zostało wcielone.

Istnieje tedy w zasadzie wzajemna niezależność praw autorskich i praw rzeczowych sensu stricto; wzajemne oddziaływanie uwidacznia się tylko tam, gdzie wykonywanie jednych wchodzi w kolizję z wykonywaniem drugich. Np.: jest osobistym prawem twórcy, że od niego tylko zależy czy dzieło ma się ukazać światu, czy nie; jeżeli jednak raz odda dzieło do druku, i nakładca puści egzemplarze dzieła w handel księgarski, twórca, gdyb nawet się powołał na bardzo uzasadniony interes osobisty<sup>2)</sup>, nie ma prawa dzieła wycofać z obiegu, nawet za zapłatą odszkodowania. Dalszy przykład: właściciel corporis mechanici, to jest fizycznego egzemplarza dzieła, może w zasadzie dysponować nim według swej woli; jeżeli jednak wykonywanie tego prawa miałoby wkraczać w prawa autorskie, a w danym przypadku interes prawny twórcy przeważa z punktu widzenia wartościowania prawnego nad interesem prawnym właściciela, prawo własności ulega skrepowaniu: np. właścicielowi obrazu nie wolno czerpać zysków z wystawiania go na publicznej wystawie (art. 15 p. 1 ust. aut.).

II. Dzieło jako przedmiot prawa jest dobrem prawnym, jako twór abstrakcyjny jest dobrem prawnym t. zw. niematerialnym (teoria Kobl

<sup>1)</sup> Jeśli w ogóle ma trwały byt; możliwe jest bowiem także ustalenie treści dzieła w drodze chwilowej inkorporacji, w szczególności słowem żywym, dźwiękiem, gestem; o czym niżej.

<sup>2)</sup> Np. uczony wskutek nowych odkryć naukowych uważa dzieło swe za przestarzałe, a tezy w nim zawarte za fałszywe.

lera)<sup>3)</sup> w odróżnieniu od materialnych corpora mechanica, to jest owych fizycznych przedmiotów, będących wcieleniami dzieła, a stanowiących przedmiot praw rzeczowych sensu stricto.

III. Dziełem jest przedstawienie<sup>4)</sup> pewnej treści. Dziełem nie jest sama treść (ów zespół myśli i wyobrażeń), lecz treść wyrażona w pewnej formie, której celem jest umożliwienie poznania danej treści przez czudzą świadomość, względnie możność zreprodukowania sobie samemu danego zespołu myśli, względnie wyobrażeń, przez twórcę. Dzieło jest zawsze przez znaczone dla jakiejś świadomości, dzieło pośredniczy między duszami ludzkimi, jest mostem dla ich porozumienia. Klasycznie odzwierciedla ten istotny element dzieła rozmowa towarzyska, w której dwóch lub więcej ludzi komunikuje sobie wzajemnie swoje myśli i wyobrażenia, i dla celów takiego komunikowania się z sobą ubiera te myśli względne wyobrażenia w pewną formę<sup>5)</sup>. Owa forma, owo przedstawienie pewnej treści, jest istotnym znamieniem dzieła; bez tego znamienia o «dziele» w rozumieniu ustawy autorskiej mowy być nie może.

→ co znaczą jako taki?  
Nie jest tedy dziełem i w konsekwencji nie podlega rządowi ustawy autorskiej (wynalazek), jako taki<sup>6)</sup>. Wynalazca, o ile chodzi o istotę jego twórczości, dąży do wyzyskania sił przyrody dla zaspokojenia potrzeb życia codziennego, nie jest zaś istotnym celem wynalazcy, by umysłem ludzkim przedstawić fenomeny przyrody, by tworzywem swych myśli oddziaływać na ludzką świadomość. Wynalazek jest dziełem ducha, lecz nie dla ducha przeznaczonym, stąd nie może uchodzić za utwór, cieszący się ochroną autorską. Od wynalazku odróżnić trzeba jego opis, który należy uznać za przedmiot prawa autorskiego, albowiem celem jego jest przedstawienie treści danego wynalazku, dla umożliwienia poznania tegoż przez ludzką świadomość. Stworzenie opisu przez wynalazcę nie wyklucza jednak, ażeby inni dany wynalazek również samodzielnie opisywali, i na tych opisach jako nowych przedstawieniach tej samej treści, nabywali prawa autorskie. Nie jest opisem konkretne wcielenie wynalazku, np. maszyna, skonstruowana wedle pewnego wzoru; jest ona wprawdzie «ustaleniem» wynalazku w pewnej «formie», niemniej nie jest «przedstawieniem» treści tegoż, nie jest «rozmową» twórcy z tymi, którzy chcą poznać jego myśli. Stąd każdemu wolno maszynę odfotografować, fotografię rozpowszechniać dla celów zysku, maszynę opisywać i rozpowszechniać opisy itd.??

«Forma», w jakiej przejawia się «dzieło», jest przedstawieniem pewnego zespołu myśli i wyobrażeń. Stąd forma polega nie tylko na doborze pewnych słów, czy środków pewnej techniki artystycznej, lecz także na swoim ujęciu treści, by ją w całym myślowym i uczuciowym bogactwie uczynić jak najdostępniejszą ludzkiemu poznaniu. To ujęcie treści, ta konstrukcja przedstawienia jest tak zwana «formą wewnętrzną»<sup>7)</sup>. Chodzi tu o ową technikę pisania, o umiejętność rozwinięcia tematu, gradację argumentów, ich wzajemne powiązanie; przy opisach pewnych zdarzeń z rzeczywistości lub fantazji zaczerpniętych, czy też przy przedstawieniu ich w dziełach sztuki, o właściwą kompozycję, o umiejętny dobór «światłocieni»,

<sup>3)</sup> Kohler, str. 1 i nast. «Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht» Stuttgart 1907; por. także Osterrieth «Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht», Lipsk 1892, str. 63 i nast.

<sup>4)</sup> Kohler używa terminu: «Darstellung» str. 129 i nast. op. cit.

<sup>5)</sup> Jeśli mimo to rozmowa z reguły nie podlega ochronie prawnej, to z uwagi na brak ścisłego ustalenia, jedności i spoistości przedmiotu ewentualnego prawa, a nadto uwagi na towarzyszący zwykle rozmowie animus derelinquendi prawa na ustalonym nią dziele; wreszcie z uwagi na zwykle niski stopień twórczości w rozmowie, a de minimis non curat praetor.

<sup>6)</sup> Odmiennego zdania Z o 11, str. 17 Komentarza («Polska ustawa o prawie autorskim i konwencji Berneńska», Warszawa 1926).

<sup>7)</sup> Kohler, op. cit. str. 143 i nast.

tj. akcentowanie szczegółów bardziej istotnych dla poznania przedmiotu opisu, cofanie innych, mniej istotnych, itd. itd. Przeciwieństwem jest forma zewnętrzna, która polega w zakresie dzieł piśmienniczych na ubraniu danej treści w pewne słowa, na powiązaniu ich w zdania, na nadaniu słowom pewnego rytmu (wiersze) itd., zaś przy dziełach sztuki na przyobleczeniu treści w szatę odnośnej techniki artystycznej za pomocą właściwych jej środków (perspektywa, barwy, światło itd.).

Ze względu na formę zewnętrzną, w jakiej utwory autorskie się przejawiają, dzielimy je na: dzieła piśmiennicze, tj. dzieła, które bez potrzeby ich dalszego opracowywania dadzą się ustalić pismem<sup>8)</sup>, dzieła muzyki, czerpiące swe bogactwo z odrębnego, zamkniętego w sobie świata tonów (patrz uwaga 12 przy art. 1), a wreszcie dzieła sztuki — czyste lub stosowanej — mające już to na celu przedstawienie człowiekowi w dwu- lub trójwymiarowej przestrzeni, w kunsztownej, sztucznej formie, pewnej treści, z rzeczywistości lub świata fantazji pochodzącej (malarstwo, rzeźbiarstwo itp.), już też polegające na tego rodzaju ukształtowaniu przedmiotów świata rzeczywistego, jakie, wedle zamiaru i mniemania twórcy, zdolne jest u obserwatora wywołać efekt estetyczny, efekt piękna. Do tej ostatniej grupy dzieł sztuki należą dzieła architektury, a często i inne dzieła sztuki stosowanej, dzieła sztuki tanecznej, żywe obrazy itp.; twórca stara się tu bez pośrednio przedstawić widzowi ideę piękna, a nie w drodze naśladownictwa natury<sup>9) 10)</sup>. Podział na dzieła piśmiennicze, muzyczne

<sup>8)</sup> Dziełami piśmienniczymi są więc także dzieła, które twórca ustalił słowem, a więc mowy, kazania, wykłady itp.; wystarczy bowiem, by utwór mógł być ustalony pismem, nie trzeba, by pisemne ustalenie rzeczywiście przedsięwzięto. Z drugiej strony, nie należy uważać za dzieła piśmiennicze takich utworów, które dopiero po odpowiednim opracowaniu (art. 2), w szczególności po dodatkowym przyobleczeniu ich w mowę ludzką nadają się do utrwalenia pismem; nie mogą więc uchodzić za dzieła piśmiennicze np. utwory kinematograficzne (nawet o charakterze dramatycznym), które tak w swych elementach (poszczególne obrazy), jak i swej zwartej, spójnej jednolitej akcji całości, odpowiadają definicji dzieł sztuki. Tak w rezultacie Allfeld, komentarz z r. 1928, str. 32; por. też Kohler «Kunstwerkrecht», Stuttgart 1908, str. 29 i 54. Odmiennego zdania co do dzieł kinematograficznych, zawierających akcję dramatyczną Goldbaum, «Urheberrecht und Urhebervertragsrecht» Berlin 1927, str. 24 i nast., który przyznaje poszczególnym obrazom filmowym ochronę dzieł fotograficznych, zaś całości filmów dramatycznych nadaje charakter utworów piśmienniczych.

<sup>9)</sup> Wprawdzie do istoty dzieła autorskiego w ogólności bynajmniej nie należy, by jego twórca realizował w nim, lub też nawet starał się realizować ideę piękna, atoli dzieło sztuki, nie polegającej na naśladowaniu natury (tak, jak ona się w rzeczywistości lub fantazji twórcy przedstawia), lecz zmierzającej do ukształtowania rzeczywistych przedmiotów, nie będzie mogło w ogóle uchodzić za przeznaczone dla ludzkiego ducha, jeśli tendencja twórcy nie będzie przynajmniej zakomunikowanie widzowi swych idei piękna w drodze wcielenia w owe realne przedmioty; ponadto, jeśli by nawet ukształtowany ręką ludzką przedmiot wykazywał cechy piękna przemawiającego do widza, to nie będzie ono mogło uchodzić za dzieło ducha ludzkiego, a będzie tylko dziełem przypadku, wówczas, gdy nie wypłynęło z celowej pracy twórcy (inżynier, który skonstruował piękną maszynę parową, nie może cieszyć się ochroną na jej wizerunku, zawarte bowiem w nim piękno jest dzieckiem szczęśliwego zbiegu okoliczności, ojcostwo inżyniera, któremu chodziło o użyteczność, a nie o piękno maszyny, jest czysto mechanicznym, a nie duchowym węzłem). To też bez tendencji ukształtowania rzeczywistości podług prawideł piękna nie można przy dziełach architektury i w ogóle dziełach, kształtujących rzeczywistość, mówić o utworach autorskich w przyjętym przez nas znaczeniu.

<sup>10)</sup> Podział Kohlerowski na formę «wewnętrzną» i «zewnętrzną» uzasadniony jest zd. m. tam, gdzie twórczość polega na przedstawieniu rzeczywi-

i dzieła sztuki posiada doniosłe znaczenie dla norm użytku publicznego (art. 13—17), prawa nakładczego (patrz niżej str. 180 i nast.), kontraktów o publiczne wystawienie względnie wykonanie dzieła (art. 49 ustawy) itd.

stości czy fantazji w drodze symbolów mowy (dzieła piśmiennicze), albo w drodze kunsztu techniki artystycznej przy dziełach sztuki, które rzeczywistość, albo odzwierciedlający ją świat fantazji odtwarzają, naśladują. W zakresie dzieł, o których mowa, a które godziłoby się syntetycznie nazwać «działami odtwarzającymi» sensu stricto, treść (fabuła, temat obrazu czy rzeźby itd.) istnieje w swej konkretnej formie wewnętrznej jeszcze przed przybliżeniem jej w szatę mowy ludzkiej lub techniki artystycznej, właściwej dla danej dziedziny sztuki, a więc przed wyposażeniem dzieła w formę zewnętrzną; praca około formy zewnętrznej jest nowym aktem twórczym, forma zewnętrzna jest odrębnym, oddzielnym od formy wewnętrznej elementem dzieła. Inaczej w zakresie dzieł sztuki, kształtującej rzeczywistość podług prawideł piękna, i w zakresie muzyki.

Utworki muzyczne czerpią swą treść nie z rzeczywistości lub reprodukcją jej fantazji, lecz z odrębnego, zamkniętego w sobie świata tonów (patrz uwaga 12. przy art. 1); stąd najbardziej nawet elementarna treść muzyczna posiada odrazu formę muzyczną, a więc formę, która dla dzieł muzycznych jest ich ostatecznym zewnętrznym ukształtowaniem. W konsekwencji twórczość muzyczna nie przechodzi tego etapu, przez jaki musi przejść każde dzieło z zakresu piśmiennictwa i sztuki odtwórczej: etapu wcielenia samodzielnie egzystującej treści dzieła w mowę ludzką lub język techniki artystycznej; kompozytor bowiem nie naśladuje świata tonów, lecz go od początku do końca aktu swej twórczości kształtuje. W dziedzinie muzyki nie ma więc odrębnej twórczości w zakresie formy zewnętrznej. Podział twórczości na twórczość w dziedzinie treści i w dziedzinie formy wewnętrznej posiada oczywiście i w zakresie muzyki dominujące znaczenie; dzieła bowiem autorskie tym się w ogólności charakteryzują, że ich treść może przybierać nieskończoną ilość postaci, a w każdej z nich będzie rozpoznawalna, będzie «przedstawiona»; prawu temu podlegają i dzieła muzyczne — co pozwoliło nam na syntetyczną, «formalną» definicję utworu autorskiego, zamieszczoną na wstępie — ta sama bowiem treść muzyczna może przybierać najrozmaitsze ukształtowania, a więc rozliczne formy wewnętrzne.

Dotyczące formy dzieł muzycznych rozważania odnieść należy do dzieł sztuki, kształtującej rzeczywistość, w szczególności np. do dzieł architektury.

Problematem architektury jest osiągnięcie jak najbardziej estetycznego (a z punktu widzenia techniki dopuszczalnego) wyglądu budowli; budowa jest przedmiotem pomysłu architektonicznego, już w jego najprostszej formie; treść, jaką zawiera dzieło architektoniczne, posiada od pierwszej chwili powstawania jej w umyśle i fantazji twórcy, formę architektoniczną; odrębnej twórczości w zakresie «formy» zewnętrznej, architektura, jeśli nie polega li tylko na naśladowaniu innych przedmiotów świata zewnętrznego, na ich «sztucznym» odtwarzaniu, nie zna.

Ten brak kunsztowności i sztuczności utworów architektury doprowadził Kohlera (w «Kunstwerkrecht» str. 35 i nast.) do odmówienia im charakteru utworów autorskich, i do zajęcia stanowiska, że jedynie ze względów legislacyjnych, a nie ze względów pojęciowych dzieła architektoniczne zrównane są co do ochrony z dziełami autorskimi. Pogląd Kohlera nie znalazł wielu zwolenników; idąc konsekwentnie, należałoby i dziełom muzyki odmówić charakteru utworów autorskich, skoro polegają jeno na właściwym ukształtowaniu bezpośrednio do duszy ludzkiej przemawiającego świata tonów.

Pełne zrozumienie dla zasady, że nie tylko opisywanie i naśladowanie rzeczywistości, lecz także jej kształtowanie podług prawideł piękna, uzasadnia autorską-prawną ochronę, wykazał — w odniesieniu do dzieł sztuki stosowanej — austriacki Oberster Gerichtshof w glosowanym przez Abla (Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, 10/1928) orzeczeniu, w którym słusznie podkreślono, że ochronie autorskiej podlegają też pomysły, odnoszące się do ukształtowania pewnej konkretnej kategorii trójwymiarowych przedmiotów, a nawet zasługują na ochronę abstrakcyjne idee oryginalnych linii i kształtów, co ma znaczenie zwłaszcza dla ochrony dzieł sztuki graficz-

Oryginalność, «twórczość», która w myśl ustawy jest istotnym warunkiem ochrony prawnej dzieła, przejawia się przede wszystkim w jego formie, nie w treści. Wynika to znowuż z tej ciągle podkreślanej okoliczności, że «formą dzieła» jest — oczywiście samodzielne — «przedstawienie» treści w podanym wyżej rozumieniu; przedstawienie zaś, o ile jest samodzielne, jest zawsze twórcze. Quod est demonstrandum.

Nie ma żadnych reguł na to, jak należy komuś przedstawić jakąś treść, by ją zrozumiał, poznał, względnie odczuł. Umiejętność przedstawienia nie jest nauką, lecz przede wszystkim sztuką, polegającą na inwencji w obrazowaniu własnych myśli i wyobrażeń. Istnieją ludzie głęboko i ściśle myślący, którzy, nie mając talentu w komunikowaniu myśli czy wyobrażeń, piszą niejasno i w sposób dla drugich niezrozumiały. Nie posiadają sztuki formalnej, sztuki pisania. Moment formy, tak doniosły przy dziełach naukowych, odgrywa oczywiście dominującą rolę w literaturze, malarstwie, rzeźbiarstwie, muzyce. Tu jeszcze trudniej o naukę formy, o podanie ogólnych reguł, jak należy konstruować dzieła, by one «przemawiały», by wywoływały w poznającym te myśli, wyobrażenia, uczucia, jakie pragnie zakomunikować autor. Zdani jesteśmy w tej mierze na wycucie, na intuicję.

Sztuka jest pracą intuicji, jest zatem przede wszystkim pracą tej części naszej jaźni, którą nowoczesna psychologia nazywa podświadomością. Podświadomość jest zbiornicą popędów, składających się na naszą indywidualność, stąd praca podświadomości, względnie praca, w której impulsy podświadomości, a nie refleksje świadomości, odgrywają decydującą rolę, musi na sobie nosić piętno naszej indywidualności<sup>11)</sup>, «piętno osobiste»; z uwagi zaś na niepowtarzalność indywidualności, praca ta musi być z natury rzeczy nie tylko subiektywnie — z uwagi na swój charakter — lecz także obiektywnie — z uwagi na swe wyniki — twórcza.

IV. Autor, tworząc dzieło, musi być twórczy w zakresie formy. Treść może recypować z istniejącego już dorobku kultury, albo po prostu ze świata zdarzeń rzeczywistych. Praca naukowa, która przedstawia znane już teorie, jest dziełem. Dziełem jest również opis jakiegoś zdarzenia, które miało miejsce w rzeczywistości. Oczywiście istnieje twórczość i w zakresie treści. Nowe teorie w nauce, fabuła w literaturze, zaczerpnięty z fantazji motyw w sztuce, melodia w muzyce — wszystko to jest twórczością w zakresie treści. Twórczość w tym zakresie nie jest jednak potrzebna do powstania dzieła, kwalifikującego się jako przedmiot prawa autorskiego. Wystarczy sa-

nej. Zaznaczyć wypada, że w tym oświetleniu także pomysły architektoniczne, o których dopiero co była mowa, możnaby w ich postaci prymitywnej pojmować jako abstrakcyjne koncepcje linii i kształtów, które następnie dopiero ulegają przystosowaniu do konkretnych warunków i technicznych wymogów architektury; byłaby to jednak segregacja raczej teoretyczna, aniżeli odpowiadająca praktycznemu przebiegowi procesu twórczości architektonicznej; stojąc zaś nawet na gruncie takiej segregacji, podtrzymać musimy nasze twierdzenie o braku — w dziedzinie sztuki architektonicznej i jej podobnych — oddzielnej twórczości w zakresie «formy zewnętrznej» w tym znaczeniu, w jakim ta twórczość istnieje w zakresie dzieł piśmiennictwa i odtwarzających naturę dzieł sztuki; wszakże przystosowanie abstrakcyjnej koncepcji linii i kształtów do warunków architektonicznych jest tylko jej z modyfikowaniem, przerobieniem, a więc nadaniem specyficznej «formy wewnętrznej», odpowiadającej wymogom architektury, nie ma zaś mowy o zmiennym dla dzieł «odtwarzających» symbolizowaniu koncepcji, czy też «odtwarzaniu» jej w drodze naśladownictwa, w drodze «kunsztu artystycznego»: koncepcja abstrakcyjnej figury geometrycznej, wcielona w budowlę, jest nadal sobą, a nie staje się obrazem tylko czy symbolem swej istoty.

<sup>11)</sup> Dla doświadczonego psychologów sposób, w jaki przedstawiamy nasze myśli i wyobrażenia, może być źródłem do poznania nas samych, podobnie jak grafolog może odgadnąć charakter z pisma.

modzielne, a t y m s a m y m twórcze przedstawienie pewnej, choćby nieoryginalnej, treści<sup>12)</sup>.

V. Niektóre wytwory pracy duchowej człowieka wymagają szczególnego zastanowienia się, czy wykazują cechy «dzieła» w podanym znaczeniu.

a) Czy fotografia jest dziełem? O tyle, o ile polega na samodzielny przedstawieniu, jeżeli więc fotografujący włoży własną inwencję w odtworzenie osób, czy przedmiotów fotografowanych. Jeśli natomiast fotograf postępuje li tylko wedle utartej recepty, nie można mówić o jego przedstawieniu, o przedstawieniu samodzielnym, o przedstawieniu twórczym.

Inwencja fotografa musi wchodzić w zakres a r t y z m u, w zakres sztuki przedstawiania, jeśli ma doprowadzić do stworzenia dzieła w rozumieniu ustawy autorskiej. A więc chodzić będzie o umiejętnę, estetyczne ustawienie osób, dostarczenie należytego — z punktu widzenia artystycznego — światła, kunsztowne cieniowanie przy retuszowaniu itd. Natomiast zastosowanie pew-

<sup>12)</sup> W definicji naszej, dotyczącej dzieła, zamieszczona jest klasyfikacja treści dzieła na zaczerpniętą ze świata rzeczywistości, świata fantazji, świata myśli i wreszcie świata tonów.

W jakim stosunku pozostaje do tej klasyfikacji podział dzieł na naukowe, literackie, artystyczne (dzieła sztuki) i muzyczne?

Dzieła n a u k o w e przedstawiają w sposób jak najbardziej syntetyczny rzeczywistość, albo też zajmują się techniką, metodą poznawania rzeczywistości, a wówczas obracają się w sferze abstrakcji, w sferze «czystych myśli» (teoria poznania, logika, matematyka); świat fantazji jest dla nauki przedmiotem badań chyba tylko jako fenomen psychologiczny, a zatem znowuż jako «r z e c z y w i s t o ść» (np. nowoczesna szkoła psychoanalityczna zajmuje się badaniem fantastycznej pracy snu). Nauka zajmuje się p o z n a w a n i e m, jest — co do treści — o d t w ó r c z a, świat fantazji jest tedy naukowej pracy obcy, bo w nim króluje indywidualna twórczość.

Dzieła literackie nie zajmują się syntetycznym poznawaniem rzeczywistości, lecz opisują życie w jego konkretnej, barwnej i różnorodnej treści, czerpiąc motywy już to ze świata rzeczywistości, już też z krainy fantazji. Twórcom chodzi tu nie tylko o to, by czytelnik opisywane zdarzenie poznał, lecz także i przede wszystkim, by je odczuł i przeżył, a to także wtedy, gdy przedmiotem dzieła literackiego jest opis autentycznego zdarzenia (tu różnica pomiędzy opisem historycznym a opisem literackim).

O dziełach sztuki powiemy to samo, co o dziełach literackich. Malarz, czy rzeźbiarz, czy wreszcie architekt, odtwarza, względnie kształtuje, konkretną rzeczywistość, lub też odtwarza stworzone przez siebie obrazy fantastyczne, c e l e m zaś jego twórczości jest wywołać u widza to przeżycie, jakie sam, tworząc, odczuł.

Co się tyczy muzyki — klasyfikacja przedstawia trudności. Zd. m. muzyka reprezentuje świat dla siebie; nie odtwarza rzeczywistości, ani jej nie fantazjuje; jej związek z rzeczywistością jest tylko uczuciowy, stąd, ściśle rzecz biorąc, nie jest jej substratem nie tylko świat rzeczywisty, lecz nawet ten świat fantazji (tj. świat wyobrażonej, fikcyjnej rzeczywistości), który jest domeną dzieł artystycznych i literackich. «Świat muzyczny» możemy jednak podzielić na stworzony przez przyrodę i stworzony przez człowieka. Lwią część dzieł muzycznych stanowią oczywiście dzieła, których treść — melodie, motywy — wymyślone są przez człowieka. Muzyką przyrody jest zaś melodia wiatru, śpiew ptaków, brzęczenie owadów, rytm pędzącego pociągu; w tym kierunku człowiek może być tylko odtwórca, może kompozycją śpiewaną, czy też graną na instrumentach, odtwarzać motywy, zasłyszane w rzeczywistości. Mylnym byłoby jednak mniemanie, że podział na «muzykę w przyrodzie» i na «dzieła muzyczne» o oryginalnej treści jest analogiczny do podziału na «rzeczywistość» i «fantazję». Jeżeli «muzykę w przyrodzie» nazwiemy «rzeczywistością muzyczną» to równie dobrze możemy tak nazwać dzieła muzyczne o oryginalnej treści; te ostatnie nie są ani na jotę zależne od muzyki w przyrodzie, nie są jej fantazjowaniem, są tak, jak ona «pierwotne», nie wtórne; natomiast świat fantazji literackiej, czy artystycznej, jest światem zależnym od rzeczywistości, jest jej wyobrażeniem, jej fikcją.

nych własnych pomysłów technicznych przy fotografii, nie nadaje jej charakteru dzieła, a jej twórcy praw autora. Pomysł techniczny nie wchodzi w zakres sztuki porozumiewania się między ludźmi, nie jest emanacją sztuki.

b) Nie jest dziełem stenogram, bowiem stenografujący stosuje tylko techniczny wynalazek stenografii, by umożliwić zapoznanie się czytelników z cudzym — i dla stenografa — przedstawieniem pewnej treści, a zatem z cudzym dziełem. Stenograf nie tworzy formy dzieła, stwarza tylko techniczne warunki poznania jej. Praca stenografa równa się np. pracy zecera drukarskiego przy składaniu dzieła.

c) Nie tylko zastosowanie pomysłu technicznego, ale nawet wszelka twórczość techniczna, wynalazczość, nie doprowadza sama przez się, jak już zaznaczyliśmy, do powstania dzieła w rozumieniu ustawy autorskiej, bo nie służy sztuce przedstawiania pewnej treści<sup>13)</sup>. Nie jest też twórczością nawet formalną w rozumieniu prawa autorskiego przyczynienie się w drodze kapitału, czy też pracy handlowo-organizacyjnej (nie dotykającej treści samego dzieła), do powstania dzieła. Nie jest tedy twórczością autorską praca przedsiębiorcy, inicjującego nagranie jakiejś kompozycji na płytę, praca przedsiębiorcy filmowego w kierunku stworzenia filmu itd. Praca tych przedsiębiorców jest bezsprzecznie pracą intelektualną, o ile jednak nie znajduje wyrazu w osnowie samego dzieła, a więc np. w treści i formie filmu, nie jest pracą autorską<sup>14)</sup>. Jeżeli mimo to ustawodawca w art. 10 wprowadza przepis, zresztą względnie tylko obowiązujący (*ius dispositivum*), że prawo własności na filmie, na płytach muzycznych, fotografiach itp. służy przedsiębiorcy bez względu na to, czy jego twórczość artystyczna przyczyniła się do powstania dzieła, to kierował się niewątpliwie tą tylko myślą, że zwykle w wypadkach tych właściwi twórcy, pozostając do przedsiębiorcy w stosunku najmu usług, czy najmu dzieła, z góry zrzekają się na jego rzecz praw autorskich. (Bliżej w tym przedmiocie patrz uwagi do art. 10).

d) Praca artystyczno-odtwórcza, w szczególności praca akto-

<sup>13)</sup> Dla większej jasności wypada tu jeszcze zaznaczyć, że twórczość co do formy, polegająca na samodzielności przedstawienia, opiera się na pewnych umiejętnościach natury psychologicznej; literat orientuje się, które momenty przedstawianej indywidualności uwypuklić, by czytelnik jak najgłębiej ją zrozumiał, jak najlepiej ją odczuł; na czym położyć akcent, by uwydatnić tragizm, względnie komizm sytuacji; malarz, rzeźbiarz, aktor czy muzyk umieją się posługiwać pewnymi środkami ekspresji, by w widzu względnie słuchaczowi wywołać te nastroje i przeżycia, jakie, wedle ich zamierzeń artystycznych, dzieła ich wywołać mają. Sztuka piśmiennicza jest nadto sztuką filologiczną, polega na umiejętności doboru wyrazów, odpowiadających treści pojęć, o które chodzi, umiejętności układu zdań, któryby trafnie oddawał zespół przedstawianych myśli i wyobrażeń. Ani sztuki «psychologicznej» w podanym rozumieniu, ani sztuki filologicznej, ani żadnej pokrewnej nie ma oczywiście w pracy wynalazczej; dopiero gdy wynalazca ma opisać swój wynalazek, musi pokusić się o «psychologiczno-filologiczną» sztukę pisarską, zadać sobie trud umiejętnego, dostępnego dla cudzej świadomości przedstawienia treści.

<sup>14)</sup> Za pracę autorską przedsiębiorcy filmowego należy uznać w szczególności np. dobranie przez przedsiębiorcę do filmu, o treści mu znanej, odpowiedniej obsady artystycznej — przedsiębiorca wysiła się tu w tym kierunku, by treść filmu znalazła jak najlepszy wyraz; udany pomysł w tym kierunku zapewni filmowi, jako dziełu, wyższą wartość artystyczną; pomysł taki jest sam w sobie natury niewątpliwie artystycznej. Tak samo jest praca autorską ewentualna działalność reżyserska przedsiębiorcy.

Natomiast nie jest pracą autorską np. wielka operacja kredytowa, jaką z dużym zresztą wysiłkiem intelektualnym podejmuje przedsiębiorca, by umożliwić realizację filmu. Ta praca umożliwia tylko technicznie powstanie filmu, w samym jednak filmie nie znajduje żadnego wyrazu, nie jest współdziałaniem w tworzeniu go jako dobra niematerialnego.

rów teatralnych, filmowych, artystów-muzyków, jest w zasadzie twórczą w rozumieniu prawa autorskiego, polega bowiem na wyszukiwaniu najlepszych sposobów ekspresji, mających zapewnić należyte zrozumienie i odczucie przez widzów, względnie słuchaczy, odtwarzanego dzieła. Praca ta jest zatem twórczą w dziedzinie formy, skoro polega na sztuce trafnego przedstawiania treści dzieła. Mimo to wytwory pracy artystów nie są przez ustawodawstwa i jurysprudence uważane za dzieła, mogące być w pełni przedmiotem ochrony prawno-autorskiej. Przyczyna leży w tym, że wytworom pracy artystów brak z reguły należytego ustalenia, — wszakże ustalenie następuje zwykle żywym słowem, dźwiękiem, mimiką czy też ruchami, a pamięć tego ustalenia nie może być z reguły tak wierna, by miała służyć za podstawę istnienia przedmiotu prawa; z drugiej strony zachodzi wielka trudność stwierdzenia naśladownictwa, wykazania, że interpretacja artysty X nie opiera się na własnej inwencji, lecz jest pasożytniactwem na sztuce interpretacyjnej artysty Y. Dzieła sztuki odtwórczej cieszą się tylko ułomną ochroną autorską, o której patrz niżej str. 21, ustęp VI i nast.

VI. Dzieła podlegają ochronie prawnej tylko w tym zakresie, w jakim są twórcze. Jeżeli więc zawierają treść, która nie jest obiektywnie twórczością, to nie podlegają ochronie w zakresie treści, choćby proces duchowy, który do jej ustalenia doprowadził, polegał na subiektywnej twórczości.

a) W szczególności nie podlegają ochronie prawdy naukowe, nie tylko te, które wypowiedziano w formie pewników, lecz także wypowiedziane w formie hipotez, teorii itd. Kwestia ta wymaga kilku uwag.

Zaznaczyliśmy wyżej, że w zakresie formy wszelka twórczość subiektywna jest zarazem twórczością obiektywną, t. zn. wszelka samodzielna praca doprowadza rzeczywiście do stworzenia czegoś nowego, dotąd niestworzonego i stąd nacechowanego osobistym piętnem twórcy. Natomiast — najbardziej nawet twórcza subiektywnie praca naukowa doprowadza, w zakresie treści, obiektywnie li tylko do poznania, — nic nowego nie stwarza, a jedynie odtwarza to, co jest dziełem Stwórcy (nauki przyrodnicze), lub dziełem społeczeństwa (nauki socjalne). Oczywista rzecz, że ochrona prawna twórczości naukowej i w zakresie treści jest do skonstruowania, jednakże pojęciowo rzecz biorąc, nie byłaby to ochrona «dzieła», lecz ochrona pracy intelektualnej, jako takiej. Dzieło naukowe jest tylko z uwagi na swą formę, a nie także z uwagi na swą treść «dziełem» w rozumieniu ustawy autorskiej, i dlatego na gruncie tej ustawy tylko co do formy — tak zewnętrznej, jak i wewnętrznej — ochronie prawnej podlega<sup>15)</sup>.

b) Z tego samego powodu, z jakiego nie podlegają ochronie prawdy naukowe, nie podlega jej i treść informacyjdziennikarskich. Treścią tą są bowiem pewne obiektywne fakty, zdarzenia. Jeżeli informacje dziennikarskie i co do formy nie zawierają elementów twórczych, jeżeli są suchymi komunikatami, nie podlegają ochronie prawnej na gruncie ustawy autorskiej w ogóle (art. 4 p. 2 ustawy).

VII. Jakie «dzieła» w wyżej podanym rozumieniu są wedle ustawy autorskiej polskiej przedmiotem ochrony? Odpowiedź: wszystkie. Ustawa polska nie specyfikuje, wprowadza ochronę generalną praw twórcy, jest par excellence synonetyczna. Wyliczenie dzieł, zawarte w art. 1, ma znaczenie czysto przykładowe, i ułatwia sędziowskie zadanie subsumpcji w przypadkach praktycznie najczęstszych; zasadniczo zaś jest według słów ustawy chroniony

<sup>15)</sup> Metody (np. metoda nauczania pewnego języka, metody naukowe, techniczne itp.) nie podlegają ochronie prawnej, gdyż, podobnie jak treść dzieł naukowych, polegają jedynie na odkryciu obiektywnie istniejących prawd; nie uwłacza to zasadzie, że dzieła, traktujące o pewnych metodach, będą podlegały ochronie w zakresie formy, w zakresie oryginalności przedstawienia ich treści.



każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości<sup>16)</sup>.

VIII. Jest rzeczą prawnie obojętną, czy wolą autora, tworzącego dzieło, było wytwór pracy duchowej poddać ochronie prawnej. Kto pisze listy, ten przeważnie ani myśli o tym, by one miały stać się «dziełem», a więc tworem trwałym, bez woli twórcy niezmiennym, i jako takie miały być chronione przez prawo. Mimo to listy są przedmiotem praw autorskich, o ile tylko noszą na sobie «piętno osobiste», i są chronione bez względu na to, czy piszący kierował się intencją stworzenia przedmiotu ochrony prawnej. Tak samo przedmiotem ochrony są mowy okolicznościowe, wypowiedziane ad usum chwili, dla konkretnego celu praktycznego, bez zamiaru stworzenia trwałego dobra prawnego o wartości niezależnej od względów praktycznych, z uwagi na które powstało<sup>17)</sup>.

Niemniej, jak słusznie podkreśla Kohler<sup>18)</sup>, należy w wypadkach tych, jak w ogóle przy dziełach piśmienniczych (tj. dziełach, które mogą być utrwalone pismem) wymagać sui generis zaokrąglenia formalnego, dzieło musi być pewną tak co do stylu, jak i ujęcia, jednością. Stąd rozmowy towarzyskie, jeśli pozbawione są pewnych kunsztowności literackich, dalej ta mnogość słów, którą wypowiadamy codziennie dla rozmaitych praktycznych celów w życiu prywatnym i zawodowym, już dla braku sztuki w formie, ochronie prawnej nie podlega. Podlegają natomiast ochronie (z pozytywnymi, w ustawie określonymi wyjątkami — patrz w szczególności art. 13 p. 2 ustawy) przemówienia okolicznościowe, jako to mowy na uroczystościach, toasty, przemówienia wodzów do żołnierzy, kazania itd., jeśli posiadają pewną budowę literacką, a więc wstęp, zakończenie, pewne, choćby minimalnie artystyczne, kunsztowne ujęcie tematu itd.

IX. Prawo autorskie powstaje także na dziełach, których rozpowszechnianie, z uwagi na ich treść, byłoby sprzeczne z ustawą, porządkiem publicznym lub dobrymi obyczajami<sup>19)</sup>. Owa sprzeczność ma to głównie znaczenie, że twórcy — w ramach przepisów prawa administracyjnego — nie wolno dzieła rozpowszechniać, że w razie zatajenia przy umowie wady, o której mowa, twórca odpowiada z tytułu rękojmi, że wreszcie nieważne są z mocy art. 55 k. z. umowy, w których kontrahent twórcy z obowiązywałby się do rozpowszechniania dzieł o tego rodzaju treści.

<sup>16)</sup> W Komisji Kodyfikacyjnej toczyła się walka na temat, czy w art. 1 podać ogólną, syntetyczną definicję «dzieła», czy też — jak to czyni Konwencja Berneńska — wliczyć taksatywnie dzieła, podlegające ochronie, czy wreszcie — jak pragnął referent ustawy, Zoll, i biorący udział w obradach Komisji Kodyfikacyjnej, a zarazem główny twórca art. 1 w jego ostatnio przyjętej formie, Przesmycki, — wybrać drogę pośrednią, a więc obok definicji ogólnej podać przykładowo główne typy dzieł, podlegające ochronie. W Komisji Kodyfikacyjnej zwyciężyło zdanie ostatnie; Rząd w swym projekcie oświadczył się za metodą Konwencji Berneńskiej; Sejm przywrócił jednak projektowi ustawy brzmienie, ustalone w Komisji Kodyfikacyjnej.

<sup>17)</sup> Atoli jest rzeczą konieczną, by osnowa dzieła była wynikiem celowej działalności intelektualnej twórcy, choćby przedsięwziętej w stanie niepoczytalności (dzieła umysłowo chorych i dzieła somnambulistów podlegają również ochronie prawnej; por. Christ, «Das Subjekt des künstlerischen Urheberrechts» München 1911, str. 9). Jak wyżej (uwaga 9 do art. 1) podkreślono, inżynier, który dążąc do zbudowania jak najdoskonalszej technicznie maszyny, stworzy konstrukcję, która wzrokowo wywiera wrażenie piękna, nie korzysta z ochrony autorskiej, jeśli bowiem uchodzić może za ojca wynalazku, to jednak w odniesieniu do dzieła sztuki odegrał tylko rolę narzędzia w ręku ślepego przypadku.

<sup>18)</sup> Op. cit. str. 138 i nast.

<sup>19)</sup> Tak nauka obecna; odmiennie Kohler, «Urheberrecht an Schriftwerken etc.» str. 160.

Przysługują natomiast twórcy niewątpliwie prawa osobiste (art. 62) i roszczenie o zaniechanie rozpowszechniania dzieła przez osoby nieupoważnione (art. 59)<sup>20)</sup>; prawa na dziełach, o które chodzi, mogą być również przedmiotem ważnych aktów przeniesienia<sup>21)</sup>.

X. Obojętnym jest dla ochrony prawnej przeznaczenie dzieła; obojętnym jest mianowicie, czy dzieło stworzono dla celów czysto naukowych lub artystycznych, czy też dla celów praktycznych; podlegają ochronie także dzieła tak zwanej sztuki stosowanej<sup>22)</sup> do przemysłu, dalej dzieła czysto praktyczne, a więc katalogi, wzory aktów prawnych, książki kucharskie, kalendarze, przewodniki itp. (patrz co do tych ostatnich dzieł orzeczenie S. N. cytowane na wstępie)<sup>23)</sup>. Oczywiście wszystko to pod warunkiem, by dzieło przynajmniej co do formy wykazywało pewne momenty twórcze.

XI. Stopień twórczości, wymagany do powstania ochrony prawnej

<sup>20)</sup> Atoli roszczenia o wydanie niesłusznego wzbogacenia i wynagrodzenie szkody są w zasadzie zd. m. wykluczone; nie mogą one bowiem zmierzać do przysporzenia twórcy dochodów, których — wobec istnienia zakazu — jemu samemu ciągnąćby nie było wolno. Jednakże, gdyby wskutek zmiany ustawodawstwa lub zmiany poglądów społecznych dzieło zakazane zyskało charakter utworu dozwolonego, twórca będzie mógł dochodzić roszczeń, o których mowa, także za czas przeszły w tych granicach, w jakich dokonana wtedy przez osoby niepowołane eksploatacja dzieła, podówczas zakazanego, uniemożliwiła twórcy, wskutek nasycenia rynku intelektualnego, wyzyskanie obecnej wolności rozpowszechniania. — Z powyższych uwag wynika, że roszczenie twórcy dzieła zakazanego o zaniechanie rozpowszechniania utworu służy wprawdzie przede wszystkim ochronie praw osobistych (*droit de rester inédit* i wolność rozporządzania dziełem — patrz niżej str. 88 i nast. i str. 94 i nast.), w pewnej jednak mierze ma zabezpieczyć przyszłą eksploatację dzieła na wypadek zmiany prawa i poglądów etyczno-socjalnych; z tego względu roszczenie, o którym mowa, oprócz można nie tylko na art. 62, broniącym praw osobistych, lecz także na art. 59, broniącym prawa majątkowego.

<sup>21)</sup> Patrz niżej str. 134 (ustęp V) i nast.

<sup>22)</sup> Dzieła sztuki stosowanej są niewątpliwie dziełami sztuki, dążą bowiem do wywołania pewnego efektu artystycznego; o tyle zaś są specyficzną kategorią dzieł sztuki, że będące ich wcieleniem *corpora mechanica*, niezależnie od tkwiącego w nich artystycznego piękna, mają spełniać pewną funkcję praktyczną. Np. wytwórca dywanu perskiego pragnie przez kunsztowne wzory wywołać efekt piękna; przez dobranie odpowiedniego materiału i formatu pragnie uczynić dywan praktycznie przydatnym. Dziełami sztuki stosowanej są zwłaszcza dzieła sztuki architektonicznej i dzieła sztuki zdobniczej; charakter ten mogą mieć również rozmaite dzieła rysunkowe, malarzkie, rytownicze, litograficzne, rzeźbiarskie, grawerskie. Z reguły dzieła sztuki stosowanej posiadać będą zarazem charakter wzorów zdobniczych w rozumieniu ustawy o ochronie wynalazków, wzorów i znaków towarowych z roku 1924; cieszyć się tedy będą także ochroną, przepisami tej ostatniej ustawy uzasadnioną.

<sup>23)</sup> Obszerny rejestr tych dzieł zawiera komentarz Goldbauma op. cit. str. 26 i nast.; Stolfi «*Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*» Paryż 1916, t. I. str. 405 i nast. Z wliczonych tamże przykładów przytoczyć zwłaszcza należy:

Formularze (wzory) procesowe dla sędziów, prokuratorów itp.

Prospekty i reklamy przemysłowo-handlowe, sprawozdania giełdowe, cenniki z objaśnieniami czy obrazkami, stanowiące pewną formalną całość itp.

Wszelkie mapy, katalogi, almanachy itp.

Książki kucharskie, książki adresowe, skorowidze, bibliografie, przewodniki, rozkłady jazdy itp.

Katalog dzieł uznanych w jurysprudencji francuskiej za przedmiot ochrony autorskiej, zawiera zbiorowa praca Vaunois Albert — Geoffroy Henri — Darros Maurice «*La propriété littéraire et artistique*», Paris 1929.

dzieła, jest obojętny. Nawet minimum twórczości jest ustawowo chronione<sup>24)</sup>, z tym, że zd. m. w wypadkach krańcowych sędzia będzie mógł zastosować zasadę «de minimis non curat praetor», a to tym bardziej, że odnośnie do dzieł, wykazujących minimalny, ledwo dostrzegalny stopień twórczości, osoba wkraczająca w prawa na takim dziele, a następnie pociągnięta do odpowiedzialności, będzie mogła niejednokrotnie skutecznie powołać się na błąd prawny (subsumpcyjny), że mianowicie nie mogła bez gruntownego badania, jakiego od ekspertów tylko wymagaćby można, nawet przypuszczać, iż chodzi tu o «dzieło» w rozumieniu ustawy autorskiej. Również bez znaczenia dla ochrony prawnej jest w a r t o ś ć stworzonego dzieła<sup>25)</sup>.

XII. Dzieło podlega ochronie pod warunkiem i od chwili ustalenia w jakiegokolwiek bądź postaci. Ustaleniem jest bądź proste zakomunikowanie dzieła — słowem żywym, dźwiękiem, gestem, mimiką, — bądź też takie zewnętrzne utrwalenie go w jakimś przedmiocie fizycznym, że umożliwi ono wielokrotne odtwarzanie sobie treści dzieła. Grupę pierwszą wypadków określam jako reprodukcję o c h a r a k t e r z e j e d n o r a z o w y m, grupę drugą jako reprodukcję t r w a ł ą. Ustaleniem więc jest z jednej strony wygłoszenie dzieła wobec innej osoby, wykonanie dzieła muzycznego, odegranie sztuki scenicznej, transmisja przez radio — z drugiej zaś strony napisanie czy wydrukowanie dzieła, nagranie utworu muzycznego na płytę mechaniczną, wcielenie w przedmiot fizyczny dzieła sztuki malarskiej czy rzeźbiarskiej, utrwalenie dzieła na taśmie filmowej, fotografii czy też w drodze innego analogicznego proceduru.

O ile chodzi o pierwszą formę ustalenia, tak zwaną reprodukcję o c h a r a k t e r z e j e d n o r a z o w y m, to do powstania ochrony — lege non distingue — wystarczy poznanie dzieła przez jedną osobę; jedynie przy produkcjach kinematograficznych i im podobnych dziełach, ustawodawca (art. 1 in fine) wymaga przekazania dzieła do wiadomości pewnej liczbie osób, a więc więcej, aniżeli jednej. Chodzi tu o wypadek, gdy film nie został jeszcze ustalony ani na taśmie, ani nawet w scenariuszu, a mimo to treść jego podano do wiadomości pewnego koła osób. Dlaczego ustawodawca w tym właśnie wypadku wprowadził obostrzenie co do wymaganego minimum ustalenia<sup>26)</sup>, jest rzeczą niejasną; dlaczego np. nie ma tego obostrzenia przy dziełach sztuki dramatycznej sensu stricto; indukować zaś z tego przepisu normę ogólną, przyjąć w drodze interpretacji rozszerzającej, że wymóg ten ma się odnosić do wszystkich form reprodukcji o charakterze jednorazowym i do wszystkich dzieł, byłoby rzeczą niebezpieczną, zwłaszcza, że nie

<sup>24)</sup> Stąd ustawa chroni także przed częściową, nawet co do rozmiarów minimalną, reprodukcją. Czy i o ile przedmiotem ochrony prawnej może być także tytuł dzieła, patrz niżej str. 00 i nast.

<sup>25)</sup> Uznać ją należy za obojętną nie tylko w odniesieniu do dzieł, które swój charakter utworów autorskich czerpią już z tej właściwości, że przedstawiają ludzkiej świadomości, w drodze symbolicznej czy w drodze naśladowczego odtworzenia, przedmioty czy zdarzenia świata rzeczywistego lub fantastycznego (dzieła piśmiennictwa i sztuki naśladowczej); od wartości nie zależy również ochrona tych dzieł, które charakter utworów autorskich zyskują jedynie dzięki zawartej w nich tendencji twórcy ukształtowania świata według prawideł piękna (dzieła architektoniczne, dzieła sztuki tanecznej, żywe obrazy itd.; por. wyżej str. 4). Architekt winien dążyć do realizacji piękna, jeśli chce stworzyć utwór autorski; podlega jednak ochronie bez względu na to, w jakim stopniu dążenia jego zostaną uwieńczone rezultatem.

<sup>26)</sup> Wyrażenie ustawy «c h o ć b y t y l k o w p a m i ę c i p e w n e j l i c z b y o s ó b» wskazuje na to, że ustawodawca nie zdawał sobie jasno sprawy z tego, że wymogiem powyższym warunki ochrony prawnej obostrza. Użycie słów: «choćby tylko» wskazywałoby raczej na wprowadzenie privilegium favorabile, aniżeli odiosum.

wiadomo, jakie kryterium ma służyć sędziemu dla bliższego oznaczenia owej «pewnej liczby osób». Sądzę, że przepis, o którym mowa, w praktyce nie odegra większej roli; w każdym razie byłoby rzeczą wskazaną pomyśleć przy dalszej nowelizacji ustawy autorskiej o jaśniejszym sformułowaniu tego przepisu, lub o jego usunięciu. — Analogicznie, jak przy ustaleniu w drodze reprodukcji o charakterze jednorazowym, należy lege non distinguite i przy reprodukcji trwałej przyjąć, że dla ustalenia dzieła wystarczy sporządzenie go w jednym egzemplarzu; a więc już wydrukowanie czy napisanie jednego egzemplarza książki, sporządzenie oryginału dzieła sztuki, negatywu dla fotografii czy filmu itd. uzasadnia ochronę prawną dzieła, jako dobra niematerialnego.

Ratio legis wymogu ustalenia jest ta, że z jednej strony dopiero z chwilą ustalenia dzieło jest dostatecznie ukształtowane, by mogło stanowić przedmiot prawa; z drugiej strony przeprowadzenie dowodu zaistnienia dzieła przed jego ustaleniem byłoby ogromnie utrudnione; wreszcie — ochrona prawna dzieła przed ustaleniem jest zbędna, wobec przyjęcia szerokiego pojęcia ustalenia w ustawie; zaznaczyć przy tym należy, że ustaleniem jest nie tylko ostateczne wypracowanie dzieła, lecz także utrwalenie jego stadiów przygotowawczych. W szczególności w zakresie reprodukcji trwałej korzystają z ochrony prawnej wszelkie — prowadzące do ostatecznego wykonania — szkice, rysunki, plany, projekty; w zakresie reprodukcji o charakterze jednorazowym korzystają z ochrony wszelkie komunikaty, wszelkie ustne ujawnienia zarysów przyszłego dzieła<sup>27)</sup>. Oczywiście ochrona prawna istnieje na razie tylko w ramach tego prowizorycznego ustalenia; gdy dzieło następnie zostanie wykończony, musi być na nowo jako całość ustalone, jeśli w tej swojej ostatecznej formie ma korzystać z ochrony prawnej.

Kwestia «ukazania się» dzieła, a więc udostępnienia go ogółowi publiczności przez wystawienie książki na sprzedaż w księgarni, wystawienie dzieła sztuki na wystawie publicznej, względnie utworu dramatycznego w teatrze, wyświetlenie filmu w kinoteatrze itd. — jest prawnie obojętna dla powstania ochrony prawnej; ustawa wyraźnie stanowi, że korzystają z ochrony także nie wydane dzieła; korzystają nie tylko w zakresie tak zwanych praw osobistych autora (np. w przedmiocie jego prawa decydowania o tym, czy dzieło ma być wydane), lecz także w zakresie jego praw majątkowych; jeśli więc ktoś przywłaszczy sobie manuskrypt niewydanego dotąd dzieła i następnie wyda dzieło samowolnie, to dla autora powstaje roszczenie nie tylko z art. 62 ustawy, traktującego o ochronie osobistej, lecz także z art. 59, traktującego o ochronie majątkowej (na podstawie którego autor będzie mógł się domagać wydania wzbogacenia, zaś w razie winy wynagrodzenia szkody).

<sup>27)</sup> Przepis o ochronie autorskiej prac przygotowawczych został wprowadzony w ustawie zamieszczony w ustępie, traktującym o dziełach sztuki (art. 1 ust. przedostatni); nie może jednak z punktu widzenia ratio legis ulegać wątpliwości, że należy odnieść go per analogiam do wszelkich form ustaleń i do wszelkich rodzajów dzieł.

Oczywiście — jeśli przy reprodukcji o charakterze jednorazowym zaistnienie ustalenia będzie nieuchwytnie i będzie nastroczało wątpliwości, sędzia oddał powództwo dla braku udowodnienia; w zasadzie jednak, jeśli autor naszkicował swemu przyjacielowi dość szczegółowo fabułę swego przyszłego dzieła, a następnie ten ostatni na podstawie opowiedzianej mu fabuły napisze sztukę dramatyczną i wystawi ją w teatrze, ubiegając właściwego autora, to autor, jeśli tylko zdoła udowodnić fakt «ustalenia», w rozmowie z owym przyjacielem, fabuły, będzie mógł wystąpić zarówno przeciw niemu, jak i przeciw przedsiębiorcy teatralnemu z tytułu naruszenia prawa autorskiego.

**DODATEK DO ART. 1.****Ochrona odkryć i ustaleń**

I. W objaśnieniach do art. I przedstawiono, że przedmiotem ochrony prawno-autorskiej są tylko takie wytwory pracy intelektualnej człowieka, które noszą na sobie piętno chociażby formalnej twórczości. Wytwory pracy intelektualnej, nie posiadające powyższego charakteru, ochronie prawnoprawno-autorskiej nie podlegają; nie wynika stąd jednak bynajmniej, by ochronie prawnej w ogóle podlegać nie powinny.

II. Uznać należy, że wszystkie wytwory pracy intelektualnej (*de minimis non curat praetor*) zasługują w zasadzie na to, by stanowiły przedmiot ochrony prawnej. Najbardziej praktycznym i znanym literaturze jest tu problem ochrony wiadomości dziennikarskich i prac odkrywczych, w szczególności naukowych<sup>1)</sup>.

III. Materiał odkrywczy, zawarty w wiadomościach dziennikarskich, w dziełach naukowych, a także częściowo i w literackich, czy też czysto praktycznych, nie może być przedmiotem praw autorskich, ani też jakichkolwiek innych, bo materiał ten stworzył Stwórca czy społeczeństwo, a w żadnym razie autor. Jest jednakowoż zasługą autora poznanie, odkrycie tegoż materiału; to poznanie nastąpiło dzięki jego pracy i zdolnościom; wartość zaś poznania polega — poza horyzontem wzbogacenia osobistej wiedzy autora — na możliwości zakomunikowania go innym ludziom, społeczeństwu. Z chwilą ustalenia danego poznania w słowie, piśmie, czy w inny sposób, możliwość tą zyskują w większym lub mniejszym stopniu, zależnie od okoliczności faktycznych, także inni ludzie; jest jednak bardzo często słusznym interesem twórcy, by właśnie on tylko z możliwości tej przez pewien czas korzystał, by przynajmniej on skorzystał z niej po raz pierwszy; w nagrodę tedy za zasługę, poniesioną dla zdobycia danego poznania, winien ustawodawca przyznać w pewnych, choćby skromnych granicach danemu «twórcy» wyłączną prawną możliwość korzystania we wspomnianym kierunku z odkrycia przez niego zdobytego, co nie wyklucza oczywiście możliwości przedsięwzięcia samodzielnego odkryć przez inne osoby w tym samym kierunku. W świetle powyższego powinien podlegać ochronie prawnej, od chwili ustalenia, zawarty w intelektualnych pracach materiał odkrywczy. Nikomu tedy nie powinno być wolno przejmować w drodze podsłuchu telefonicznego, czy też za pomocą wtórnej stacji telegrafu bez drutu, wiadomość, którą korespondent gazety śle do jej redakcji, a którą zdobył dzięki znacznym wysiłkom, a być może i z narażeniem życia w dalekich krajach — i nie wolno nikomu uzyskanej w ten sposób wiadomości ogłaszać, zanim to uczyni osoba uprawniona; nie powinno być wolno nakładcy dzieła naukowego ogłaszać poza i przed publikacją tego dzieła, zawartego w nim materiału odkrywczego — nie wolno tego czynić i osobie trzeciej, która dany materiał od nakładcy otrzymała; itd. Należy pójść dalej: nie tylko akty odkryć, zdobytych głównie wysiłkiem intelektualnym, winny

<sup>1)</sup> Por. co do wiadomości dziennikarskich zwłaszcza gotowy projekt ustawy ekspertów Ligi Narodów, zawarty w publikacji: «Protection des informations de presse» Genewa 1927, druk Ligi Narodów, C. 352. M. 126. 1927 r.; co do ochrony prac naukowych patrz zwłaszcza sprawozdanie Ruffiniego z 1903 r. i Goldsmitta z 1928 r., napisane dla Międzynarodowego Związku Ochrony Własności Przemysłowej (w czasopiśmie «Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht», 10/1928): pierwszy z tych autorów broni, drugi zwalcza postulat przyznania uczonej ochronie analogicznej do tej, jaką cieszą się wynalazcy. Ponadto należy zwrócić zwłaszcza uwagę na wywody Kohlera, «Urheberrecht an Schriftwerken etc.» na str. 448 i nast., gdzie wypowiada się za (ograniczoną) ochroną wytworów wszelkiej pracy ludzkiej przed nieuczciwą eksploatacją, prawu jednak do tych wytworów nadaje charakter raczej prawa osobistości, aniżeli prawa majątkowego.

podlegać ochronie prawnej, lecz w ogóle wszelkie odkrycia, choćby zyskane głównie dzięki trudom fizycznym, dzięki wytrzymałości i odwadze, dzięki znacznym kosztom itd. Wiadomość, zdobyta z narażeniem życia, choć bez żadnego niemal wysiłku intelektualnego, zasługuje na ochronę w niemniejszej może mierze, jak odkrycia naukowe, to też omawiana de lege ferenda ochrona winna obejmować nie tylko pracę intelektualną, lecz odkrycia w ogóle.

Nie miejsce tu na omawianie szczegółów tej ochrony; będzie ona oczywiście stosunkowo ciasna, bez porównania ciałniejsza niż amerykańska, z uwagi na walny interes społeczeństwa i ludzkości w jak najszybszym poznawaniu prawdy; zmierzać będzie przede wszystkim do zapewnienia pierwszeństwa danej osobie w przekazaniu wiadomości ogółowi<sup>2)</sup>, oczywiście z ochrony tej korzystać będzie mogła tylko osoba, która zdobytych wiadomości nie chce zachować dla siebie, lecz również dąży do przekazania ich ogółowi, chce zatem zagwarantowane sobie prawo pierwszeństwa wykonać<sup>3)</sup>.

Prawo, o którym mowa, miałoby charakter prawa podmiotowego na określonym przedmiocie i byłoby wyposażone w roszczenia bezwzględne; autor tedy dramatyczny, względem którego przedsiębiorca teatralny dopuścił się tej nielojalności, że materiałem odkrywczy z przekazanego sobie rękopisu przed wystawieniem sztuki podał do wiadomości osoby trzeciej, a ona z materiału tego skorzystała dla napisania własnej sztuki, — będzie mógł wystąpić z powództwem wprost przeciw osobie trzeciej; kwestia warunków tego powództwa, (zła wiara jako warunek legitymacji bierniej?) oraz kwestia roszczeń, z nim związanych, należy do szczegółowej analizy.

Bliższy rozbiór omawianego tematu doprowadzi niewątpliwie, jak powtarzam, do skonstruowania bardzo ograniczonej, a nieraz może i fragmentarycznej ochrony na wytworach pracy intelektualnej; nie powinno nas to jednak wstrzymać od połączenia wszystkich tych objawów w jedną całość i stwierdzenia, że łączy je wspólna nie wysiłku poznawczego człowieka<sup>4)</sup>.

IV. Oprócz ochrony odkryć należałoby wprowadzić ochronę ustaleń odkrytego materiału, należących do typu reprodukcji trwałej. Niejednokrotnie bowiem wartość odkrycia jest niemal żadna, niemal każdy bowiem bez większego trudu może zdobyć dane odkrycie; przedstawia natomiast wartość samoż ustalenie danego odkrycia, czy to z uwagi na trud włożony w ustalenie, czy też z uwagi na techniczną sztukę ustalania, na jego koszt itd. W wypadkach tych ustalający ma słuszny interes prawny w tym, by on tylko

<sup>2)</sup> Komisja ekspertów Ligi Narodów oblicza czas ochrony wiadomości dziennikarskich w godzinach, które liczyć należy od chwili ukazania się wiadomości w danej gazecie.

<sup>3)</sup> Postulat ochrony wiadomości dziennikarskich przed ich przedwczesnym ujawnieniem doczekał się już realizacji w nielicznych krajach, i to na ogół tylko częściowej; por. co do ustawodawstwa dawniejszego Kohler «Urheberrecht an Schriftwerken etc.» str. 452 i nast., co do ustawodawstwa nowszego patrz ustawy cytowane u Tyłbora «Projekt nowelizacji prawa autorskiego w Polsce», Głos Sądownictwa 1/1935, (str. 36—37), które znaleźć można u Magnusa: «Tabellen zum Internationalen Recht», 3 zeszyt «Urheberrecht», Berlin 1928.

<sup>4)</sup> Nadużywanie wolności przedruku przez przedrukowanie we własnym dzienniku cudzej gazety w całości i ograniczenie w ten sposób własnej działalności dziennikarskiej do pasożytnictwa, winno być zakazane odrębnie. Kwestia ta nie mieści się w ramach problemu ochrony odkryć, chodzi bowiem o ograniczenie wolności użytku publicznego na takim wytworze pracy intelektualnej, który jest dziełem w rozumieniu ustawy autorskiej. Zasadnicza myśl jest jednak ta sama. Chodzi o to, by wolność przedruku służyła w najmniejszej pomocy dzienników w przekazywaniu wiadomości społeczeństwu, by zatem z tej wolności korzystały dzienniki, które i ze swej strony przyczyniają się do zdobywania wiadomości; chodzi o zasadę, by nikt nie bogacił się niesłusznie kosztem cudzej pracy.

z danego ustalenia korzystał, co nie uwłacza oczywiście możliwości przedsiębrania tych samych ustaleń przez inne osoby.

Ochronie prawnej powinny tedy podlegać fotografie, choćby nie zawierały śladu indywidualnej twórczości w rozumieniu art. 1 ustawy aut.; stenogramy, choć polegając na mechanicznym zastosowaniu zasad stenografii, nie noszą charakteru dzieła; wszelkie skrypta akademickie, choćby polegały na dosłownym powtórzeniu wykładu profesora; walec fonograficzne, na których utrwalono mowy czy produkcje muzyczne; itd.

Ochrona prawna nie wyklucza oczywiście i tu możliwości przedsiębrania tych samych ustaleń przez inne osoby; będzie mogła jednak iść dalej, aniżeli ochrona odkryć, z uwagi na mniejszy interes, jaki dane ustalenie odkrycia, dostępnego i poza nim dla każdego człowieka, przedstawia dla społeczeństwa, w porównaniu z wartością samego odkrycia. — Ochrona prawnorzeczowa przedmiotów fizycznych, w których ustalenie jest inkorporowane, nie wystarcza; prawo rzeczowe chroni bowiem tylko przed samowolnym naruszeniem posiadania i naruszeniem substancji rzeczy; jeśli używanie rzeczy nie jest połączone ani z jednym ani z drugim, natenczas sankcje prawa rzeczowego zawodzą, chcąc zaś zapewnić właścicielowi monopol, musimy wykształcić odrębną ochronę prawną, o której właśnie mowa. Jeśli np. pożyczę koledze z wielkim trudem stenografowane wykłady, a ten, nadużywając mego zaufania, wyda na podstawie mego stenogramu skrypta, by z nich czerpać zyski, o represji z punktu widzenia prawa rzeczowego mowy nie ma, co najwyższej w pewnych okolicznościach możnaby skonstruować roszczenie obligacyjne do wiarołomcy; by jednak móc wystąpić skutecznie i przeciw osobom trzecim, na to konieczną jest specyficzna ochrona ustaleń<sup>5)</sup>.

IV. W Polsce de lege lata przed wykorzystywaniem wytworów cudzej pracy chronią a casu ad casum przepisy ogólnego prawa cywilnego (reczowego, np. ochrona posiadania manuskryptu, stenogramu itp., obligacyjnego, np. obowiązek kontraktowy dochowania tajemnicy zawodowej), a częściowo także przepisy ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji (np. art. 3). Ochrona ta jest z natury rzeczy niekompletna. Do generalnego ujęcia de lege ferenda sprawa jeszcze nie dojrzała.

## Art. 2.

Opracowanie cudzych utworów, jak: tłumaczenie, przeróbka, zastosowanie, transpozycja na inną technikę artystyczną, układ muzyczny, przeróbka na muzyczne instrumenty mechaniczne, przeniesienie na film kinematograficzny i t. p., są również przedmiotem prawa autorskiego. Wykonywanie takiego prawa zależy od zezwolenia twórcy oryginału (zależne prawo autorskie). Zezwolenie jest zbędne, gdy prawo autorskie co do oryginału wygasło. Zezwolenie traci moc, jeżeli opracowanie nie ukazało się w przeciągu lat pięciu.

Wymóg uzyskania zezwolenia nie stosuje się do dzieł, które mają cechy samodzielnej twórczości, chociaż podnieję do nich dał utwór cudzy.

1. «Dla zastosowania przepisów o naruszeniu praw autorskich do tłumaczenia należy ustalić istnienie warunków art. 2 ustawy o prawie autorskim» (O. S. N. Izby II Karn. z 21/XI 1932. Zb. orz. zeszyt 1, nr 162, r. 1933).

<sup>5)</sup> A fortiori nie wystarcza ochrona starego prawa cywilnego w dziedzinie odkryć, które niejednokrotnie ustalane są w drodze reprodukcji o charakterze jednorazowym (np. rozmowa dziennikarska telefoniczna), nie dającej substratu do żadnych praw rzeczowych.

## Z motywów:

«Skoro bowiem wspomniany przepis (art. 2 ustawy) uzależnia wykonywanie prawa autorskiego co do tłumaczeń z cudzych utworów od zezwolenia twórcy oryginału (zależne prawo autorskie), lub od wygaśnięcia prawa autorskiego co do oryginału, przyjęć należy, że ustalenie cech przestępstwa polegających na bezprawnym użytkowaniu tłumaczenia, będącego cudzą własnością, zależy w pierwszym rzędzie od ustalenia faktu, czy osoba, roszcująca sobie prawa autorskie do tłumaczenia, posiada wzmiankowane wyżej zezwolenie, lub czy wykazuje wygaśnięcie prawa autorskiego, o którym wyżej mowa. Ustalenie faktyczne zaskarżonego wyroku nie dają podstawy do takiego przyjęcia, skoro nie wykazują, by oskarżyciel prywatny zezwolenie takie posiadał lub by w czasie dokonywania tłumaczenia wspomniane prawo autorskie wygasło».

II. «Ogłoszenie klucza, zawierającego tłumaczenie łacińskie ćwiczeń wydanych w języku polskim dla uczniów szkół średnich, stanowi naruszenie prawa autorskiego» (Orz. S. N. z 26/XI 1930. II. Izby Karnej II 1 K. 932/30 O. S. P. T. X z r. 1931. Nr 87).

Stan faktyczny: X i Y ogłosili w języku polskim ćwiczenia polsko-łacińskie, zawierające po największej części ustępy z dzieł rozmaitych autorów łacińskich, przełożone na język polski. Ćwiczenia te są przeznaczone do użytku w gimnazjach. Z. ogłosił klucz do tych ćwiczeń, zawierający ich tłumaczenie łacińskie. X i Y wystąpili przeciwko Z. ze skargą o naruszenie prawa autorskiego. Sąd Okręgowy i Sąd Apelacyjny w Warszawie uznały Z. winnym naruszenia prawa autorskiego, a Sąd Najwyższy oddalił kasację Z. i zaznaczył w motywach między innymi, że oskarżony czynem swoim wkroczył w wyłączne prawa twórców podręcznika do ćwiczeń polsko-łacińskich — tylko im bowiem przysługiwało prawo przetłumaczenia na język łaciński tych ćwiczeń — i że czyn taki kwalifikuje się jako występki z art. 68 ustawy o prawie autorskim.

III. «Wyrób kilimów nie jest mechanicznym tylko zwielokrotnieniem wzorów kilimowych, lecz jest tworzeniem odrębnych dzieł artystycznych, opartym na wzorach, sporządzonych przez osobę inną, niż wytwórca kilimów: umowa więc, mocą której twórca wzoru odstępuje wytwórcy kilimów swe wzory artystyczne, przedstawia się ze stanowiska ustawy o prawie autorskim jako zezwolenie autora wzoru na użytkowanie wzoru przy przeróbce na kilim, zatem jako umowa o nadanie zależnego prawa autorskiego w rozumieniu art. 2 ust. 1 wspomnianej ustawy; takie prawo korzystania ze wzoru, jeśli nie zostało nadane na czas określony, może być każdej chwili cofnięte». (Orz. Izby III. S. N. z 19/X 1932. Rw. 1539/32. w O. S. P. Zeszyt 2 z r. 1934).

I. Artykuł powyższy traktuje o tzw. prawach zależnych, tj. prawach na dziełach niesamoistnych.

«Zależność» praw wypływa właśnie z «niesamoistności» dzieła, dlatego o niej przede wszystkim pomówić należy.

II. Dzieło jest niesamoistnym wówczas, gdy przy jego tworzeniu korzystano z treści czy formy cudzego dzieła w granicach, przekraczających swobodne użytkowanie, dozwolone ust. 2 art. 2 (freie Benutzung, utilisation). Przez swobodne użytkowanie rozumieć należy korzystanie z podniet, jakie nastęrcza poznawanie czy przeżywanie cudzego dzieła, bez recypowania jego treści, czy formy, do dzieła własnego.

Kiedy kończy się korzystanie z podniet, płynących z cudzego dzieła, a zaczyna się wręcz jego eksploatacja — to kwestia, w której nauka względnie jurysprudencja może dać tylko ogólną wskazówkę, punkt ciężkości zaś spoczywać będzie na sędziowskiej analizie konkretnego stanu faktycznego, opartej na orzeczeniu rzeczoznawców.

Taką ogólną wskazówką jest trafna definicja Goldbaura (Komentarz str. 151 i nast.), wedle którego nie ma li tylko użytkowania cudzego dzieła, a zachodzi wręcz jego eksploatacja wówczas, gdy dzieło macierzyste jest w dziele wtórnym rozpoznawalne («erkennbar»), jeżeli zatem dzieło wtórne posiada w mniejszej lub większej mierze ten sam charak-



ter indywidualny, co dzieło macierzyste; jeśli natomiast cudze dzieło wpłynęło wprawdzie na twórczość Xsa, X jednak nie zaoszczędził sobie pracy twórczej przez recypowanie cudzego dzieła w jego indywidualnym charakterze, lecz pobudzony jego treścią czy formą, tworzył samodzielnie, tak że dzieło stąd powstałe nosi jedynie piętno osobiste Xsa, wówczas mamy do czynienia z dziełem samoistnym, stworzonym w drodze swobodnego użytkowania.

Z dziełem samoistnym mamy więc do czynienia w szczególności także wtedy, gdy dzieło cudze jest fundamentem dla dzieła nowego, jest punktem wyjścia dla jego konstrukcji, niemniej nie jest w tym nowym dziele rozpoznawalne. Chodzi tu zwłaszcza o wypadki:

1. gdy obranie cudzego dzieła za fundament dla treści własnego dzieła płynie z indywidualnych wskazań twórczych;
2. gdy wymaga tego swoista forma literacka względnie artystyczna dzieła.

Podamy przykłady dla obu grup przypadków.

Ad 1. Osoba zachwycona powieścią Ypsylona, pisze jej dalszy ciąg; jednakże pisze w ten sposób, że przenosi osoby w grę wchodzące na zupełnie inne tło, rozwija zupełnie inną akcję, aniżeli miała miejsce w powieści pierwotnej, nie recypuje nawet w pełni indywidualności aktorów powieści, podając je pewnej ewolucji psychicznej, wywołanej np. upływem lat. Autor nie zaoszczędził sobie tu w niczym swej pracy twórczej; to, co wziął od poprzednika, przedstawia samo w sobie jako motyw powieściowy (a raczej jako ekspozycja akcji) minimalną wartość; jeśli mimo to autor zdecydował się motyw ten recypować, to jedynie z uwagi na potrzebę artystyczną fantazjowania na temat dalszych losów bohaterów dzieła pierwszego, lub też z uwagi na to, że liczył, iż wobec poczytności dzieła pierwszego publiczność, zainteresowana dalszymi losami bohaterów, których polubiła, zainteresuje się tym samym i książką drugą.

Dzieło takie jest samoistne, a to dla braku rozpoznawalności dzieła macierzystego w osnowie nowego dzieła; jeżeli natomiast autor snuje dalszy ciąg cudzej powieści, recypując charakterystyki osób, sytuację, tło powieściowe, fragmenty akcji, dzieło jego nie jest samoistnym, a wykonywanie praw na nim wymaga zezwolenia twórcy pierwszego<sup>1)</sup>.

Ad 2. a) Parodia i karykatura.

Parodia idzie krok w krok za dziełem macierzystym, niemal każdy jego szczegół jest transplantowany do parodii; praca parodysty polega jednak na zniekształcaniu dzieła pierwotnego w tym sensie, że w parodii giną wszelkie jego walory literacko-artystyczne, a wartość parodii wypływa całkowicie z twórczości jej autora, idącej w kierunku ośmieszenia dzieła pierwotnego. Podobnie ma się sprawa z karykaturą.

Parodia i karykatura są dziełami samoistnymi, wykonywanie praw na nich nie wymaga zezwolenia twórcy oryginału; inna rzecz, że rozpowszechnianie takich dzieł może naruszać osobiste prawa autora do dobrej sławy dzieła<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Dzieła samoistne typu, o którym mowa, dla których dzieła macierzyste są tylko konstrukcyjnym punktem wyjścia i nie wyciskają na nich swego piętna indywidualnego, spotykamy niejednokrotnie i w muzyce; np. dokończenie symfonii, której autor napisał tylko dwie pierwsze części (symfonia Schuberta).

<sup>2)</sup> «Ośmieszanie» dzieła nie musi w sobie implicite mieści jego krytyki; krytyka zachodzić będzie wówczas, gdy parodia względnie karykatura polegać będzie na uwypuklaniu ujemnych rysów i wad dzieła pierwotnego; ośmieszanie może jednak iść i w tym kierunku, że efekt komiczny wydobywa się przez przesadne akcentowanie pewnych szczegółów, które bez tej przesady, tak jak są zawarte w dziele głównym, zupełnie na śmiech by nie zasługiwały.

## b) Dzieła krytyki naukowej i literackiej.

Twórczość naukowa, czy literacka, jest sama z kolei przedmiotem poznawania i wartościowania. Takie poznawanie (charakterystyka osób, akcji, tła epoki, techniki piśmarniczej, typu literackiego dzieła, jego związku z całokształtem twórczości indywidualnej danego autora czy też twórczości społecznej) i wartościowanie (krytyka naukowa czy literacko-artystyczna), doprowadza do stworzenia nowych, zupełnie samoistnych dzieł naukowych i krytycznych, w których dzieła macierzyste nie są rozpoznawalne. Syntetyczna charakterystyka Skrzetuskiego nie zastąpi ani na jotę obrazów jego życia, opisanego w «Ogniem i mieczem», tym mniej ocena wartości tego dzieła nie zastąpi dzieła samego. Inna rzecz, że w dziełach poznawczych i krytycznych, koniecznym jest właśnie dla celów krytyki przytaczanie wyimków z poddanych rozbirowi dzieł, podawanie streszczeń itd. W tym punkcie mamy do czynienia z recepcją. W jakich granicach taka recepcja jest dozwolona, o tym mówi art. 13 punkt 3 i 4 ustawy.

c) Należy tu również wymienić rozwiązania zadań matematycznych, klucze do ćwiczeń językowych itp.

Kwestią dzieł tego typu zajmował się nasz Sąd Najwyższy w (cytowanym na wstępie pod II) orzeczeniu z 26. II. 1930, II 1 K 932/30 (O. S. P. X), w którym wypowiedział tezę, że ogłoszenie klucza, zawierającego tłumaczenia łacińskie ćwiczeń, wydane w języku polskim dla uczniów szkół średnich, stanowi naruszenie prawa autorskiego. Sąd Najwyższy wyszedł przy tym z założenia, że «klucz» stanowi tłumaczenie dzieła. Pogląd Sądu Najwyższego zwalcza trafnie w zamieszczonej w O. S. P. glossie prof. Allerahand; za orzeczeniem S. N., ale przeciw jego motywom wypowiedział się Grzybowski<sup>3)</sup>.

Zgodnie z naszym stanowiskiem, zajętym na wstępie objaśnień do art. 2, klucze, rozwiązania itp. nie są «tłumaczeniami», ani też w ogóle «przeróbkami», czy też — wedle terminologii noweli — «opracowaniami» dzieła, dzieło bowiem macierzyste nie jest w nich rozpoznawalne: «klucz» nie jest przerobionym co do formy, względnie treści, «zadaniem», charakter indywidualny «klucza» jako dzieła jest odrębny od charakteru indywidualnego «zadania»; «klucz» nawet w minimalnej mierze nie jest tym zadaniem, dla którego rozwiązanie został sporządzony.

Czy jednak, jak twierdzi Grzybowski, nie należałoby uznać rozpowszechniania klucza za naruszenie prawa autorskiego na dziele macierzystym, a to z tego powodu, że klucz polega na skorzystaniu z wyboru i układu ćwiczeń, a zatem z elementów dzieła macierzystego, które są wytworem pracy twórczej autora, zmierzającej do osiągnięcia za pomocą owego wyboru i układu zamierzonych celów pedagogicznych?

Zd. m. pogląd Grzybowskiego nie jest trafny. Wybór i układ zadań są niewątpliwie elementami wartości tychże, stanowią bowiem o ich wartości, jako ćwiczeń dydaktycznych. Wartość natomiast «rozwiązań», czy «kluczy» wyczerpuje się... w rozwiązaniu zadań, «układ» zaś i «wybór» ani na jotę im twórczej wartości nie przydaje, zapożyczenie więc wyboru i układu z «zadania» do «rozwiązania» nie jest eksploatacją dzieła cudzego, która przecież polegać musi na przeniesieniu wartości twórczych z jednego dzieła do drugiego. Gdyby napisano dzieło, umożliwiające natychmiastowe rozwiązanie wszelkich możliwych zadań matematycznych, znaczenie i wartość tego dzieła

Inaczej G. Myers w dziele «La protection du droit d'auteur dans la jurisprudence française» Paryż 1933, gdzie na stronie 88 daje następującą definicję: «Parodier une oeuvre, c'est la reproduire sous une forme burlesque dans un but de critique».

<sup>3)</sup> «Orzecznictwo Sądów Polskich w zakresie prawa autorskiego» w «Gazecie Sądowej Warszawskiej», nr 28/32.

nie byłyby ani trochę mniejsze od wartości rozwiązań, dostosowanych w «wyborze i układzie» do poszczególnych zbiorów zadań.

Zdaniem naszym klucze i rozwiązania zadań są dziełami samoistnymi, dla których zadania i ćwiczenia są tylko konstrukcyjnym punktem wyjścia, podobnie, jak jest nim dla parodii i karykatury, czy też dla recenzji i dzieł krytyki literackiej, dzieło macierzyste. Jednakże przepis specjalny, któryby w słusznym interesie majątkowym twórcy zadań i ćwiczeń, zabraniał rozpowszechniać bez jego zezwolenia rozwiązania i klucze, i groził na wypadek przeciwdziałania nawet sankcją karną, byłby zd. m. de lege ferenda ma miejscu. Na razie, de lege lata, represja uzasadniona jest tylko analogią do art. 3 ustawy o zw. n. k.<sup>4)</sup>, który przewiduje jedynie sankcję cywilną. Penalizacja jest de lege lata w każdym razie wykluczona.

III. Rozróżniamy dwie główne formy dzieł niesamoistnych: plagiat i opracowanie.

Opracowanie dzieła polega na recepcji treści, a zazwyczaj częściowo i formy cudzego dzieła, a tym się zasadniczo charakteryzuje, że eksploatacja cudzego dzieła ma tu na celu rozszerzenie form zakomunikowania jego treści poza formę macierzystą; należy tu przyobleczenie dzieła literackiego w szatę nowego języka, przerobienie powieści na dzieło dramatyczne w tym celu, by obrazy fantazji, snute przez czytelnika przy czytaniu książki, zostały zastąpione przez obrazy rzeczywiste, tj. oglądane przez widza na scenie, transkrypcja muzyczna, mająca na celu uwypuklenie piękna dzieła muzycznego przez zaopatrzenie jego pierwotnie prostej linii melodyjnej w bogatą ornamentację — itd. itd. Inaczej przy przeróbkach, dokonywanych dla celów plagiatu. Plagiat polega na inkorporowaniu cudzego dzieła do dzieła własnego, przy czym utwór inkorporowany ma wedle intencji plagiatora uchodzić za jego własne dzieło, czy to dlatego, że inkorporujący świadomie i celowo przywłaszcza sobie cudze dzieło, dopełnia zatem intelektualną kradzież, czy też dlatego, że nieświadomie pozostaje przy tworzeniu pod sugestywnym wpływem dzieła macierzystego, i dokonywując obiektywnie recepcji, działa subiektywnie w najświętszym przekonaniu, że tworzy dzieło samoistne. Plagiator, będący w złej wierze, dokonywa przeróbki dzieła nie w celu wydobycia zeń nowych wartości w drodze nadania mu nowej formy — jak to ma miejsce przy opracowaniu — a tylko w niskim celu upozorowania własnego autorstwa na dzieło, które w swej istocie jest tworem cudzego ducha. To też przy świadomym plagiacie twórca tegoż stara się ze wszystkich sił zamaskować kradzież intelektualną; przy plagiacie nieświadomym zamaskowanie recepcji dzieła macierzystego jest niejednokrotnie dziełem podświadomości autora; ta ostatnia właśnie sprawia, że eksploatujący nie rozpoznaje w swym dziele dzieła macierzystego i dzięki temu dopuszcza się (nieświadomego) przywłaszczenia. Z uwagi na właściwą sobie tendencję zmieniania dzieła do niepoznania, przeróbka plagiatora jest często zupełnie oryginalna co do formy, przynajmniej zewnętrznej, a zapożyczenie ogranicza się do treści cudzego dzieła.

Zarówno plagiat jak i opracowanie, są, teoretycznie rzecz biorąc, zdatnym przedmiotem praw zależnych, jeśli w pewnym choćby stopniu wykazują cechę samoistnej twórczości w rozumieniu art. 1. Praktycznie jednak rzecz biorąc, wchodzi w grę jako przedmiot ochrony głównie opracowanie; trudno sobie bowiem wyobrazić, by autor dzieła macierzystego udzielił plagiatorowi zezwolenia na wykonywanie prawa zależnego — zwłaszcza, o ile chodzi o plagiat świadomy — a bez takiego zezwolenia wykonywanie prawa zależnego jest niedopuszczalne. O opracowaniach też mówi normujący kwestię praw zależnych art. 2.

<sup>4)</sup> Patrz niżej str. 337.

IV. Opracowanie (czyli przeróbka), by mogło stanowić przedmiot prawa autorskiego, nawet zależnego, musi, jak zaznaczyłem, mieć charakter twórczy, z reguły twórczy co do formy, skoro polega na ujawnieniu dzieła w nowej formie, różnej od formy macierzystej. Opracowanie musi samo przez się być «dziełem». Stąd nie będzie przedmiotem autorskiego prawa zależnego przeniesienie dzieła muzycznego do innej tonacji, bez jakichkolwiek «przeróbek». Taka praca intelektualna, która według pewnych ścisłych reguł, bez żadnych momentów własnej inwencji, nadaje dziełu nową formę, mogłaby podlegać ochronie tylko na podstawie przedstawionych w dodatku do art. 1 ogólnych norm o ochronie pracy intelektualnej, w szczególności o ochronie ustaleń dzieł, a nie na podstawie ustawy autorskiej.

V. Głównymi rodzajami opracowania są: tłumaczenia dzieł naukowych i literackich, inscenizacja powieści, scenariusz filmowy napisany na podstawie powieści lub dzieła scenicznego, przeróbki muzyczne, jako to transkrypcja, potpourri, wariacje<sup>5)</sup> itd. itd. Stopień twórczości ujawnionej w opracowaniu, jest w myśl ogólnych zasad obojętny dla nadania mu przynajmniej dzieła, i w konsekwencji dla zaistnienia na nim prawa autorskiego (zależnego). Wystarczy minimalna twórczość; z drugiej strony nawet wysoki stopień twórczości, znacznie wyższy, aniżeli ujawniony w dziele macierzystym, nie uchyla zależności prawa, i w konsekwencji konieczności uzyskania zezwolenia twórcy oryginału na wykonanie tego prawa.

VI. Dzieła sztuki odtwórczej stanowią zd. m. odrębny rodzaj dzieł niesamoistnych<sup>6)</sup>. Chodzi tu o dzieła interpretacyjne, stworzone grą aktorów, śpiewaków, wirtuozów. Rzecz jasna, że dzieła te nie są plagiatem; nie są jednak i opracowaniem, to ostatnie polega bowiem na przyobleczeniu dzieła w nową formę, sztuka zaś odtwórcza służy realizacji dzieła w tej właśnie formie, jaką mu nadał twórca. Czy dzieła sztuki odtwórczej są na gruncie ustawy polskiej prawnie chronionymi dziełami niesamoistnymi? Ustawa używa na określenie dzieła niesamoistnego terminu «opracowanie» względnie «przeróbka». Dzieła sztuki odtwórczej nie są opracowaniem, nie są przeróbką; z punktu widzenia tedy gramatycznej interpretacji normą art. 2 nie są objęte. Mimo to nie ulega wątpliwości, że dzieła sztuki odtwórczej są dziełami niesamoistnymi i jako takie podlegają ochronie w ramach analogii z art. 2. Analogię tę możemy jednak stosować jedynie w granicach ustalonych

<sup>5)</sup> Wariacje są specyficzną formą opracowania, chodzi tu bowiem nie tyle o wyrażenie dzieła macierzystego w nowej formie, ile o użycie go jako motywu do własnej, zupełnie samodzielnej twórczości, dla której gmachu motyw ten odgrywa rolę niejako pierwszej tylko cegiełki. Twórczość autora idzie tu własnymi szlakami, a motyw zapożyczony odgrywa tylko rolę konstrukcyjnego punktu wyjścia. Tym samym wariacje ciążą raczej ku odrębnej grupie dzieł niesamoistnych, które nazwałbym «dziełami samoistnymi w zasadzie», lub «dziełami samoistnymi z zapożyczeniami», a które polegają na samoistnej w zasadzie koncepcji twórczej. Dawna ustawa austriacka przewidywała w § 33 p. 1 wolność wydawania w charakterze dzieł samoistnych wariacji, transkrypcyj, fantazyj i etiud, «so fern sie als eigentümliche Werke der Tonkunst sich darstellen» (w nowej ustawie austriackiej z r. 1936 przepisu takiego brak). Uważam przepis taki za celowy i słuszny, z tym, że należałoby zastrzec wynagrodzenie dla twórcy zapożyczonego motywu. Na gruncie ustawy polskiej nawet genialne wariacje muzyczne na temat skromnego motywu nie będą mogły być wydane bez zezwolenia twórcy motywu.

<sup>6)</sup> Por. np. Eisenman «Das Urheberrecht an Tonkunstwerken», Berlin i Lipsk 1907, str. 49 i nast. (odmiennie Kohler w przedmowie do tej pracy) i Reiners «Das Bühnenwerk und sein urheberrechtlicher Schutz» Lipsk 1927, str. 14 i nast. Kwestia, czy wytwory sztuki odtwórczej są «dziełami» w sensie prawa autorskiego, jest zresztą sporna. Patrz z ostatnich prac w tym przedmiocie zwłaszcza Tylbor, «Zagadnienie ustawowej ochrony artystów wykonawców» w Paestrze, Nr. 11 i 12/1936.

normami prawa zwyczajowego, a wytkniętych swoistą naturą tego typu «dzieła», jakim jest produkt sztuki odtwórczej.

Jak w objaśnieniach do art. 1 zaznaczyliśmy, sztuka odtwórcza, mimo, że jej wytwory są «działami», nie nadaje się w zasadzie do tego, by była chroniona przepisami ustawy autorskiej: wytwory tej sztuki nie są przedmiotem dość łatwo uchwytnym; ochrona prawna może ograniczyć się tylko do tych wypadków, w których wytwór sztuki odtwórczej staje się ściśle uchwytnym, a zarazem nieuprawniona eksploatacja tego wytworu da się ściśle ustalić. Takie wypadki można podzielić na dwie następujące grupy:

1. X w drodze mechanicznej utrwała wytwór sztuki odtwórczej, ustalany w danej chwili przez artystę we właściwej danemu wytworowi postaci (a więc potajemnie nagrywa na instrumenty mechaniczne wygłaszane deklamacje, śpiewane pieśni, odgrywane utwory muzyczne; fotografuje, w szczególności filmuje grę artystów; transmituje słowa czy dźwięki przez radio lub telefon) względnie rozpowszechnia uzyskane tą nieprawą drogą płyty, filmy, fotografie.

2. X bez zezwolenia osoby uprawnionej reprodukuje w drodze mechanicznego zwielokrotnienia płyty, w których w drodze prawnej śpiew, deklamacja, czy gra artysty została utrwalona, i uzyskane z reprodukcji egzemplarze rozpowszechnia.

Poza tymi dwoma grupami przypadków sztuka odtwórcza nie zażywa ochrony prawnej z mocy norm prawa autorskiego<sup>7)</sup>. Wszelkie naśladownictwa gry wielkich artystów nie podpadają pod sankcje z art. 59 i nast.

VII. Ustawa podaje w art. 2, jako jeden z przykładów «opracowania», «przeróbkę» na muzyczne instrumenty mechaniczne. Przez «przeróbkę» rozumie niewątpliwie ustawodawca jedynie wytwór twórczej pracy transpozytora; o dziełach, płynących z twórczo-odtwórczej pracy artystów, ustawa nie wspomina, tak, że co do niej zdani jesteśmy na zasady prawa zwyczajowego.

W pierwotnym tekście ustawy traktowano jako dzieło niesamoistne już samo «przeniesienie» na muzyczne instrumenty mechaniczne. Był to błąd, popełniony za ustawą niemiecką z r. 1901 (§ 2), mogący nasunąć mylne mniemanie, jakoby sama mechaniczna czynność nagrania utworu na płytę muzyczną była aktem twórczym, rodzącym dzieło niesamoistne.

Nowela powyższy błąd naprawiła. Wedle niej przeniesienie dzieła na instrumenty mechaniczne o tyle tylko uzasadnia powstanie dzieła niesamoistnego, o typie «opracowania», o ile w związku z tą czynnością dokonano «przerobienia»<sup>8)</sup> dzieła. Niestety, naprawiając jeden błąd, nowela popadła w drugi, wynikły z zaniedbania przeprowadzenia odpowiedniej zmiany w art. 10. Wedle art. 10 przeróbka na instrumenty mechaniczne uzasadnia prawo (zależne) autorskie przedsiębiorcy. Jak długo — w świetle pierwotnego tekstu ustawy —

<sup>7)</sup> W tym duchu Elster «Urheber- und Erfinder-Warenzeichen- und Wettbewerbsrecht» Berlin i Lipsk 1928, str. 118 i nast. Tym samym zasadom podlega ochrona wytworów sztuki reżyserskiej. Jednak książka reżyserska («Regiebuch»), zawierająca notatki reżysera co do inscenizacji dzieła, podlega ochronie prawnej jako dzieło piśmiennicze (patrz w tej mierze «Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs» Kocha, Berlin 1927, str. 29—30 oraz rozprawę «Urheberrechte an der Regie» E. Lilla, Lipsk 1914).

<sup>8)</sup> Ustawa dla tym silniejszego wypuklenia swego stanowiska, użyła wyrażenia «przeróbka», które w rzeczywistości nie oznacza nic innego, jak tylko «opracowanie». Zd. m. całą kwestię przeniesienia na muzyczne instrumenty mechaniczne można było w art. 2 z powodzeniem opuścić: wszakże z punktu widzenia sztuki, jedynie miarodajnego dla klasyfikowania form twórczości, dokonanie przeróbki przy sposobności przeniesienia dzieła na instrumenty mechaniczne nie jest żadną swoistą formą twórczości, ponieważ instrument mechaniczny jest właśnie tylko... mechanicznie odtwarzającym, a nie «żywym» instrumentem, którego natura artystyczna mogłaby wszelkiej do niego dostosowanej twórczości nadawać specyficzne piętno.

wszelkie «przeniesienie» na instrumenty mechaniczne uchodziło za «przeróbkę», tak długo można było zajmować na gruncie ustawy polskiej zgodne z prawem zwyczajowym stanowisko, że przedsiębiorca nabywa pierwotnie prawo autorskie, w zakresie zwielokrotniania i rozpowszechniania instrumentów mechanicznych, nie tylko na przeróbce transpozytora, lecz także na dziele sztuki interpretacyjnej, włożonej w utwór przez nagrywającego artystę (o ułomnym prawie autorskim artysty patrz wyżej ustęp VI str. 21 i nast.), że zatem nabywa to prawo nie tylko w wypadku, gdy przy przeniesieniu dzieła dokonano przeróbki, lecz także wówczas, gdy dzieło przeniesiono na instrument bez jakichkolwiek zmian, w postaci pierwotnej. Obecnie, gdy w świetle nowego tekstu art. 2 jest wiadomym, że o «przeróbce», a więc o «opracowaniu», a więc o «dziele niesamoistnym» i «prawie zależnym» jest mowa wtedy tylko, gdy przy przeniesieniu dzieła dokonano jego przeróbki, musielibyśmy, konsekwentnie rzecz biorąc, ograniczyć działanie przepisu art. 10 jedynie do tych właśnie wypadków, i uznać, że wówczas, gdy przeniesienie dzieła nie było połączone z jego przeróbką, przedsiębiorca nie nabywa wyłącznego prawa do zwielokrotniania i rozpowszechniania dzieła za pomocą instrumentów mechanicznych; ponadto, nawet w wypadku, gdy dokonano przerobienia dzieła, nie moglibyśmy, ściśle rzecz biorąc, uznawać prawa autorskiego przedsiębiorcy na sztuce interpretacyjnej, utrwalonej w instrumencie mechanicznym. Rozstrzygnięcie takie byłoby niewątpliwie sprzeczne z myślą ustawodawcy; to też praktyka zapewne posługiwać się będzie analogią, i zajmie stanowisko zgodne z przedstawionymi zasadami prawa zwyczajowego.

Atoli z punktu widzenia techniki interpretacyjnej nie można w powyższym wypadku uznać analogii za szczęśliwą, skoro przepis art. 10 nosi charakter normy wyjątkowej. Dlatego przy ewentualnej dalszej nowelizacji ustawy autorskiej byłaby pożądana odpowiednia do powyższych rozważań zmiana art. 10; zarazem należałoby w art. 10 podkreślić, że przedsiębiorca, wytwarzający instrumenty muzyki mechanicznej, nabywa pierwotnie prawo autorskie na przeróbce i inkorporowanej w instrument sztuce odtwórczej jedynie w zakresie zwielokrotniania instrumentu i ich rozpowszechniania<sup>9)</sup>, poza tym zaś prawo autorskie zarówno na wytworze pracy transpozytora, jak i na wytworze prac artystów przysługuje odnośnym twórcom. Dlaczegoż np. transpozytor nie miałby mieć możliwości rozpowszechniania dokonanej przez siebie przeróbki w postaci nut zwykłych w handlu księgarskim?

VIII. Na opracowaniach jak i wytworach sztuki odtwórczej, plagiatach oraz dziełach samoistnych z zapożyczeniami o tyle niesamoistnych (por. uwaga 5 do nin. artykułu) powstaje prawo autorskie zależne; zależność oznacza, że póki trwa prawo autorskie na dziele macierzystym, tak długo nie może prawo na danym dziele niesamoistnym być wykonywane bez zezwolenia twórcy, lub — po jego śmierci — reprezentantów jego interesów duchowych, wymienionych w art. 63 ustawy. Nie znaczy to bynajmniej, by samo przedsięwzięcie jakiegoś opracowania było czynnością bezprawną; ustawa nie ma najmniejszego powodu hamować twórczości, nawet zależnej, skoro i ona wnosi

<sup>9)</sup> Nawet w tym zakresie prawo autorskie przedsiębiorcy jest co do «dzieła» artystów ułomne. Podobnie bowiem, jak artysta nie może z mocy swego prawa autorskiego bronić się przed naśladownictwem, tak i fabrykant nie może walczyć roszczeniami bezwzględными przeciwko ewentualnemu nagraniu przez artystę tego samego utworu w innej wytwórni. Wprawdzie identyczność «dzieła» sztuki odtwórczej jest tu możliwa do ustalenia (ten sam artysta wykonywa dany utwór), zwyczajowe prawo autorskie nie doszło jednak jeszcze do zasady przyznania charakteru bezwzględnego ewentualnemu roszczeniu fabrykanta, by artysta nie nagrywał tego samego utworu — przez pewien czas — w innych wytwórniach; w braku zaś ustawodawczego uregulowania prawa autorskiego na dziełach sztuki odtwórczej nie możemy w dotyczących tego prawa kwestiach posuwać się poza normy zwyczajowe.

trwałe wartości kulturalne i przyczynia się do postępu; ustawa zakazuje jedynie, w interesie majątkowym, a także osobistym twórców, rozpowszechniania dzieł zależnych bez zezwolenia, skoro rozpowszechnianie to jest zarażeniem rozpowszechnianiem dzieł macierzystych i w konsekwencji pozostaje w kolizji z prawami na tychże. Stąd do samego powstania prawa autorskiego na dziele niesamoistnym zezwolenie twórcy nie jest potrzebne, a wystarczy w myśl ogólnych reguł ustalenia dzieła w jakiejś postaci; stąd i bez tego zezwolenia autor dzieła niesamoistnego korzysta z ochrony prawnej w tym zakresie, w jakim ono jest twórcze; jeśli tedy ktoś przywłaszczy sobie takie tłumaczenie i zacznie je rozpowszechniać, to dopuszcza się deliktu z art. 59 i 68 ustawy, ze wszystkimi skutkami, a z tym tylko ograniczeniem, że przy obliczaniu niesłusznego wzbogacenia i wynagrodzenia szkody uwzględnia się na korzyść pozwanego okoliczność, iż tłumacz zaoszczędził sobie koszt uzyskania zezwolenia (inaczej Sąd Najwyższy w orzeczeniu Izby II. Karn. z 21/XI 1932 cytowanym pod I na wstępie). W dalszej konsekwencji czas trwania ochrony prawnej dzieła niesamoistnego liczy się nie od chwili uzyskania zezwolenia od autora, lecz od momentu ustalenia, który w zasadzie dla wszystkich w ogólności dzieł przewiduje jako terminus a quo art. 21 ustawy.

Zezwolenie twórcy jest natomiast, jak podnieśliśmy, potrzebne do wykonywania prawa autorskiego na dziele niesamoistnym, a mianowicie do korzystania z pozytywnych uprawnień, tkwiących w tym prawie, w szczególności do zwielokrotniania dzieła i jego rozpowszechniania, oraz do publicznego odtwarzania go w drodze aktów reprodukcji o charakterze jednorazowym. Jeśli autor tłumaczenia zwielokrotni je, względnie nawet zacznie rozpowszechniać, nie uzyskawszy zezwolenia twórcy dzieła macierzystego, to dopuści się względem niego deliktu z powołanych wyżej artykułów 59 (represja cywilna) i 68 (represja karna) ustawy. Tego samego deliktu dopuści się osoba, która tłumaczenie itp. rozpowszechniać będzie uzyskawszy wprawdzie zgodę tłumacza, nie uzyskawszy jednak bezpośrednio lub pośrednio zezwolenia twórcy. Kto rozpowszechnia tłumaczenie, nie uzyskawszy zezwolenia ani od tłumacza, ani od twórcy, ten dopuszcza się względem obu deliktu i przez obu może być ścigany.

VIII. Nabyte dzięki zezwoleniu twórcy prawo do rozpowszechniania przeróbek trwa — w braku odmiennej woli stron i odmiennej szczególnej normy prawa zwyczajowego — przez cały czas trwania prawa autorskiego na oryginale, a ma zazwyczaj charakter zwykłej licencji w tym znaczeniu, że in dubio nie łączy się z przymusem wykonywania. W obj. do art. 24 ustęp XII, str. 139 i nast. poznamy, że zwykle rozporządzeniom autorskim w zakresie praw do rozpowszechniania oryginału towarzyszy zobowiązanie nabywcy, by zyskane przez siebie prawa wykonał, albowiem decydującą tendencją twórcy jest chęć jak najszybszego i jak najintensywniejszego rozpowszechniania treści dzieła pomiędzy ogół. Tendencja powyższa występuje z natury rzeczy z mniejszą siłą w zakresie przeróbek dzieła; twórcy oczywiście mniej zależy na rozpowszechnianiu nie przez niego dokonanych opracowań dzieła, aniżeli na przekazaniu społeczeństwu dzieła w tej formie, jaką sam mu nadał przy tworzeniu; jeśli udziela zezwolenia na rozpowszechnianie przeróbki, chodzi mu niejednokrotnie raczej o względy materialne, o honorarium; stąd, jak wspomniano, domniemanie przemawia przeciw przymusowi wykonywania praw licencyjnych, o których mowa.

Zależy więc w zupełności od woli licencjanta, czy nabyte przez siebie prawa zechce wykonywać. Atoli ustawodawca, licząc się z na ogół słabszym, aniżeli w zakresie oryginału, tym niemniej i w zakresie przeróbek istniejącym interesem prawnym jego twórcy w kierunku rozpowszechniania treści dzieła, postanowił *iure dispositivo*, że licencja, niewykorzystana w ciągu 5 lat od chwili udzielenia jej, gaśnie. Zgaśnięcie licencji nie nakłada oczywiście na twórcę obowiązku zwrotu pobranego za jej udzielenie honorarium.

Jest rzeczą umowy między stronami, czy licencjat zyska prawo żądania od twórcy, by w zakresie formy, w jakiej przeróbka ma być dokonana, ten ostatni wstrzymał się od udzielania dalszych zezwoleń. Prawo takie będzie miało na ogół moc tylko w stosunku do twórcy, a jedynie wyjątkowo licencjat zyska własne prawo zakazowe, skutecznie przeciwko osobom trzecim. Patrz w tej mierze niżej str. 85.

IX. Licencjat zyskuje in dubio prawo rozpowszechniania li tylko przez siebie dokonanych przeróbek; prawo to ma jednak charakter majątkowy i dlatego jest przenoszalne na równi z majątkowym prawem autorskim do samej przeróbki.

X. Licencja trwa, jak wspomniano, przez czas w umowie oznaczony, w braku zaś wskazówek umownych, trwa przez cały czas istnienia prawa autorskiego macierzystego (patrz jednak co do licencji na przeróbke filmową poniżej str. 262). Należy zasadę tę przyjąć za regułą interpretacyjną, leży bowiem w słusznym interesie nabywcy, by swe prawo zależne nie tylko przez pewien czas, lecz stale mógł wykonywać. Raz udzielonej licencji twórca cofnąć nie wolno (arg. a contrario do art. 34): także w dziedzinie praw osobistych — udzielanie licencji jest wykonaniem prawa osobistego — obowiązuje zasada pacta sunt servanda, dopuszczająca wyłomów jedynie w wyjątkowych wypadkach, uzasadnionych ustawą lub prawem zwyczajowym (odmiennie całą kwestję trwania i odwołalności licencji pojmuje S. N. w orzeczeniu z 19/X 1932, na wstępie pod III. cytowanym).

XI. Z uwagi na charakter majątkowy interesu prawnego, jaki twórca upatruje w nierozpowszechnianiu bez jego zezwolenia przeróbek dzieła, interes ten chroniony jest tak, jak prawo majątkowe, a więc przepisami art. 59 i nast. ustawy. Zezwolenie twórcy na rozpowszechnianie przeróbek jest jednak na gruncie ustawy polskiej przede wszystkim wykonaniem jego osobistych praw na dziele.

Zaznaczyć tu wypada, o czym obszerniej będzie mowa w dalszym ciągu komentarza, że dzieło jest przedmiotem dwojakich praw: praw majątkowych i praw osobistych. Prawo majątkowe, a w szczególności pełnia tego prawa, tj. własność, polega na wyłącznej prawnej możliwości eksploataowania danego dzieła pod względem gospodarczym, w drodze rozpowszechniania go między publiczność. Prawami osobistymi są wszelakie uprawnienia, które przysługują twórcy z uwagi na jego węzeł uczuciowy z dziełem; uczucie, jakie wiąże autora z jego dziełem, uznaje ustawodawca za prawnie wartościowe, a interesy autora, jakie z tego uczucia płyną, są przez ustawodawcę podniesione do rzędu interesów prawnych. Węzeł uczuciowy jest węzłem czysto osobistym — stąd prawa, z tym węzłem związane, noszą charakter praw niezbywalnych, podczas gdy majątkowe prawa autorskie, jak w ogóle prawa majątkowe, są zbywalne i dziedziczne.

Prawa osobiste twórcy składają się z całego szeregu uprawnień, które wyliczyć w sposób wyczerpujący jest rzeczą trudną, a nawet wręcz niemożliwą; trudno bowiem objąć syntetycznie wszelkie dezyderaty, jakie z węzła uczuciowego, łączącego autora z dziełem, wypływają, trudno z góry przewidzieć wszystkie możliwe wypadki, w których stosunek uczuciowy autora do dzieła zostaje przez czyjeś zachowanie się zdrażniony<sup>10)</sup>.

<sup>10)</sup> Ścisłe oddzielenie majątkowych od osobistych praw autorskich jest zasługą Kohlera; por. zwłaszcza jego «Autorrecht» i «Urheberrecht an Schriftwerken etc.» str. 1 i nast. Na przeciwnym stanowisku stał — spośród autorów niemieckich — zwłaszcza Gierke «Deutsches Privatrecht», Lipsk 1895, I, str. 748 i nast., który pojmował prawo autorskie we wszystkich jego przejawach jako prawo osobiste. Przegląd doktryn w tym przedmiocie zawierają np. dzieła Stolfiego (cit., t. I, str. 278 i nast.), Grzybovskiego («Ochrona osobista» cit.).



Do rządu praw osobistych należą jako bodaj najważniejsze uprawnienia: prawo twórcy do niewydania i w ogólności nieogłaszania stworzonego dzieła bez zezwolenia twórcy («das Recht zum Geheimbleiben», «droit de rester inédit») i prawo do decydowania o wszelkich zmianach w treści i formie dzieła, a zatem również prawo do decydowania o rozpowszechnianiu opracowań itp. Tak jedno, jak i drugie prawo pociąga za sobą jako konsekwencję konieczność uzyskania zezwolenia twórcy dzieła macierzystego na rozpowszechnianie dzieła niesamoistnego, w szczególności opracowania. Jeżeli mianowicie dzieło się już ukazało, rozpowszechnianie przeróbki bez zezwolenia twórcy naruszałoby tylko interes osobisty, jaki twórca upatruje w tym, by dzieło ukazywało się w formie, przez twórcę mu nadaną, bez samowolnego przedsięwzięcia w nim jakichkolwiek zmian; jeżeli jednak dzieło macierzyste nie zostało jeszcze wydane, rozpowszechnianie dzieła niesamoistnego naruszałoby zarazem prawa twórcy do decydowania o publikacji dzieła, jego droit de rester inédit, skoro, jak już była o tym mowa, rozpowszechnianie przeróbki jest równocześnie rozpowszechnianiem dzieła macierzystego. Na gruncie ustawy polskiej prawo decydowania o rozpowszechnianiu dzieła w postaci opracowań jest, ściśle rzecz biorąc, wyłącznie osobistym, a nie także majątkowym autora; w myśl bowiem art. 32 pomimo przeniesienia nawet własności autorskiej wyłącznie prawo zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek pozostaje przy autorze, jeżeli strony nie umówiły inaczej. Pozostaje przy twórcy pomimo przeniesienia nawet własności autorskiej: prawo zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek nie jest tedy w zasadzie wedle tej konstrukcji uprawnieniem majątkowym, a jest prawem osobistym; jeżeli tak, to przeniesienie go, postanowione specjalną klauzulą umowną, może, wobec zasady niezbywalności praw osobistych, polegać, jak słusznie uważa prof. Zoll (Kom. str. 95) jedynie na upoważnieniu nabywcy do wykonywania prawa zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek, prawo to jednak w swej istocie pozostaje przy twórcy.

To stanowisko ustawodawcy nie wydaje mi się de lege ferenda słuszne, albowiem niezawodnie i podmiot praw majątkowych ma interes, i to interes prawny, prawno-majątkowy, w kwestii udzielania zezwoleń, o których mowa. Zezwolenie na tłumaczenie itd. jest niewątpliwie dyktowane interesem osobistym twórcy (droit de rester inédit i prawo do decydowania o formie dzieła), niemniej ma i znaczenie prawno-majątkowe. Wszakże przeróbka sceniczna jakiejś powieści jest konkurencją oryginału, tak samo transkrypcja jakiegoś utworu muzycznego itd. Podmiot praw majątkowych ma tedy uzasadniony interes prawny w tym, by nie dokonywano przeróbek w zakresie jego uprawnień, jeżeli zaś nabył pełnię praw majątkowych, a więc własność autorską, to sądzić należy, że wszelka przeróbka w jego uprawnienia wkracza, skoro jest rozpowszechnianiem tego samego dzieła w innej formie. Należałoby tedy zd. m. przyjąć, że nabywca prawa majątkowego, w szczególności nabywca własności autorskiej nabywa prawo rozpowszechniania dzieła w jakiegokolwiek formie, z tym, że do rozpowszechniania dzieła ze zmianami, przeróbkami itp. musi uzyskać zezwolenie twórcy z uwagi na tegoż prawa osobiste. W konsekwencji — prawo do rozpowszechniania dzieła w przekładzie będzie mógł tłumacz nabyć od podmiotu prawa majątkowego, z tym ograniczeniem, że twórca będzie musiał na to wyrazić swą zgodę, z uwagi na jego interes osobisty w nierozpowszechnianiu dzieła z samowolnymi przeróbkami<sup>11)</sup> <sup>12)</sup>. W dalszej konsekwencji — roszczenia majątkowe,

<sup>11)</sup> Pozytywne prawo do rozpowszechniania oryginału w zmienionej formie, jako uprawnienie do eksploatacji majątkowej oryginału, przysługiwać winno nabywcy prawa autorskiego majątkowego.

<sup>12)</sup> Majątkowy charakter prawa rozpowszechniania przeróbek dzieła, w szczególności tłumaczeń dzieła, uwydatnia trafnia Maus «Das Ueber-

plynące z faktu nieupoważnionego rozpowszechniania przeróbki, oparte na art. 59 i nast. ust. autorskiej, przysługiwać będą wyłącznie podmiotowi prawa majątkowego, on bowiem tylko będzie uchodził za naruszonego w swym wyłącznym prawie eksploatacji oryginału w jakiegokolwiek bądź, pierwotnej czy też zmienionej formie, twórca zaś przysługiwałoby jedynie roszczenie z art. 62 ust. autorskiej. De lege lata — zd. m. roszczenia z art. 59 ust. autorskiej powstają w wypadku, o którym mowa, jedynie dla twórcy, choćby nie był równocześnie podmiotem praw majątkowych, w jego bowiem tylko reku znajduje się prawo do rozpowszechniania dzieła w zmienionej formie<sup>13)</sup>.

X. Jak się przedstawia kwestia prawa zezwalania na rozpowszechnianie opracowań po śmierci twórcy? Z art. 62 i 63 ustawy wypływa norma, że prawo to, jako de lege lata ściśle osobiste, przysługuje zastępczo wymienionym w art. 63 reprezentantom interesów osobistych (duchowych) zmarłego, rekrutującym się z grona jego najbliższej rodziny. A fortiori przysługuje im prawo rozpowszechniania dzieła samodzielnie przerobionego. Prawo samodzielnego rozpowszechniania przeróbek itp., względnie prawo zezwalania na ich rozpowszechnianie przechodzi na reprezentantów interesów duchowych, względnie, ściśle rzecz biorąc, jest przez nich w imieniu zmarłego twórcy wykonywane<sup>14)</sup>, w ciśniejszym zakresie, aniżeli przysługiwało ono twórca za jego życia: «reprezentanci» mogą dysponować przerabianiem dzieła z zastrzeżeniem *salva rei substantia*, t. zn. dysponują nadaniem dzieła nowej postaci, a więc przyobleczeniem dzieła w szatę innego języka, innej formy literackiej czy artystycznej itp., jednakże bez możności naruszenia indywidualnego charakteru dzieła. O ile chodzi o zmiany w dziele dalej idące, naruszające jego «substancję», a więc np. wydanie powieści ze zupełnymi zmianami jej akcji, charakteru osób itd., uprawnienia reprezentantów interesów duchowych są czysto negatywne, to znaczy z mocy cytowanych artykułów powołani są oni do zakazywania takich zmian i ścigania osób, któreby dzieła nacechowane takimi zmianami rozpowszechniały, nie mogą jednak skutecznie zezwalać na rozpowszechnianie takich dzieł, ani też rozpowszechniać ich samodzielnie. Na straży nienaruszalności «substancji» dzieła w interesie publicznym stać będzie wedle znowelizowanego art. 63 Min. W. R. i O. P. i z jego ramienia Prokuratoria Generalna<sup>15)</sup>.

Zezwolenia na rozpowszechnianie przeróbki *salva rei substantia* udzielają osoby wymienione w art. 63 łącznie<sup>16)</sup>. Wobec braku zakazu ustawowego udzielając zezwolenia mogą za nie pobrać wynagrodzenie. Żadnego prawa do udziału w wynagrodzeniu nie mają dziedzice spadkodawcy; wobec bowiem konstrukcji, iż prawo rozpowszechniania przeróbek dokonanych samodzielnie, względnie prawo zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek dokonanych przez osoby trzecie, jest prawem ściśle osobistym, dziedziczenie nie jest tytułem do nabycia tego prawa, a w konsekwencji dziedzice, jeśli są osobami różnymi od reprezentantów interesów duchowych, nie mogą partycypować w dochodach, płynących z wykonywania go, mimo, że zasadniczo rzecz biorąc, oni, a nie reprezentanci interesów duchowych, powołani są do eksploatacji gospodarczej dzieła. To też i na tle stosunków, panujących po śmierci

setzungsrecht der wichtigsten Staaten der Berner Uebereinkunft» Stuttgart 1930. Patrz zwłaszcza str. 56: «Das Uebersetzungsrecht als Teilrecht des Urheberrechtes — teilt dessen Charakter. Es ist ein einheitliches Herrschaftsrecht des Urhebers, über die Mitteilung des Werkes durch Uebersetzung zu verfügen...»; str. 92 «Das Uebersetzungsrecht ist wie kein anderes Recht der Urheber geeignet, Gegenstand des rechtsgeschäftlichen Verkehrs zu sein».

<sup>13)</sup> Por. niżej str. 82 i nast. i str. 173 i nast.

<sup>14)</sup> Por. Z o l l, Komentarz str. 56.

<sup>15)</sup> Patrz co do Prokuratorii Generalnej niżej str. 342, 344 i nast.

<sup>16)</sup> Patrz niżej str. 343 i nast.

twórcy, okazuje się trafną konstrukcja, w myśl której prawo do rozpowszechniania dzieła w jakiegokolwiek, pierwotnej czy zmienionej, formie przysługiwać winno jedynie podmiotowi prawa majątkowego i wedle zasad tego prawa winno być przenoszone; w szczególności, po śmierci twórcy winno przechodzić na dziedziców, z tym, że oni tylko mogą je dalej przenieść; dziedzicom tedy przysługiwać winno pozytywne uprawnienie rozpowszechniania oryginału w postaci przerobionej, i zezwalania — w drodze przeniesienia tego prawa — na rozpowszechnianie takiego dzieła przez inne osoby; podmiotowi praw osobistych, w szczególności wykonywującym te prawa reprezentantom interesów osobistych, winno być przyznane jedynie negatywne uprawnienie, a mianowicie możność sprzeciwienia się, ażeby czy to dziedzic, czy też osoba, która od dziedzica prawo rozpowszechniania dzieła w postaci przerobionej nabyła, prawo to wykonywała. Innymi słowy: jedynie do dozwolonego wykonywania nabytego prawa do rozpowszechniania przeróbki, nie zaś do nabycia tegoż prawa, winna być wymagana zgoda reprezentantów zmarłego twórcy. Zarazem pobieranie przez nich wynagrodzenia powinno być uznane za sprzeczne z dobrymi obyczajami — reprezentacja interesów duchowych nie powinna być interesem — i w konsekwencji ustawa powinna wyraźnie przyznać świadczącym *condictio ob turpem causam*. Takie postawienie kwestii zagwarantuje czystość intencji po stronie reprezentantów interesów duchowych przy udzielaniu zezwoleń.

XII. Z zasady, że prawo zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek, jest prawem osobistym twórcy, nie wypływa, by podmiot praw majątkowych nie mógł zakazywać z mocy prawa własnego zmian, które nie są «przeróbką», tj. wyrażeniem dzieła w nowej formie literackiej, muzycznej itp. Także podmiot prawa majątkowego na dziele ma prawo do jego integralności, może sprzeciwić się wprowadzeniu doń zmian (o ile nie polegają wręcz na nadaniu dziełu nowej formy, wtedy bowiem musi oprzeć się na upoważnieniu twórcy), a naruszania tych praw może ścigać w trybie art. 61 ustawy<sup>17)</sup>. Dalej — jak już podniesiono — podlega wyłączone prawo zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek, z uwagi na tkwiący w nim element majątkowy, ochronie prawnomoj majątkowej na równi z własnością na oryginalne; jest bowiem na równi z nią prawem eksploatacji oryginału, acz w zmienionej formie; podlega natomiast ochronie wedle art. 59, 61 ustawy. Tekst powyższych artykułów nie sprzeciwia się takiej interpretacji, z istoty zaś rzeczy wypływa niemożność interpretacji odmiennej: niepodobna np. przyjąć, by X, eksploatujący bezprawnie oryginał dzieła po przerobieniu go na postać tłumaczenia, nie miał być zniewolony do wydania niesłusznego wzbogacenia, roszczenie zaś takie uzasadnione jest tylko art. 59, a nie także 62 ustawy, uzasadnione jest więc przepisem, chroniącym prawa eksploatacji gospodarczej dzieła, nie zaś przepisem chroniącym prawa osobiste twórcy. Inna rzecz, że i dla niniejszego problemu ochrony prawnej byłaby w interesie jednolitości konstrukcji pożądana dystynkcja ustawowa pomiędzy majątkowym prawem rozpowszechniania przeróbek, a osobistym prawem zakazywania, by bez zezwolenia osobiście uprawnionego rozpowszechniano dzieło w innej formie, aniżeli pierwotna; w razie wprowadzenia w ustawie takiej dystynkcji ochronę z art. 59, 61 przyznalibyśmy podmiotowi praw majątkowych, podmiotowi zaś prawa osobistego przyznalibyśmy jedynie ochronę z art. 62: w ten sposób dualizm praw majątkowych i osobistych oraz ich ochrony byłby przeprowadzony z całą ścisłością.

XIII. Gaśnie prawo zezwalania na rozpowszechnianie dzieła w przerobionej formie ze zgaśnięciem własności autorskiej, mimo, że na gruncie naszej ustawy jest ono prawem ściśle osobistym. Gaśnie jednak o tyle tylko, o ile chodzi o rozpowszechnianie przeróbek, które nie naruszają indywi-

<sup>17)</sup> Patrz w tej mierze niżej str. 334 i nast.

dualnego charakteru dzieła, nadają mu nową formę zewnętrzną (wierne na ogół tłumaczenie, inscenizacja powieści przy zachowaniu jej istotnej treści i konstrukcji itd.). O ile chodzi o zmiany dalej idące, to monopol ich przedsięwzięcia zachowuje i nadal twórca, on tylko może skutecznie upoważnić do ich przedsięwzięcia, po śmierci zaś twórcy, jak już wyżej zaznaczyliśmy, nikt nie jest upoważniony do przedsięwzięcia takich zmian, nawet reprezentanci interesów duchowych, którzy natomiast mają prawo i obowiązek do ścigania każdego, kto by dzieło z takimi zmianami rozpowszechniał.

### Art. 3.

**Prawo autorskie do utworów fotograficznych lub otrzymanych w podobny do fotografii sposób istnieje pod warunkiem, że zastrzeżenie wyraźnie uwidoczniło na odbitkach. Na odbitkach fotograficznych i reprodukcjach, otrzymywanych w podobny do fotografii sposób, na filmach, a także na nutach dla mechanizmu, na walcach fonograficznych i tym podobnych przyrządach, odtwarzających utwór w sposób mechaniczny, należy uwidocznienie rok zdjęcia lub przeniesienia. W braku podania roku prawo autorskie do takich utworów wtedy tylko ma skutek przeciw osobom trzecim, jeżeli wiedziały, że czas trwania prawa autorskiego jeszcze nie upłynął.**

Artykuł 3. zawiera dwie następujące normy prawne: I) prawo autorskie na fotografiach i utworach otrzymanych w sposób podobny do fotografii (tzn. w drodze utrwalenia za pomocą naświetlania) istnieje pod warunkiem, że zastrzeżenie wyraźnie uwidoczniło na odbitkach; — II) prawo autorskie na fotografiach, filmach i tym podobnych dziełach, które zostają utrwalone za pomocą mechanicznego proceduru, w szczególności w drodze sporządzenia płyt muzyki mechanicznej, walców fonograficznych itp. są skuteczne przeciw osobom trzecim tylko pod warunkiem uwidocznienia na corpora mechanica roku zdjęcia lub przeniesienia, albo też pod warunkiem wykazania malae fidei pozwanemu, który przeczy, jakoby w chwili rozpowszechniania przezeń egzemplarzy reprodukowanych, względnie w chwili, gdy dokonywał aktu reprodukcji o charakterze jednorazowym (np. koncert z płyt gramofonowych), wiedział, iż prawo autorskie jeszcze istnieje<sup>1)</sup>.

Ad I) Ratio legis tego przepisu na tym polega, że fotografie zawierają niejednokrotnie tak nikły stopień twórczości, iż ogółowi trudno się zorientować, czy ma się tu do czynienia z dziełem. Dlatego ustawodawca wymaga, by fotografujący przez «zastrzeżenie» objawił wyraźnie swą wolę korzystania z ochrony prawnej, a tym samym dał do poznania, że on przynajmniej uważa wytwór swej pracy za «dzieło»; w braku takiego objawu woli, ustawodawca domniemywa się, że utwór nie jest «dziełem» i w konsekwencji pozbawia go ochrony z mocy ustawy autorskiej.

Zastrzeżenie winno być uskutecznione na pi e r w s z y c h odbitkach; nie wystarcza, jeśli je uskuteczniło na d a l s z e j serii odbitek, — z chwilą bowiem, gdy pierwsze odbitki pójdą w świat bez zastrzeżenia, fotografia staje się własnością ogółu, dobrem powszechnym, i nie może, przez następcze uskutecznienie zastrzeżenia, stać się z powrotem przedmiotem indywidualnej własności autorskiej.

<sup>1)</sup> Racjonalność tego przepisu, będącego nowością w prawodawstwie europejskim, podlega dyskusji, patrz w tej mierze W r ó b l e w s k i, «Uwagi do Prawa autorskiego w projekcie prof. Zolla» w «Czasopiśmie Prawniczym i Ekonomicznym» Kraków 1921, str. 45 i nast.

Zastrzeżenie należy do okoliczności, prawo po stronie powoda «tworzących» — powód winien tedy przeprowadzić dowód, iż zastrzeżenie skutecznił — dowód przeprowadzi sposobami wskazanymi w k. p. c. W szczególności np. przedłoży odbitkę, na której uwidoczniono zastrzeżenie, a nie będzie wątpliwości w tym kierunku idących, iż odbitka pochodzi z jednej z dalszych serii, względnie powód przez przeprowadzenie dodatkowego dowodu wątpliwości te usunie. Jeżeli powód nie dysponuje żadnymi własnymi odbitkami, może uczynić zadość wymogowi ustawy przez przeprowadzenie dowodu z samych tylko świadków.

Uwidocznienie zastrzeżenia na wszystkich odbitkach pierwszej serii nie jest konieczne, wystarcza uwidocznienie choćby tylko na jednej odbitce, już to bowiem dowodzi, że autor chce korzystać z prawa autorskiego; nie potrzeba zaś w ogóle uwidocznienia zastrzeżenia na odbitkach z dalszych serii, tzn. niewidocznienie na nich zastrzeżenia nie powoduje zgaśnięcia prawa autorskiego. Atoli — jeśli pozwany przedstawi jakikolwiek egzemplarz pochodzący od autorsko uprawnionego, na którym to egzemplarzu rok zdjęcia nie byłby uwidoczniony, to powód dla obrony swego prawa będzie musiał przeprowadzić dowód, że pozwany wiedział o tym, iż zastrzeżenie na jednej z odbitek pierwszej serii uczyniono.

Ad II) Czy sędzia ma z urzędu brać pod uwagę kwestię, czy prawo autorskie jeszcze istnieje? Bezwzględnie tak, jest to bowiem kwestia prawa materialnego. Uczyni to jednak sędzia wówczas tylko, jeżeli mu się nasuna w tym kierunku jakieś wątpliwości — wówczas zażąda od powoda przeprowadzenia dowodu, iż prawo autorskie jeszcze istnieje; w szczególności dowodu, iż od chwili zdjęcia utworu fotograficznego lub przeniesienia utworu muzycznego na instrument muzyki mechanicznej nie upłynął jeszcze czas trwania ochrony prawnej. Tego samego dowodu zażąda sędzia wówczas, jeżeli pozwany zarzuci, że prawo autorskie już zgasło; jeżeli ani jedno ani drugie nie będzie zachodzić, tzn. ani pozwany nie zarzuci wyraźnie zgaśnięcia, ani materiał dowodowy nie wzbudzi w sądzie wątpliwości, że prawo autorskie już zgasło, powód wolny będzie od przeprowadzenia dowodu, o którym mowa, o ile bowiem jest okolicznością prawo po stronie powoda «tworzącą» fakt powstania prawa autorskiego, o tyle nie jest nią dalsze jego trwanie.

Dowód trwania prawa autorskiego może powód przeprowadzić znowuż wszelkimi sposobami, wskazanymi w k. p. c. Tematem tego dowodu w naszym wypadku nie musi zd. m. być okoliczność, że na egzemplarzach dzieła uwidoczniono rok zdjęcia, względnie przeniesienia; wystarcza, jeśli powód wykaże, że zdjęcia dokonano w roku, od którego licząc czas ochrony jeszcze nie upłynął. Ta swoboda dowodowa powoda zostaje ograniczona dopiero z chwilą, gdy pozwany przedłoży choćby jeden egzemplarz dzieła, niezaopatrzony w datę zdjęcia i wykaże, że egzemplarz ten pochodzi od autorsko uprawnionego; wówczas, ale też dopiero wówczas, powód musi przeprowadzić dowód *malae fidei* po stronie pozwanego, w szczególności dowód, że pozwany wiedział, iż czas ochrony prawnej jeszcze nie upłynął. Nie ma zd. m. żadnej racji ustawowej, by wymogowi zaopatrywania odbitek, nut, płyt itp. w datę zdjęcia przypisywać w procesie autorskim dalej idące znaczenie. Wszakże wymóg ten ma na celu li tylko ochronę tych osób, które były lub też mogły być zdezorientowane co do dalszego trwania prawa autorskiego brakiem uwidocznienia daty zdjęcia na egzemplarzach dzieła i w tym stanie rzeczy przedmiotowo bezprawnej reprodukcji dokonały.

#### Art. 4.

Przedmiotem prawa autorskiego nie są:

1) ustawy, rozporządzenia, orzeczenia sądów i innych władz, oraz pisma i formularze urzędowe, przeznaczone przez władze do wiadomości powszechnej;

2) proste informacje dziennikarskie (wiadomości bieżące, dział drobnych wypadków i t. p.).

I. Artykuł ten przewiduje dwie grupy utworów, które nie podlegają ochronie prawnej na gruncie ustawy autorskiej: 1) akty władzy państwowej, 2) informacje dziennikarskie.

II. Wyjęcie każdej z tych grup spod ustawowej ochrony opiera się na innej ratio legis. Akty władzy państwowej są dziełami w rozumieniu ustawy autorskiej, a wyjęcie ich spod ochrony prawnej tłumaczy się względami interesu publicznego. Informacje dziennikarskie dziełami w rozumieniu ustawy autorskiej nie są; ex definitione tedy praca intelektualna, poświęcona dla zebrania owych informacji, nie może na gruncie tej ustawy podlegać ochronie prawnej.

Akty władzy państwowej, wymienione w punkcie 1 art. 4 ustawy, wyjęte są spod ochrony przede wszystkim z tego względu, że rozpowszechnianie treści tych aktów, ich jak najszybsze poznanie przez szerokie warstwy ludności, leży w interesie publicznym, a monopol autorski niewątpliwie takie rozpowszechnianie by utrudniał choćby dlatego, że podrażałby cenę wydawnictw. W interesie publicznym leży nie tylko, by sam tekst odnośnych aktów władzy przedostawał się do wiadomości ogółu, lecz także, by stały się one substratem komentarzy, dzieł naukowych, by jursprudencja i nauka mogły swobodnie, bez żadnych ograniczeń cytować je w dziełach, a nie ulega wątpliwości, że ta praca jurystów i uczonych przyczynia się do głębszego zrozumienia norm władczych państwa nie tylko przez ludność, lecz także przez organy władzy, które normy te stosują. Wreszcie — państwo wydaje swe akty władzy po to, by regulować życie społeczne, a nie po to, by z nich czerpać dochód, stąd obłożenie monopolem autorskim tych aktów miałyby się z celami państwa.

III. 1) Jakie akty władzy są wyjęte spod ochrony? Wszystkie; przez orzeczenia należy bowiem rozumieć wszelkie decyzje. «Rozporządzenia» należy zd. m. interpretować ekstensywnie, a więc podciągając pod nie także tak zwane «okólniki», np. okólniki przełożonej władzy sądowej (prezesów sądu, czy też ministra sprawiedliwości), w których wyjaśnia się bez mocy wiążącej dla podległych sądów, a jedynie celem ujednostajnienia praktyki, pewne przepisy. Motywy, w szczególności motywy wyroków, ustaw, rozporządzeń, również nie podlegają ochronie prawnej, służą bowiem do uzasadnienia lub wyjaśnienia odnośnej decyzji i norm, i dlatego stanowią z nimi jednolitą całość.

2) Od aktów władzy odróżnić należy czynności urzędowe, które są wykonaniem funkcji państwowych, ale nie zawierają żadnych decyzji względnie norm. Te z reguły podlegają ochronie autorskiej, z wyjątkiem «pism i formularzy urzędowych, przeznaczonych przez władzę do wiadomości powszechnej». Nie są w szczególności chronione rozmaite obwieszczenia, manifesty, pouczenia władz dla społeczeństwa, które niekoniecznie zawierają jakiegokolwiek decyzje. Podlegają natomiast ochronie prawnej wykłady profesorów, mowy organów Państwa, np. Prezydenta R. P. czy prokuratora. Użytek publiczny istnieje na nich tylko w granicach art. 13 punkt 2 ustawy.

3) Jak przedstawia się ochrona pism prokuratora? O tyle tylko, o ile zawierają decyzję (np. zarządzenie wypuszczenia na wolność aresztowanego w toku dochodzenia), są spod ochrony z mocy art. 4 ust. wyjęte. Poza tym

ochronie prawnej podlegają, w szczególności akty oskarżenia, apelacje itp. Do takiego wyniku doprowadza nas gramatyczna interpretacja, zaś interpretacja logiczna i interpretacja per analogiam nie znajduje w ustawie żadnego punktu zahaczenia, któryby dał podstawę do wyjęcia spod ochrony wszelkich pism prokuratora, jakby tego nasze poczucie prawne oczekiwało.

Sprawa, pozbawiona zresztą większego znaczenia praktycznego, winna — z teoretycznego punktu widzenia — ulec ustawowej nowelizacji. Powinny mianowicie zd. m. być wyjęte spod ochrony prawnej wszelkie pisma, utrwalające jakąś czynność prawną, prawnopubliczną czy prawnoprywatną, prawnomaterialną czy procesową, zdziałaną przez organ władzy czy też przez osobę prywatną. Tam, gdzie chodzi o zdziałanie jakiegoś aktu prawnego, ochrona prawnoprywatna sprzeciwia się wymogom życia, a jednak na gruncie naszej ustawy jest formalnie uzasadniona, wobec szerokiej definicji art. 1 i argumento a contrario z art. 4. Dlatego konieczną jest zmiana ustawy. Wprawdzie odmowa udzielenia przez sąd ochrony kontraktom, pismom procesowym itp. będzie mogła i na gruncie obecnej ustawy niejednokrotnie opierać się na tym, że brak im elementów «twórczych»: np. działalność umysłowa adwokata, który projektuje kontrakt, jest raczej odkrywcza (ustala w drodze rozumowania, a więc wedle pewnej metody, najlepszy sposób unormowania pewnego stosunku życiowego) — niemniej i w takim kontrakcie możemy znaleźć pewne elementy twórcze zwłaszcza co do formy, np. stylizacja postanowień kontraktowych; wywody pism procesowych (apelacji, kasacji) są niejednokrotnie prawdziwymi elaboratami literacko-prawniczymi, i zawierają szereg elementów twórczych, w szczególności także co do treści. A jednak we wszystkich tych wypadkach ochrona prawna byłaby nie na miejscu. Elaboratom, o których mowa, towarzyszy z reguły animus derelinquendi; przedmiot ochrony prawnej jest często trudny do ścisłego ustalenia; wreszcie kultura prawna wymaga dla swego postępu ciągłego wzajemnego naśladownictwa aktów życia prawnego; ochronę ich prawną tedy należy uznać za zbędną, trudną do zrealizowania, a co najważniejsze, społecznie szkodliwą<sup>1)</sup>.

Ustne czynności prawne, w szczególności procesowe, na równi z piśmymi, nie powinny podlegać ochronie prawnej. Ochronę należy — z zastrzeżeniem przepisu art. 13 punkt 2 ustawy — utrzymać li tylko odnośnie do mów, wygłaszanych na rozprawach, przed władzą, prowadzącą pewne postępowanie, w szczególności na rozprawach sądowych. Mowy, w szczególności przemówienia prokuratora, adwokata — niezależnie od celu praktycznego uzasadnienia pewnego wniosku procesowego, jaki im przyświeca — są równocześnie sui generis popisem literackim przemawiającego, z uwagi na to posiadają niejednokrotnie jako dzieło literacko-artystyczne poważną wartość, a wygłaszający je pretenduje do ochrony prawnej; zarazem interes publiczny w wolności użytkowania nie jest tu tak intensywny jak przy czynnościach prawnych pozostałych, skoro w mowach nie tyle chodzi o sformułowanie pewnych konkluzji prawnych, ile o barwną analizę danego indywidualnego stanu faktycznego i rozważanie pewnych prawnych zagadnień<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Z postulatu, by pisma do władz nie podlegały ochronie prawnej, nie wynika, by jej nie miały podlegać i załączniki do podań, o ile stanowią same przez się «dzieła»; w szczególności z postulatu, by podanie o przyznanie patentu, skierowane do Urzędu Patentowego, ochronie nie podlegało, nie wynika, by nie miał jej podlegać opis wynalazku, załączony do podania.

Opinie Prokuratorii Generalnej, wydawane na żądanie władz, nie są ani decyzjami ani czynnościami procedury sądowej czy administracyjnej; autor ich winien tedy cieszyć się ochroną prawnoprywatną, z tym, że Państwu przysługuje prawo użytkowania w granicach potrzeb urzędowych (por. Stolfi, I, str. 330).

<sup>2)</sup> Nauczanie w szkołach państwowych określa trafnie Kohler op. cit. jako działalność prywatną, nadzorowaną przez państwo. Nauczanie nie jest

IV. Informacje dziennikarskie nie podlegają ochronie prawnej, o ile są «proste», tzn. ograniczają się do suchych komunikatów pewnych zdarzeń. Nowela przytoczyła tu jako przykłady wiadomości bieżące i dział drobnych wypadków. Jeśli natomiast sposób podania informacji reprezentuje pewne formalne walory twórcze, mamy do czynienia z «dziełem», które ochronie prawnej podlega. Oczywiście de minimis non curat praetor.

### Art. 5.

Utwory, określone w art. 1—3 korzystają z ochrony od chwili prawowitego ich ukazania się (wydania, wygłoszenia, wystawienia i t. p.) w następujących wypadkach:

- 1) jeżeli twórcami ich są obywatele Państwa Polskiego lub w Polsce zamieszkali cudzoziemcy;
- 2) jeżeli ukazały się naprzód w Polsce lub równocześnie w Polsce i zagranicą;
- 3) jeżeli wydane zostały naprzód w języku polskim;
- 4) jeżeli ochrona wynika z układów międzypaństwowych lub uzasadnia ją wzajemność.

Względem utworów, które jeszcze się nie ukazały, ochrona służy wszystkim twórcom, obywatelom Państwa Polskiego i cudzoziemcom.

W uzupełnieniu art. 5 podajemy tekst Konwencji Berneńskiej:

### KONWENCJA BERNEŃSKA

o ochronie dzieł literackich i artystycznych z 9. września 1886, przejrzana w Berlinie 13. listopada 1908 i w Rzymie 2. czerwca 1928 (ogłoszona w Dz. U. 84. poz. 515. z r. 1935).

Art. 1. Kraje, do których stosuje się konwencję niniejszą, tworzą Związek w celu ochrony praw autorów do ich dzieł literackich i artystycznych.

Art. 2. (1) Wyrazy «dzieła literackie i artystyczne» obejmują wszelkie utwory literackie, naukowe i artystyczne, bez względu na sposób lub formę ich wyrażenia, jako to: książki, broszury i inne pisma; odczyty, przemówienia, kazania i inne dzieła tego samego rodzaju; dzieła dramatyczne lub dramatyczno-muzyczne; dzieła choreograficzne i pantomimy, których układ sceniczny został ustalony na piśmie lub w inny sposób; utwory muzyczne ze słowami lub bez słów; utwory rysunkowe, malarskie, architektoniczne, rzeźby, utwory rytownicze i litograficzne; ilustracje, mapy geograficzne; plany, szkice i wyroby plastyczne, dotyczące geografji, topografji, architektury lub nauk.

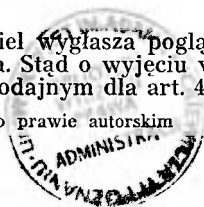
(2) Bez uszczerbku dla praw autora dzieła oryginalnego, podlegają ochronie narówni z utworami oryginalnymi, tłumaczenia, przystosowania, układy muzyczne oraz inne przeróbki dzieła literackiego lub artystycznego, jak również zbiory rozmaitych dzieł.

(3) Kraje należące do Związku są obowiązane zapewnić ochronę dziełom powyżej wymienionym.

(4) Dzieła sztuki stosowanej do przemysłu są chronione o tyle, o ile na to zezwala wewnętrzne ustawodawstwo każdego kraju.

Art. 2-bis. (1) Ustawodawstwu wewnętrznemu każdego kraju związkowego zastrzega się możliwość częściowego lub całkowitego wyjęcia z pod ochrony, przewidzianej w artykule poprzedzającym mów politycznych i mów wygłoszonych na rozprawach sądowych.

aktem państwowym, nauczyciel wygłasza poglądy i nauki we własnym imieniu, — nie w imieniu państwa. Stąd o wyjęciu wykładów spod ochrony prawnej pod kątem widzenia, miarodajnym dla art. 4, mowy być nie może.





(2) Ustawodawstwu wewnętrznemu każdego kraju związkowego zastrzega się również możliwość stanowienia o warunkach, pod jakimi odczyty, przemówienia, kazania i inne utwory tego samego rodzaju będą mogły być odtwarzane przez prasę. Jednakże tylko autor będzie miał prawo połączenia wspomnianych utworów w zbiór.

Art. 3. Niniejszą konwencję stosuje się do utworów fotograficznych i do utworów, otrzymanych w sposób podobny do fotografii. Kraje związkowe są obowiązane zapewnić im ochronę.

Art. 4. (1) Autorowie, należący do jednego z krajów związkowych, korzystają w krajach innych, niż kraj powstania dzieła względem swoich dzieł, bądź nieogłoszonych, bądź ogłoszonych po raz pierwszy w jednym z krajów Związku, z praw, które właściwe ustawy przyznają obecnie lub przyznają w przyszłości autorom krajowym, jak również z praw specjalnie przyznaczonych przez konwencję niniejszą.

(2) Korzystanie z tych praw i ich wykonywanie nie jest uzależnione od żadnej formalności; korzystanie to i wykonywanie jest niezależne od istnienia ochrony w kraju powstania dzieła. Wskutek tego, poza postanowieniami konwencji niniejszej, zakres ochrony, jako też środki dochodzenia jej, zawarowane autorowi w celu obrony jego praw, są normowane wyłącznie według ustawodawstwa tego kraju, w którym żąda się ochrony.

(3) Za kraj powstania dzieła uważa się: co do utworów nieogłoszonych — kraj, do którego należy autor; co do utworów ogłoszonych kraj, w którym po raz pierwszy zostały ogłoszone, co do utworów zaś ogłoszonych jednocześnie w kilku krajach związkowych, ten z krajów, którego ustawodawstwo przyznaje najkrótszy czas ochrony. Co do utworów ogłoszonych jednocześnie w kraju nienależącym do Związku i w kraju związkowym, ten drugi uważany jest wyłącznie za kraj powstania utworu.

(4) W sensie konwencji niniejszej przez «utwory ogłoszone» należy rozumieć utwory wydane. Nie stanowi ogłoszenia przedstawienie utworu dramatycznego lub dramatyczno-muzycznego, wykonanie dzieła muzycznego, wystawienie dzieła sztuki i budowa dzieła architektonicznego.

Art. 5. Autorowie należący do jednego z krajów związkowych, którzy wydają po raz pierwszy utwory swoje w innym kraju związkowym, korzystają w tym kraju z tych samych praw, co autorowie krajowi.

Art. 6. (1) Autorowie, nie należący do żadnego z krajów związkowych, którzy po raz pierwszy ogłaszają swoje utwory w jednym z tych krajów, korzystają w nim z tych samych praw, co i autorowie krajowi, a w innych krajach związkowych — z praw przyznaczonych przez konwencję niniejszą.

(2) Niemniej jednak, jeżeli jakikolwiek kraj nie należący do Związku nie chroni w sposób dostateczny dzieł autorów należących do jednego z krajów Związku, wtedy ten kraj będzie mógł ograniczyć ochronę utworów, których autorowie w chwili pierwszego ogłoszenia tych utworów należą do drugiego kraju i nie mają faktycznego zamieszkania w jednym z krajów związkowych.

(3) Żadne ograniczenie, ustanowione na mocy ustępu poprzedzającego, nie będzie mogło szkodzić prawom, jakie autor nabył do dzieła ogłoszonego w jednym z krajów związkowych przed wprowadzeniem w wykonanie tego ograniczenia.

(4) Kraje związkowe, które na mocy artykułu niniejszego ograniczą ochronę praw autorskich, zawiadomią o tym Rząd Związkowy Szwajcarski przez deklarację na piśmie, wymieniając w niej kraje, w stosunku do których ochrona została ograniczona, jak również ograniczenia, którym podlegają prawa autorów, należących do tych krajów. Rząd Związkowy Szwajcarski zakomunikuje natychmiast o tym fakcie wszystkim krajom związkowym.

Art. 6-bis. (1) Niezależnie od majątkowych praw autorskich, a nawet po ich ustąpieniu, autor zachowuje prawo dochodzenia autorstwa utworu, jak również prawo sprzeciwienia się wszelkiemu zniekształceniu, okaleczeniu lub innej zmianie wspomnianego utworu, która mogłaby przynieść ujmę jego godności lub dobrej sławie.

(2) Ustalenie warunków wykonywania tych praw należy do ustawodawstwa narodowego krajów związkowych. Środki ochrony tych praw będą uregulowane przez ustawodawstwo tego kraju, w którym żąda się ochrony.

Art. 7. (1) Czas trwania ochrony przyznanej konwencją niniejszą obejmuje życie autora i pięćdziesiąt lat po jego śmierci.

(2) Jednakże w przypadku, w którym czas trwania ochrony nie byłby przyjęty jednolicie przez wszystkie kraje związkowe, czas ten określi ustawodawstwo kraju, w którym żąda się ochrony, i okres ten nie będzie mógł przekraczać czasu trwania ochrony ustalonego w kraju powstania utworu. Wobec tego kraje związkowe będą obowiązane stosować postanowienia poprzedniego ustępu tylko w zakresie, w którym jest on zgodny z ich prawem wewnętrznym.

(3) Dla utworów fotograficznych i utworów otrzymywanych w sposób podobny do fotografii, dla utworów pośmiertnych, dla utworów anonimowych lub wydanych pod pseudonimem, czas trwania ochrony określa ustawa kraju, w którym żąda się ochrony, jednakże czas ten nie może przekraczać czasu trwania ochrony, ustalonego w kraju powstania utworu.

Art. 7-bis. (1) Czas trwania prawa autorskiego, służącego wspólnie współtwórcom utworu oblicza się według daty śmierci ostatniego pozostałego przy życiu współtwórcy.

(2) Autorowie należący do krajów, które przyznają czas trwania ochrony krótszy od przewidzianego w ustępie pierwszym, nie mogą domagać się w innych krajach związkowych dłuższej ochrony.

(3) W żadnym razie czas trwania ochrony nie będzie mógł upłynąć przed śmiercią ostatniego pozostałego przy życiu współtwórcy.

Art. 8. Autorowie utworów nieogłoszonych, należący do jednego z krajów związkowych, i autorowie utworów ogłoszonych po raz pierwszy w jednym z tych krajów, korzystają w innych krajach związkowych w ciągu całego czasu trwania ochrony co do utworu oryginalnego, z wyłącznego prawa do dokonania przekładu lub do dania upoważnienia na przekład ich utworów.

Art. 9. (1) Feljetony powieściowe, nowele i wszelkie inne utwory, bądź literackie, bądź naukowe, bądź artystyczne, bez względu na ich przedmiot, ogłoszone w dziennikach lub pismach periodycznych, w którymkolwiek z krajów związkowych, nie mogą być odtwarzane w innych krajach bez zgody autorów.

(2) Aktualne artykuły dyskusyjne na tematy ekonomiczne, polityczne lub religijne mogą być odtwarzane przez prasę, jeśli odtworzenie ich nie jest wyraźnie zastrzeżone. Jednak źródło winno być zawsze jasno wskazane; sankcję tego obowiązku określa ustawodawstwo kraju, w którym żąda się ochrony.

(3) Ochrona konwencji niniejszej nie rozciąga się na wiadomości bieżące lub na działy drobnych wypadków, mające charakter zwykłych informacji prasowych.

Art. 10. O prawie czynienia dozwolonych zapożyczeń z utworów literackich lub artystycznych dla wydawnictw przeznaczonych do nauczania, albo mających charakter naukowy, lub wypisów, stanowi ustawodawstwo krajów związkowych, oraz osobne umowy, już zawarte, lub te, które mają być pomiędzy nimi zawarte.

Art. 11. (1) Postanowienia konwencji niniejszej stosuje się do publicznego wystawiania utworów dramatycznych lub dramatyczno-muzycznych i do publicznego wykonywania utworów muzycznych, bez względu na to, czy utwory te były ogłoszone, czy nie.

(2) Autorowie utworów dramatycznych albo dramatyczno-muzycznych przez cały czas trwania ich prawa do utworu oryginalnego korzystają z ochrony przed nieupoważnionem wystawianiem publicznym ich utworów w przekładzie.

(3) Aby korzystać z ochrony, z niniejszego artykułu wynikającej, autorowie nie mają obowiązku, przy ogłaszaniu swych utworów, zabraniać ich wystawiania lub wykonywania publicznego.

Art. 11-bis. (1) Autorowie utworów literackich i artystycznych korzy-

stają z wyłącznego prawa do zezwalania na publiczne rozpowszechnianie swych utworów zapomocą radja.

(2) Do narodowych ustawodawstw krajów związkowych należy unormowanie warunków wykonywania prawa, w ustępie poprzednim wskazanego, warunki te wszakże będą miały skutek ściśle ograniczony do kraju, któryby je ustanowił. Warunki te nie mogą w żadnym razie przyczyniać uszczerbku ani moralnemu prawu autora, ani też prawu autora do otrzymania słusznego wynagrodzenia, które, w braku porozumienia, ustala właściwa władza.

Art. 12. Do niedozwolonych odtworzeń, do których stosuje się konwencję niniejszą, zaliczają się w szczególności dokonane bez upoważnienia przyswojenia pośredniego utworu literackiego lub artystycznego, jako to: przystosowania, układy muzyczne, przeróbki powieści, noweli lub poezji na sztukę teatralną i odwrotnie i t. d., o ile są one tylko odtworzeniem tego samego utworu w tej samej formie, albo w innej formie ze zmianami, dodatkami lub skrótami nieistotnymi i nie noszą cechy nowego dzieła oryginalnego.

Art. 13. (1) Autorowie utworów muzycznych mają wyłączne prawo udzielania upoważnień do: 1) przenoszenia tych dzieł na instrumenty, służące do mechanicznego ich odtwarzania, 2) publicznego wykonywania tych dzieł zapomocą takich instrumentów.

(2) Ustawodawstwo wewnętrzne każdego kraju będzie mogło ustanowić, o ile go to dotyczy, zastrzeżenia i warunki zastosowania tego artykułu, ale wszystkie tego rodzaju zastrzeżenia i warunki będą ściśle ograniczone do tego kraju, któryby je ustanowił.

(3) Przepisy ustępu 1 nie mają mocy wstecznej, a wobec tego nie będą stosowane w kraju związkowym do utworów, prawnie przeniesionych w tymże kraju na instrumenty mechaniczne przed wejściem w życie konwencji, podpisanej w Berlinie 13 listopada 1908, a jeżeli chodzi o kraj, któryby przystąpił do Związku od tej daty lub któryby przystąpił w przyszłości, przed datą jego przystąpienia.

(4) Przeróbki, dokonane na mocy ustępów 2 i 3 artykułu niniejszego, wprowadzone bez zgody stron interesowanych do kraju, w którym nie byłyby dozwolone, będą mogły w tym kraju ulec zajęciu.

Art. 14. (1) Autorowie utworów literackich, naukowych i artystycznych mają wyłączne prawo udzielania upoważnień do odtwarzania, przystosowania i publicznego przedstawiania swoich utworów zapomocą kinematografu.

(2) Narówni z twórcami literackimi i artystycznymi podlegają ochronie twory kinematograficzne, jeżeli autor nada utworowi charakter oryginalny. Jeżeli tego charakteru brak, to utwór kinematograficzny korzysta z ochrony utworów fotograficznych.

(3) Bez uszczerbku dla praw autora dzieła odtworzonego lub przystosowanego, utwór kinematograficzny doznaje ochrony jak utwór oryginalny.

(4) Postanowienia poprzedzające stosuje się do odtwarzania lub wytwarzania dzieła, otrzymywanego zapomocą wszelkich innych sposobów, podobnych do kinematografji.

Art. 15. (1) Ażeby autorowie utworów, chronionych konwencją niniejszą, byli uważani, aż do dowodu przeciwnego, za autorów i w następstwie tego by mieli możność ścigania podrabiaczy przed sądami różnych krajów związkowych, wystarczy, aby nazwisko ich było wskazane na utworze w przyjęty zwykły sposób.

(2) Co do dzieł wydanych bezimiennie lub pod pseudonimem, wydawca, którego nazwisko wskazane jest na utworze, mocen jest bronić praw służących autorowi. Jest on, bez innych dowodów, uważany za przedstawiciela autora bezimiennego lub piszącego pod pseudonimem.

Art. 16. (1) Każdy utwór podrobiony może ulec zajęciu przez właściwe władze krajów związkowych, w których utwór oryginalny korzysta z ochrony prawnej.

(2) W krajach tych zajęcie może być również stosowane do odtworzeń, pochodzących z kraju, w którym utwór nie korzysta z ochrony lub przestał z niej korzystać.

(3) Zajęcia dokonywa się zgodnie z ustawodawstwem wewnętrznym każdego kraju.

Art. 17. Przepisy konwencji niniejszej nie mogą ubliżać w niczem prawu, jakie służy rządowi każdego z krajów związkowych do zezwalania, nadzorowania, zakazywania, zapomocą środków prawodawczych lub policji wewnętrznej, rozpowszechniania, przedstawiania, wystawiania wszelkiego utworu czy produkcji, względem których władza właściwa miałaby prawo to wykonać.

Art. 18. (1) Konwencję niniejszą stosuje się do wszystkich utworów, które z chwilą wejścia jej w życie nie stały się jeszcze dobrem ogólnem w kraju powstania dzieła, z powodu upływu czasu trwania ochrony.

(2) Gdyby jednak przez upływ czasu trwania ochrony, która mu była poprzednio przyznana, utwór jaki stał się już dobrem ogólnem w kraju, gdzie się żąda ochrony, tam już utwór ten nie będzie ponownie chroniony.

(3) Stosowanie tej zasady nastąpi na podstawie przepisów, mieszczących się w specjalnych konwencjach, już istniejących między krajami związkowymi lub w tych, które mają być w tym celu zawarte. W braku podobnych przepisów odnośnie kraje, każdy dla siebie, określą warunki stosowania tej zasady.

(4) Przepisy poprzedzające stosuje się również w razie nowych przystąpięń do Związku i w przypadku, kiedy czas trwania ochrony zostałby przedłużony przez zastosowanie artykułu 7, lub przez zrzeczenie się zastrzeżeń.

Art. 19. Przepisy konwencji niniejszej nie stanowią przeszkody do domagania się zastosowania przepisów szerszych, jakieby były wydane przez ustawodawstwo któregokolwiek z krajów związkowych na korzyść cudzoziemców wogóle.

Art. 20. Rządy krajów związkowych zastrzegają sobie prawo zawierania między sobą układów odrębnych, o ile układy te miałyby zabezpieczać autorom prawa rozleglejsze od tych, które im przyznaje Związek, lub też miałyby zawierać inne jeszcze postanowienia, nie sprzeciwiające się konwencji niniejszej. Postanowienia układów istniejących, które odpowiadają powyższemu warunkom, pozostają w mocy.

Art. 21. (1) Urząd międzynarodowy pod nazwą «Biuro Związku międzynarodowego ochrony utworów literackich i artystycznych» zostaje utrzymany.

(2) Biuro to podlega wysokiemu zwierzchnictwu Rządu Związkowego Szwajcarskiego, który zajmuje się jego organizacją i czuwa nad jego działalnością.

(3) Urzędowym językiem Biura jest język francuski.

Art. 22. (1) Biuro międzynarodowe skupia informacje wszelkiego rodzaju, dotyczące ochrony praw autorów do ich utworów literackich i artystycznych; uzgadnia je i ogłasza. Biuro zajmuje się badaniem spraw użyteczności ogólnej, dotyczących Związku, i na podstawie dokumentów, dostarczanych mu przez różne administracje, wydaje pismo perjodyczne w języku francuskim, omawiające sprawy, dotyczące przedmiotu Związku. Rządy krajów związkowych zastrzegają sobie prawo upoważnienia Biura, za wspólnym porozumieniem, do wydania publikacji w jednym lub w kilku innych językach, o ile doświadczenie wykaże potrzebę tegoż.

(2) Biuro międzynarodowe powinno każdej chwili służyć członkom Związku wszelkimi im potrzebnymi specjalnymi informacjami w sprawach, dotyczących ochrony utworów literackich i artystycznych.

(3) Dyrektor Biura międzynarodowego składa ze swych czynności sprawozdanie coroczne, które podaje się do wiadomości wszystkim członkom Związku.

Art. 23. (1) Koszty utrzymania Biura Związku międzynarodowego ponoszą wspólnie kraje związkowe. Aż do wydawania w tej mierze nowych zarządzeń, koszty te nie będą mogły przekroczyć sumy stu dwudziestu tysięcy franków szwajcarskich rocznie. Suma ta, w razie potrzeby, będzie mogła być

powiększona na mocy jednozgodnej uchwały jednej z konferencji, przewidzianych w artykule 24.

(2) W celu określenia części, która przypada na każdy kraj z tej ogólnej sumy kosztów, kraje związkowe oraz te, które w następstwie do Związku przystępują, zostają podzielone na sześć klas, uczestniczących w kosztach, w stosunku do pewnej ilości jednostek, a mianowicie: 1 klasa — 25 jednostek, 2 klasa — 20 jednostek, 3 klasa — 15 jednostek, 4 klasa — 10 jednostek, 5 klasa — 5 jednostek, 6 klasa — 3 jednostki.

(3) Współczynniki powyższe mnoży się przez ilość krajów każdej klasy, a suma otrzymanych w ten sposób iloczynów tworzy ilość jednostek, przez którą ogólna suma wydatków winna być podzielona. Jednostką udziału w wydatkach będzie iloraz, uzyskany w ten sposób.

(4) Każdy kraj oświadczy w chwili swego przystąpienia, do której z powyższych klas chce być zaliczony; będzie on jednak zawsze mógł następnie oświadczyć, że chce być zaliczony do innej klasy.

(5) Administracja szwajcarska układa budżet Biura i wykonywa nadzór nad jego wydatkami, wyplaca potrzebne zaliczki i ustala roczne obrachunki, które będą następnie komunikowane wszystkim innym administracjom.

Art. 24. (1) Konwencja niniejsza może być poddawana przejrzeniu w celu wprowadzenia do niej ulepszeń, zmierzających do udoskonalenia systemu Związku.

(2) Kwestie tego rodzaju, podobnie jak kwestie dotyczące rozwoju Związku z innych punktów widzenia będą rozważane na konferencjach, odbywanych kolejno w krajach związkowych z udziałem delegatów tych krajów. Administracja kraju, w którym będzie się odbywała konferencja, winna z pomocą Biura międzynarodowego przygotować prace konferencji. Dyrektor Biura jest obecny na posiedzeniach konferencji i bierze udział w dyskusji bez głosu decydującego.

(3) Żadna zmiana w konwencji niniejszej nie ma obowiązującej mocy dla Związku, jeżeli nie została jednomyślnie uchwalona przez kraje, wchodzące w jego skład.

Art. 25. (1) Kraje nienależące do Związku, a zapewniające ochronę ustawową praw, stanowiących przedmiot niniejszej konwencji, mogą na własne żądanie do niej przystąpić.

(2) Przystąpienie zostanie notyfikowane na piśmie Rządowi Związkowemu Szwajcarskiemu, który zawiadomi o tem wszystkie inne Rządy.

(3) Przystąpienie pociąga za sobą, samo przez się, przyłączenie się do wszystkich warunków oraz przypuszczenie do wszystkich korzyści, zastrzeżonych w konwencji niniejszej, i osiągnięte skutki w miesiąc po wysłaniu przez Rząd Związkowy Szwajcarski urzędowego zawiadomienia do innych krajów Związku, chyba że kraj przystępujący wskazał datę późniejszą. Przystąpienie wszakże będzie mogło zawierać wzmiankę, że kraj życzy sobie, przynajmniej tymczasowo, zastąpić postanowienia art. 8 co do tłumaczeń, postanowieniami art. 5 konwencji związkowej z r. 1886, przejrzonej w Paryżu w 1896 r., przy czem rozumie się, że postanowienia powyższe mają na względzie jedynie tłumaczenia na język lub na języki danego kraju.

Art. 26. (1) Każdy z krajów związkowych może w każdym czasie zawiadomić urzędowo na piśmie Rząd Związkowy Szwajcarski, że konwencja niniejsza stosuje się do całości lub do części jego kolonii, ziem nad protektorem, pod mandatem, lub wszelkich innych terytoriów, poddanych jego zwierzchnictwu lub jego władzy lub wszelkich terytoriów, pod suwerennością, a wówczas konwencja będzie miała zastosowanie do wszystkich terytoriów, w notyfikacji wskazanych. W braku takiej notyfikacji konwencja nie będzie miała zastosowania do tych terytoriów.

(2) Każdy z krajów związkowych może w każdym czasie zawiadomić na piśmie Rząd Związkowy Szwajcarski o tem, że niniejsza konwencja przestaje mieć zastosowanie do całości lub do części terytoriów, które były przedmiotem notyfikacji przewidzianej w ustępie poprzednim, a wówczas konwencja przestanie mieć zastosowanie na terytorjach wskazanych w notyfikacji w dwanaście miesięcy po otrzymaniu notyfikacji, skierowanej do Rządu Związkowego Szwajcarskiego.

(3) Wszelkie notyfikacje, skierowane do Rządu Związkowego Szwajcarskiego, zgodnie z postanowieniami ustępów 1 i 2 niniejszego artykułu, będą zakomunikowane przez ten Rząd wszystkim krajom, należącym do Związku.

Art. 27. (1) Konwencja niniejsza zastąpi w stosunkach pomiędzy krajami związkowymi Konwencję Berneńską z dnia 9 września 1886 i akty, które ją potem kolejno poddały rewizji. Akty poprzednio obowiązujące zachowają swą moc w stosunkach pomiędzy temi krajami, któreby nie ratyfikowały konwencji niniejszej.

(2) Kraje, w których imieniu konwencja niniejsza jest podpisana, będą mogły zachować nadal korzyści z zastrzeżeń, jakie poczyniły poprzednio, pod warunkiem, że oświadczą o tem przy składaniu dokumentów ratyfikacyjnych.

(3) Kraje, będące obecnie uczestnikami Związku, a w których imieniu konwencja niniejsza nie będzie podpisana, będą mogły do niej przystąpić potem w każdym czasie. W tym przypadku będą mogły korzystać z postanowień poprzedniego ustępu.

Art. 28. (1) Konwencja niniejsza będzie ratyfikowana, a dokumenty ratyfikacyjne będą złożone w Rzymie najpóźniej w dniu 1 lipca 1931 r.

(2) Wejście ona w życie pomiędzy krajami związkowymi, które ją ratyfikowały, w miesiąc po tej dacie. Jednakże, jeżeliby przed tą datą konwencja była ratyfikowana przez sześć co najmniej krajów związkowych, to weszłaby ona w życie pomiędzy temi krajami związkowymi w miesiąc po zanotyfikowaniu im przez Rząd Związkowy Szwajcarski o złożeniu dokumentów szóstej ratyfikacji, w stosunku zaś do krajów związkowych, któreby ją ratyfikowały następnie — w miesiąc po notyfikacji każdej z tych ratyfikacji.

(3) Kraje, do Związku nienależące, będą mogły, aż do dnia pierwszego sierpnia 1931 r. przyłączyć się do Związku przez przystąpienie bądź do konwencji, podpisanej w Berlinie 13 listopada 1908, bądź też do niniejszej konwencji. Poczynając od dnia pierwszego sierpnia 1931 będą one mogły przystąpić tylko do niniejszej konwencji.

Art. 29. (1) Konwencja niniejsza pozostaje w mocy przez czas nieokreślony, aż do upływu jednego roku, poczynając od dnia jej wymówienia.

(2) Wymówienie takie będzie skierowane do Rządu Związkowego Szwajcarskiego. Będzie ono miało skutek jedynie tylko w stosunku do kraju, który wymówienie to uczynił. Konwencja zaś będzie nadal obowiązywała wszędzie inne kraje związkowe.

Art. 30. (1) Kraje, które wprowadzą do swego ustawodawstwa pięćdziesięcioletni okres trwania ochrony, przewidziany w ustępie 1 art. 7 niniejszej konwencji, zawiadomią o tem piśmienną deklaracją Rząd Związkowy Szwajcarski, który zawiadomi o tem natychmiast wszystkie inne kraje związkowe.

(2) To samo stosuje się do tych krajów, które zrzekną się zastrzeżeń, poczynionych lub utrzymanych przez nie na mocy art. 25 i 27.

Na dowód czego właściwi pełnomocnicy konwencję niniejszą podpisali. Sporządzono w Rzymie, dnia 2 czerwca 1928, w jednym egzemplarzu, który będzie złożony w archiwach Królewskiego Rządu Włoch. Odpis należyście uwierzytelniony za zgodność przesłany zostanie drogą dyplomatyczną każdemu krajowi związkowemu.

## OŚWADCZENIE RZĄDOWE<sup>1)</sup>

z dnia 20. czerwca 1936 (Dz. U. Nr 54. poz. 394 z r. 1936) w sprawie złożenia dokumentów ratyfikacyjnych, bądź przystąpienia niżej wymienionych państw do Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych.

Podaje się niniejszem do wiadomości, zgodnie z komunikatami Rządu Szwajcarskiego, że:

### I.

a) w wykonaniu postanowień art. 28 Międzynarodowej Konwencji, dotyczącej ochrony utworów literackich i artystycznych, podpisanej w Bernie dnia 9 września 1886 r., a przejrzonej w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r.

1) Patrz poniżej uwaga 9).

(Dz. U. R. P. z 1922 r. Nr. 3, poz. 16), zostały złożone Rządowi Szwajcarskiemu w imieniu Rządów niżej wymienionych państw i terytorjów dokumenty ratyfikacyjne powyższej Konwencji, przy czym Konwencja ta weszła w życie w stosunku do tych krajów w dniach następujących:

**Niemcy:** dnia 9 września 1910 r.

**Belgia:** dnia 9 września 1910 r.

**Hiszpanja wraz z kolonjami:** dnia 9 września 1910 r.

**Francja:** dnia 9 września 1910 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 4 konwencji berneńskiej z 1886 r. o działach sztuki stosowanej

**Haiti:** dnia 9 września 1910 r.

**Japonja:** dnia 9 września 1910 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy:

- 1) art. 5 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o wyłączności prawa przekładu,
- 2) art. 9 al. 3 konwencji berneńskiej z 1886 r. o publicznem wykonywaniu utworów muzycznych,

**Liberja:** dnia 9 września 1910 r.

(Republika Liberja wystąpiła ze Związku z dniem 22. II. 1930 r.)

**Luksemburg:** dnia 9 września 1910 r.

**Monako:** dnia 9 września 1910 r.

**Norwegja:** dnia 9 września 1910 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy:

- 1) art. 4 konwencji berneńskiej z 1886 r. o działach architektury,
- 2) art. 7 konwencji berneńskiej z 1886 r. o artykułach w dziennikach i przeglądach,
- 3) art. 14 konwencji berneńskiej z 1886 r. o działaniu wstecz.

Norwegja rzekła się powyższych zastrze-

b) w wykonaniu postanowień art. 25 powyższej konwencji zostały zgłoszone Rządowi Szwajcarskiemu w imieniu Rządów niżej wymienionych państw i terytorjów przystąpienia do tej konwencji, przyczem weszła ona w życie w stosunku do tych krajów w dniach następujących:

**Australja (jako część składowa Imperjum Brytyjskiego, dnia 1 lipca 1912 r.):** dnia 14 kwietnia 1928 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 14 konwencji berneńskiej z 1886 r. i Nr. 4 protokołu zamknięcia też, uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o działaniu wstecz

**Austrja:** dnia 1 października 1920 r.

**Brazylja:** dnia 9 lutego 1922 r.

**Bułgaria:** dnia 5 grudnia 1921 r.

**Kanada (jako część składowa Imperjum Brytyjskiego, dnia 1 stycznia 1924 r.):** dnia 10 kwietnia 1928 r.

**W. M. Gdańsk:** dnia 24 czerwca 1922 r.

**Estonja:** dnia 9 czerwca 1927 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy:

- 1) art. 5 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o wyłączności prawa przekładu,

zeń w stosunku do wszystkich państw związkowych dnia 12 grudnia 1931 r.

**Szwajcarja:** dnia 9 września 1910 r.

**Tunetanja:** dnia 9 września 1910 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 4 konwencji berneńskiej z 1886 r. o działach sztuki stosowanej

**Danja z wyspami Feroë:** dnia 1 lipca 1912 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 7 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o artykułach w dziennikach i przeglądach

**W. Brytania z kolonjami i posiadłościami nieautonomicznymi:** dnia 1 lipca 1912 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 14 konwencji berneńskiej z 1886 r. i Nr. 4 protokołu zamknięcia też, uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o działaniu wstecz

**Włochy:** dnia 23 grudnia 1914 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy:

- 1) art. 5 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionym przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o wyłączności prawa przekładu,
- 2) art. 9, al. 2 konwencji berneńskiej z 1886 r. o prawie przedstawiania odnośnie do przekładów dzieł dramatycznych i dramatyczno-muzycznych

**Szwecja:** dnia 1 stycznia 1920 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 7 konwencji berneńskiej z 1886 r. o artykułach w dziennikach i przeglądach

- 2) art. 9, al. 2 konwencji berneńskiej z 1886 r., o prawie przedstawiania odnośnie do przekładów dzieł dramatycznych i dramatyczno-muzycznych

**Finlandja:** dnia 1 kwietnia 1928 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 7 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o artykułach w dziennikach i przeglądach

**Grecja:** dnia 9 listopada 1920 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy:

- 1) art. 5 konwencji berneńskiej z 1886 r. o wyłączności prawa przekładu,
- 2) art. 7 konwencji berneńskiej z 1886 r. o artykułach w dziennikach i przeglądach,
- 3) art. 9 konwencji berneńskiej z 1886 r. o prawie przedstawiania i wykonywania

**Węgry:** dnia 14 lutego 1922 r.

**Indje Brytyjskie (jako część składowa Imperjum Brytyjskiego, dnia 30 października 1912 r.):** dnia 1 kwietnia 1928 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 14 konwencji berneńskiej z 1886 r. i Nr. 4 protokołu zamknięcia teże, uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o działaniu wstecz

**W. Państwo Irlandji:** dnia 5 października 1927 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 5 konwencji z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o wyłączności prawa przekładu

**Marokko** (strefa francuska): dnia 16 czerwca 1917 r.

**Nowa Zelandja** (jako część składowa Imperjum Brytyjskiego, dnia 1 kwietnia 1914 r.): dnia 24 kwietnia 1928 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 14 konwencji berneńskiej z 1886 r. i Nr. 4 protokołu zamknięcia teże, uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o działaniu wstecz

**Holandja:** dnia 1 listopada 1912 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy:

- 1) art. 5 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o wyłączności prawa przekładu,
- 2) art. 7 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o artykułach w dziennikach i przeglądach,
- 3) art. 9, al. 2 konwencji berneńskiej z 1886 r., o prawie przedstawiania odnośnie do przekładów dzieł dramatycznych i dramatyczno-muzycznych

**Indje Holenderskie, Surinam, Curaçao:** dnia 1 kwietnia 1913 r.

(zastrzeżenia identyczne jak przy Holandji)

**Portugalia z kolonjami:** dnia 29 marca 1911 r.

**Rumunja:** dnia 1 stycznia 1927 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 7 konwencji berneńskiej z 1886 r. o artykułach w dziennikach i przeglądach

**Syrja i Liban:** dnia 1 sierpnia 1924 r.

**Czechosłowacja:** dnia 22 lutego 1921 r.

**Unja Południowo-Afrykańska** (jako część składowa Imperjum Brytyjskiego, dnia 1 maja 1920 r.): dnia 3 października 1928 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 14 konwencji berneńskiej z 1886 r. i Nr. 4 protokołu zamknięcia teże, uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o działaniu wstecz

**Palestyna:** dnia 21 marca 1924 r.

**Południowo-Zachodnia Afryka:** dnia 28 października 1931 r.

(zastrzeżenia identyczne jak przy Unji Południowo-Afrykańskiej)

**Liechtenstein:** dnia 30 lipca 1931 r.

**Syjam:** dnia 17 lipca 1931 r.

- z zastrzeżeniem utrzymania w mocy:
- 1) art. 4 konwencji berneńskiej z 1886 r., o dziełach sztuki stosowanej,
  - 2) art. 2, al. 2 konwencji berneńskiej z 1886 r. o warunkach i formalnościach przepisanych przez ustawodawstwo kraju pochodzenia dzieła,
  - 3) art. 5 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o wyłączności prawa przekładu,
  - 4) art. 7 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o artykułach w dziennikach i przeglądach,
  - 5) art. 9 konwencji berneńskiej z 1886 r. i Nr. 2 protokołu zamknięcia teże, o prawie przedstawiania i wykonywania,
  - 6) art. 14 konwencji berneńskiej z 1886 r. i Nr. 4 protokołu zamknięcia teże, uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o działaniu wstecz

**Jugosławja:** dnia 17 czerwca 1930 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 5 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o wyłączności prawa przekładu, odnośnie do przekładu w językach jugosłowiańskich

**Kolonje francuskie:** dnia 26 maja 1930 r.

(zastrzeżenie identyczne jak przy Francji)

## II.

a) w wykonaniu postanowień p. 5 protokołu dodatkowego do przejrzanej konwencji berneńskiej z dnia 13 listopada 1908 r. (Dz. U. R. P. z 1922 r. Nr. 3, poz. 16) zostały złożone Rządowi Szwajcarskiemu, w imieniu Rządów niżej wymienionych państw i terytorjów, dokumenty ratyfikacyjne powyższego protokołu, przyczem wszedł on w życie w stosunku do tych krajów w dniach następujących:

**Danja:** dnia 20 kwietnia 1915 r.

**Hiszpanja:** dnia 20 kwietnia 1915 r.

**W. Brytanja:** dnia 20 kwietnia 1915 r.

**Japonja:** dnia 20 kwietnia 1915 r.

**Luksemburg:** dnia 20 kwietnia 1915 r.

**Monako:** dnia 20 kwietnia 1915 r.

**Holandja:** dnia 20 kwietnia 1915 r.

**Szwajcaria:** dnia 20 kwietnia 1915 r.

**Niemcy:** dnia 17 października 1919 r.

**Belgia:** dnia 4 listopada 1921 r.

**Francja:** dnia 2 lutego 1916 r.

**Liberja:** dnia 9 września 1921 r.

**Norwegja:** dnia 28 lutego 1920 r.

**Szwecja:** dnia 1 stycznia 1920 r.

**Tunetanja:** dnia 23 kwietnia 1920 r.

**Włochy:** dnia 20 lutego 1930 r.



b) zostały zgłoszone Rządowi Szwajcarskiemu w imieniu Rządów niżej wymienionych państw i terytorjów przystąpienia do powyższego protokołu, przy czem wszedł on w życie do tych krajów w dniach następujących:

**Austria:** dnia 1 października 1920 r.  
**Brazylja:** dnia 9 lutego 1922 r.  
**Bułgarja:** dnia 5 grudnia 1921 r.  
**Kanada:** dnia 1 stycznia 1924 r.  
**W. M. Gdańsk:** dnia 24 czerwca 1922 r.  
**Estonja:** dnia 9 czerwca 1927 r.  
**Finlandja:** dnia 1 kwietnia 1928 r.  
**Grecja:** dnia 10 marca 1924 r.  
**Węgry:** dnia 14 lutego 1922 r.  
**W. Państwo Irlandji:** dnia 5 października 1927 r.

**Marokko** (strefa francuska): dnia 12 maja 1920 r.  
**Palestyna:** dnia 21 marca 1924 r.  
**Rumunja:** dnia 1 stycznia 1927 r.  
**Syjam:** dnia 17 lipca 1931 r.  
**Syrja i Liban:** dnia 1 sierpnia 1924 r.  
**Czechosłowacja:** dnia 22 lutego 1921 r.  
**Unja Południowo-Afrykańska:** dnia 1 maja 1920 r.  
**Południowo-Zachodnia Afryka:** dnia 28 października 1931 r.  
**Jugosławja:** dnia 17 czerwca 1930 r.

### III.

a) w wykonaniu postanowień art. 28 konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzanę ostatnio w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r. (Dz. U. R. P. z 1935 r. Nr. 84, poz. 515), zostały złożone Rządowi Szwajcarskiemu w imieniu Rządów niżej wymienionych państw i terytorjów dokumenty ratyfikacyjne powyższej konwencji, przy czem weszła ona w życie w stosunku do tych krajów w dniach następujących:

**Bułgarja:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
**Kanada:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
**W. M. Gdańsk:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
**Finlandja:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
**W. Brytania i Irlandja Północna:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
**Węgry:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
**Indje Brytyjskie:** dnia 1 sierpnia 1931 r.

**Włochy:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
**Japonja:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 5 konwencji berneńskiej z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o wyłączności prawa przekładu  
**Norwegja:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
**Holandja:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
**Szwecja:** dnia 1 sierpnia 1931 r.  
**Szwajcarja:** dnia 1 sierpnia 1931 r.

b) w wykonaniu postanowień art. 25 powyższej konwencji zostały zgłoszone Rządowi Szwajcarskiemu w imieniu Rządów niżej wymienionych państw i terytorjów przystąpienia do tej konwencji, przy czem weszła ona w życie w stosunku do tych krajów w dniach następujących:

**Niemcy:** dnia 21 października 1933 r.  
**Australja:** dnia 18 stycznia 1934 r.  
**Belgja:** dnia 7 października 1934 r.  
**Brazylja:** dnia 1 czerwca 1933 r.  
**Danja:** dnia 16 września 1933 r.  
**Hiszpanja:** dnia 23 kwietnia 1933 r.  
**Francja:** dnia 22 grudnia 1933 r.  
z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 4 konwencji berneńskiej z 1886 r., o dziełach sztuki stosowanej

**Wolne Państwo Irlandji:** dnia 11 czerwca 1935 r.  
z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 5 konwencji z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o wyłączności prawa przekładu  
**Liechtenstein:** dnia 30 sierpnia 1931 r.  
**Luksemburg:** dnia 4 lutego 1932 r.  
**Marokko** (strefa francuska): dnia 25 listopada 1934 r.

**Monako:** dnia 9 czerwca 1933 r.  
**Syrja i Liban:** dnia 24 grudnia 1933 r.  
**Tunetanja:** dnia 22 grudnia 1933 r.  
z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 4 konwencji berneńskiej z 1886 r., o dziełach sztuki stosowanej

**Grecja:** dnia 25 lutego 1932 r.  
z zastrzeżeniem utrzymania w mocy:  
 1) art. 5 konwencji berneńskiej z 1886 r. o wyłączności prawa przekładu,  
 2) art. 9 konwencji berneńskiej z 1886 r. o prawie przedstawiania i wykonywania

**Unja Południowo-Afrykańska** (bez Południowo-Zachodniej Afryki):  
dnia 27 maja 1935 r.

**Miasto Watykan:** dnia 12 września  
1935 r.

**Jugosławja:** dnia 1 sierpnia 1931 r.

z zastrzeżeniem utrzymania w mocy art. 5 konwencji z 1886 r., uzupełnionego przez akt dodatkowy paryski z 1896 r., o wyłączości prawa przekładu

Minister Spraw Zagranicznych: *Beck*

I. Artykuł 5 ustawy autorskiej zajmuje się ochroną prawną międzynarodową, a mianowicie ochroną międzynarodową majątkowych praw autorskich; o ile chodzi o prawa osobiste, to ochrona ich jest uniwersalna, nie zależy ani od obywatelstwa, ani od miejsca publikacji dzieła, ani od żadnych innych kryteriów międzynarodowego prawa prywatnego (arg. art. 12 ust. 2).

II. W przedmiocie ochrony praw majątkowych ustawa wprowadza przede wszystkim zasadniczą dystynkcję na dzieła, które się już gdziekolwiek ukazały, a to ukazały prawowicie, i na dzieła, które się jeszcze nigdy nie ukazały, względnie ukazały się nieprawowicie.

Przez «ukazanie się» dzieła rozumieć należy sytuację, w której utwór zostaje udostępniony publiczności; chwilą ukazania się jest tedy moment, w którym rozpoczęto rozpowszechnianie dzieła bezpośrednio między intelektualnych konsumentów. «Ukazaniem się» jest więc: wystawienie dzieła na sprzedaż w księgarniach, wygłoszenie utworu na odczycie, odegranie dzieła muzycznego na koncercie, a sztuki dramatycznej w teatrze, wyświetlenie filmu, transmisja radiowa, umieszczenie dzieła sztuki na wystawie itp. Ukazaniem się nie jest samo wydrukowanie dzieła, nie jest nim również zawarcie umów o rozpowszechnianie dzieła z nakładcą, czy księgarzami; ukazanie się następuje dopiero z momentem, gdy stworzono warunki faktyczne, że każdy może się z dziełem zapoznać. Każdy, a więc quivis ex populo; zaprodukowanie dzieła w ścisłym kole przyjaciół nie jest ukazaniem się.

«Ukazanie się» musi być prawowite. Znaczy to, że ma być przedsięwzięte przez osobę, której przysługuje majątkowe prawo do dysponowania dziełem. Kwestia, czy dane ukazanie się dzieła nie narusza praw osobistych — np. dziedziec publikuje utwór pośmiertny bez wyrażenia zgody reprezentantów interesów duchowych — jest zd. m. dla «prawowitości» ukazania się w rozumieniu art. 5 bez znaczenia; wszakże ukazanie się dzieła ma ograniczać ochronę majątkową praw autorskich; jeśli majątkowo uprawniony zdecyduje się na ten krok, powodujący ograniczenie jego ochrony, to byłoby dla niego niezastużoną premią, jeśliby nieuzyskanie przezeń zgody osób, wykonywujących prawa osobiste miało wykluczać skutek prawny, jakim jest związane z ukazaniem się ograniczenie ochrony; z drugiej strony byłoby dla majątkowo uprawnionego nieuzasadnioną krzywdą, gdyby publikacja dzieła, przedsięwzięta przez wykonywującego prawa osobiste bez zgody uprawnionego majątkowo, miała dla tego ostatniego, pociągać to ograniczenie ochrony prawnej, jakie z punktu widzenia art. 5 ukazanie się dzieła za sobą pociąga.

Utwory, które się jeszcze nie ukazały, korzystają z mocy art. 5 ust. 2 z uniwersalnej ochrony prawnej. Przysługiwać ma ona twórcom tych dzieł (ich prawnym następcom), bez względu na ich obywatelstwo, bez względu na przynależność do Związku Berneńskiego i bez względu na wzajemność.

III. Co do utworów ogłoszonych, ustawa przewiduje 4 kategorie wypadków, w jakich utwory te ochronie podlegają:

1) Jeżeli twórcami są obywatele polscy lub w Polsce zamieszkalili cudzoziemcy. Przez «twórcę» rozumieć należy osobę, która przez swą działalność duchową dzieło stworzyła, chyba że prawa majątkowe na nim w sposób pierwotny nabyła inna osoba (por. objaśnienia do art. 6),

a wówczas podmiot pierwotnego nabycia jest «twórcą» w rozumieniu ustawy. Jeśli dzieło wydano anonimowo lub pseudonimowo, natenczas lege non distinguente ochrona prawna w zasadzie przysługiwać co do nich będzie zd. m. twórcom — obywatelom polskim, względnie w Polsce zamieszkałym cudzoziemcom, choćby nie mogli z mocy art. 5 ustawy powołać się na inny tytuł ochrony; stąd lojalny nakładca winien przed przystąpieniem do druku dzieła, o którym mowa, dokładnie wywiedzieć się, czy pod anonimem, względnie pseudonimem, nie kryje się obywatel polski (lub w Polsce zamieszkały cudzoziemiec), i tylko w razie uzyskania pozytywnej wiadomości, że twórcą nie jest polski obywatel, przystąpić do prac nakładczych, przy czym godzi się zauważyć, że i w tym wypadku, mimo, że działał cum summa diligentia, może być skutecznie pozwany z mocy art. 59 o zaniechanie i wydanie wzbogacenia, jeśli jego informację co do obywatelstwa twórcy okazała się błędna.

Na równi z obywatelstwem polskim stawia ustawa stały domicyl w Polsce; należy przezeń rozumieć zamieszkanie w Polsce z zamiarem stałego osiedlenia się. Sądzić należy, że stałe zamieszkanie o tyle tylko jest podstawą do udzielenia międzynarodowej ochrony prawnej z mocy art. 5, o ile jest p r a w n e, tzn. o ile opiera się na zezwoleniu władz administracyjnych na pobyt stały; nie ma żadnej racji ustawowej po temu, by domicyl w Polsce miał uzasadniać i wówczas ochronę prawną, gdy jest nielegalny.

Kwalifikację obywatelstwa polskiego lub stałego domicylu w Polsce musi twórca posiadać w chwili ukazania się utworu; utrata tej kwalifikacji po ukazaniu się utworu nie posiada dla kwestii jego ochrony prawnej żadnego znaczenia. Również bez znaczenia jest okoliczność, jakie jest obywatelstwo i zamieszkanie następców prawnych. O ile chodzi o utwory pośmiertne, decydującym dla ochrony prawnej jest obywatelstwo, względnie domicyl autora, w chwili jego śmierci.

2) Jeżeli utwory ukazały się naprzód w Polsce lub równocześnie w Polsce i za granicą; forma ukazania się dzieła — wydanie, przedstawienie, wygłoszenie itd. — jest o b o j e t n a. Zaznaczyć należy, że na kryterium to może cudzoziemiec powołać się także wówczas, gdy ustawodawstwo wewnętrzne kraju, do którego należy, takiego kryterium ochrony prawnej międzynarodowej nie przewiduje; ustawodawca nasz bowiem nie uwarunkowuje zastosowania przepisu, o którym mowa, istnieniem wzajemności, ani też nie korzysta z zastrzeżonego na wypadek braku wzajemności przez Konwencję Berneńską prawa retorsji odnośnie do cudzoziemców, których kraj nie należy do Związku Berneńskiego (art. 6 ust. 2 Konwencji).

3) Jeżeli utwory zostały wydane naprzód w języku polskim, gdziekolwiek i przez kogokolwiek.

«Wydanie» jest rodzajem ogłoszenia. Jest mianowicie ogłoszeniem dzieł zwielokrotnionych, w szczególności zwielokrotnionych drukiem, ogłoszeniem w drodze zaofiarowania na sprzedaż publiczności w księgarniach itp. Z natury rzeczy przepis ten odnosić się może tylko do dzieł piśmienniczych; jeśli dzieło piśmiennicze stanowi wespół z dziełem sztuki lub dziełem muzyki «dzieło łączne» w rozumieniu art. 8 ust. 2 ustawy, ochrona prawna ex re omawianego przepisu rozciągać się będzie tylko na dzieło piśmiennicze<sup>1)</sup>; jeśli tedy wydano operę naprzód w języku polskim, ale nie w Polsce, ochrona prawna przysługiwać będzie tylko librettu, o ile dla części muzycznej nie znajdują się inne podstawy ochrony. Tak ścisła interpretacja gramatyczna znajduje swe uzasadnienie w wyjątkowym charakterze tego przepisu, któremu podobnego nie ma nawet w liberalnej Konwencji Berneńskiej.

4) Jeśli ochrona wynika z u k ł a d ó w międzypaństwowych lub uzasadniają ją w z a j e m n o ś ć.

<sup>1)</sup> Jako na przedmiot prawa samoistnego w rozumieniu art 8 ust. 2.

Jeśli chodzi o układy międzypaństwowe, to przede wszystkim wchodzi tu w grę Konwencja, dotycząca ochrony utworów literackich i artystycznych, zawarta w Bernie w dniu 9 września 1886, przejrzana (zrewidowana) w Berlinie 13 listopada 1908 i w Rzymie 2 czerwca 1928. Do konwencji tej, do której należy większość państw europejskich, nadto szereg państw nieeuropejskich, przystąpiła Polska w r. 1920, w jej brzmieniu ustalonym w Berlinie w r. 1908<sup>2)</sup>; w rzymskiej redakcji konwencji — w r. 1928 — brała Polska bezpośredni udział i odnośny traktat podpisała; ratyfikacja tekstu rzymskiego ze strony Polski nastąpiła dopiero w r. 1935<sup>3)</sup> 4).

<sup>2)</sup> Oświadczenie Rządowe z r. 1922, Dz. U. nr 3.

<sup>3)</sup> Oświadczenie Rządowe z 18. XI. 1935. Dz. U. poz. 516.

<sup>4)</sup> Członkami Związku Berneńskiego są zwłaszcza następujące państwa: Austria, Australia, Belgia, Czechosłowacja, Dania, Estonia, Finlandia, Francja, Grecja, Haiti, Hiszpania, Irlandia, Indie Brytyjskie i Indie Holenderskie, Jugosławia, Japonia, Niemcy, Nowa Zelandia, Norwegia, Polska, Portugalia, Rumunia, Syjam, Szwecja, Tunis, Unia Południowo-Afrykańska, Wielka Brytania, Włochy. Patrz bliżej w tej mierze «Oświadczenie Rządowe» z 20 czerwca 1936 (Dz. U. poz. 394), wyżej przedrukowane.

Stany Zjednoczone nie są członkami Związku Berneńskiego.

W stosunkach z nimi obowiązuje zasada wzajemności, stwierdzona z jednej strony «Oświadczeniem Rządowym» ministra spraw zagranicznych Polski z 16. II. 1927 (Dz. U. nr 12/1927, poz. 99), z drugiej zaś strony proklamacją prezydenta Stanów Zjednoczonych (zamieszczoną w II. Zbiorze systematycznym rozporządzeń i okólników Min. Sprawiedl. z r. 1935, poz. 438).

Co do rzymskiej Konwencji patrz dzieło Raesta da «La Convention de Berne revisee a Berlin 1908 et a Rome 1928» z r. 1928. Przegląd ustawodawstwa zagranicznego zawiera zwłaszcza dzieło Röthlisbergera «Der interne und der internationale Schutz des Urheberrechts in den Ländern des Erdballs», ostatnie wydanie Lipsk 1931 i Magnusa: «Tabellen zum internationalen Recht», 3 zeszyt «Urheberrecht», Berlin 1928.

Bliższego wyjaśnienia wymaga kwestia tzw. zastrzeżeń (reserves) i granic, w jakich konwencja obowiązuje poszczególnych członków Związku Berneńskiego.

Mianowicie pierwotnie obowiązywała członków Związku Berneńskiego konwencja, zawarta w dacie powstania Związku, tj. w r. 1886. Ochrona praw autorskich cudzoziemców nie sięgała w ramach tej konwencji tak daleko, jak to ma miejsce w dzisiejszym stanie prawnym, była upośledzona zwłaszcza w ramach następujących artykułów, mających szczególne znaczenie dla kwestii owych zastrzeżeń:

Art. 5 ustęp 1: «Autorowie, należący do jednego z krajów związkowych, lub ich przedstawiciele korzystają w innych krajach z wyłącznego prawa dokonania przekładu, lub dania upoważnienia na przekład swych utworów aż do upłynięcia dziesięciu lat od daty ogłoszenia utworu oryginalnego w jednym z krajów związkowych». (Ustępy 2 i 3 zawierają analogiczne postanowienia dla dzieł, ukazujących się w zeszytach lub tomach, ustęp 4 dotyczy sposobu obliczenia czasokresu ochrony). Jak widać, ochrona tłumaczeń z mocy art. 5 trwa tylko 10 lat.

Art. 7. «Artykuły z dzienników lub pism periodycznych, ogłoszone w jednym z krajów związkowych, mogą być odtworzone w oryginale lub przekładzie w innych krajach związkowych, o ile autorowie lub wydawcy tego wyraźnie nie zabronili.

Przy pismach periodycznych wystarczy, aby ogólny zakaz był uwidoczniiony na czele każdego numeru pism.

Ten zakaz nie może w żadnym razie stosować się do artykułów, zawierających dyskusję polityczną, lub powtórzenie wiadomości bieżących i kronikarskich).

Widzimy, że w ramach pierwotnej konwencji wolność przedruku jest w dziedzinie prasy regułą, a prawo autorskie — wyjątkiem.

Art. 9 ustęp 2. «Autorowie utworów dramatycznych lub dramatyczno-muzycznych, albo ich przedstawiciele, są podczas trwania ich wyłącz-

IV. Wypada nam się obecnie zastanowić nad stosunkiem ustawy polskiej do Konwencji Berneńskiej. Stosunek ten zbadamy w zakresie dwóch następujących kwestii:

nego prawa do przekładów (a więc znowuż tylko przez lat 10 — przyp. aut.) wzajemnie chronieni przed nieupoważnionym publicznym wystawieniem przekładu swych dzieł».

Ponadto należy zauważyć, że w świetle art. 4 konwencji z r. 1886, ochronie międzynarodowej nie podlegają dzieła architektoniczne i dzieła sztuki stosowanej.

Krokiem naprzód w zakresie powyższych norm jest nowela do konwencji, podpisana w Paryżu w r. 1896, zwana «aktem dodatkowym». W ramach tego aktu art. 5 ustęp 1 i art. 7 ustęp 1, otrzymały brzmienie następujące:

Art. 5 ustęp 1. «Autorowie, należący do jednego z krajów związkowych lub ich przedstawiciele, korzystają w innych krajach z wyłącznego prawa dokonywania przekładów, lub dania upoważnienia na przekład swych utworów przez cały czas trwania prawa do dzieła oryginalnego. W każdym razie wyłączne prawo przekładu przestanie istnieć, jeżeli autor nie zrobi z niego użytku w przeciągu lat 10 od pierwszego ogłoszenia utworu oryginalnego, ogłaszając lub dając ogłosić przekład w tym języku, dla którego się będzie żądało ochrony w jednym z krajów związkowych».

Art. 7 ustęp 1. «Felietony powieściowe, jako też nowele, ogłoszone w dziennikach lub pismach periodycznych w jednym z krajów związkowych, nie będą mogły być odtwarzane ani w oryginale, ani w przekładzie w innych krajach bez upoważnienia autorów lub ich przedstawicieli. To samo dotyczy także innych artykułów w dziennikach lub pismach periodycznych, skoro autorowie lub wydawcy wyraźnie oświadczą w tym samym dzienniku lub piśmie periodycznym, w którym te artykuły dadzą ogłosić, że zakazują ich odtwarzania».

Z innych zmian wymienić należy zwłaszcza przepis art. 2 aktu dodatkowego, który wprowadza dla cudzoziemców ochronę dzieł architektonicznych o tyle, o ile ochroną taką cieszą się krajowcy.

Generalną rewizję konwencji przedsięwzięto w Berlinie w r. 1908, gdzie (w art. 2) wprowadzono bezwzględną ochronę dzieł architektonicznych, ochronę zaś dzieł sztuki stosowanej o tyle, o ile na to pozwala ustawodawstwo wewnętrzne danego kraju. Znosi dalej konwencja berlińska ograniczenie czasokresu wyłączności prawnej twórców w zakresie tłumaczeń i przedstawień scenicznych dzieł tłumaczonych, stanowiąc (w art. 8 i art. 11 ustęp 2), że twórcy cieszą się wyłącznością w powyższych zakresie przez cały czas trwania prawa autorskiego na oryginale. Konwencja podpisana w Berlinie jest wreszcie krokiem naprzód w dziedzinie prawa prasowego (art. 9), uznaje prawa autorskie w zakresie nowych kierunków eksploatacji dzieła, powstałych dzięki wynalazkowi filmu i instrumentów mechanicznych (art. 13 i 14), wprowadza w pewnych granicach ochronę prawną autorów, których kraj ojczysty nie należy do Związku Berneńskiego (art. 6; patrz jednak protokół dodatkowy, podpisany w Bernie 20 marca 1914, zamieszczony u Zolla, op. cit. str. 198 i nast.) itd.

Tekst berliński konwencji jest ważny z tego względu, że obowiązuje on w stosunku do szeregu państw związkowych, które jeszcze nie przystąpiły do konwencji w jej ostatnim, w Rzymie uchwalonym, brzmieniu. Konwencja Rzymska wprowadziła najważniejsze zmiany w art. 6bis, 7bis i 11bis; art. 6 w punktach 2, 3, i 4 wciela w tekst konwencji postanowienia protokołu dodatkowego berneńskiego z roku 1914; mając to na uwadze, można sobie na podstawie tekstu Konwencji Rzymskiej, wydrukowanego powyżej, odtworzyć na ogół tekst konwencji w brzmieniu berlińskim. Wypada jednak zacytować w art. 9 ustęp 2, zdanie 1 Konwencji Berlińskiej, dotyczący prasy, który w Rzymie uległ dalszej nowelizacji.

Art. 9 ustęp 2 z d. 1 w brzmieniu berlińskim: «Z wyjątkiem felietonów powieściowych i nowel, każdy artykuł w dziennikach może być przedrukowany przez inny dziennik, o ile ten przedruk nie jest wyraźnie wzbroniony».

Wypada również zaznaczyć, że w art. 2 dopiero Konwencja Rzymska

1) W jakiej mierze Konwencja Berneńska stwarza dalej idące przywileje dla cudzoziemców, aniżeli ustawa polska?

2) W jakiej mierze ustawa polska poszła w ochronie prawnej cudzoziemców dalej, aniżeli Konwencja Berneńska?

Ad 1) Na zasadzie Konwencji Berneńskiej autorowie-cudzoziemcy, którzy wydają swe dzieła po raz pierwszy w jednym z krajów Związku, korzystają w tym kraju z ochrony prawnej na równi z obywatelami danego kraju,

wprowadziła ochronę wykładów, przemówień, kazań i innych dzieł tego rodzaju; w związku z tym wprowadzono art. 2bis.

Konwencja Rzymska z r. 1928 jest ostatnią, dotąd uchwaloną. Posuwa się dalej jeszcze, niż konwencje poprzednie, w przedmiocie uznawania praw autorskich w dziedzinie prasy (art. 9), wprowadza po raz pierwszy do międzynarodowego prawa ideę ochrony praw osobistych twórcy (art. 6bis; dotąd konwencja dotyczyła jedynie ochrony majątkowych praw autorskich), uznaje prawa autorskie w dziedzinie radia (art. 11bis) itd. — Prace przygotowywane do nowej konwencji w toku.

Które państwa przystąpiły do Konwencji Rzymskiej, a które należą do Związku Berneńskiego w ramach konwencji w brzmieniu berlińskim, o tym patrz w «Oświadczeniu Rządowym» z r. 1936, zamieszczonym powyżej (str. 39 i nast.).

Obok tendencji jak największego zintensyfikowania praw twórców na gruncie międzynarodowym, kierowała pracami w łonie Związku Berneńskiego dalsza tendencja, by dla Związku pozyskać jak największą ilość państw w charakterze członków. Rozumiano jednak przy tym, że nie każde państwo ma ustawodawstwo wewnętrzne w dziedzinie prawa autorskiego na tyle rozwinięte, iżby mogło nadążyć rozwojowi tego prawa na terenie międzynarodowym; rozumiano zarazem, że racja stanu poszczególnych państw może się sprzeciwiać poddaniu się rządóm Konwencji Berneńskiej w zakresie niektórych jej postanowień. Z tych refleksji zrodziła się koncepcja tzw. zastrzeżeń.

Już deklaracja z 4 maja 1896, dotycząca dodatkowego aktu paryskiego, przewidywała, że państwa, nowo przystępujące do Związku, będą mogły oświadczyć, że przystępują w ramach tekstu pierwotnego z r. 1886, z wyłączeniem zmian, wprowadzonych w r. 1896. Dla dzisiejszego stanu prawnego posiadają jednak znaczenie przedewszystkiem artykuły 25 i 27 konwencji przejrzanej w Berlinie, w ramach których członkom Związku wolno przy ratyfikacji zastrzec, że w tym lub innym punkcie pragną i nadal podlegać tym przepisom poprzednich konwencji, którym dotąd podlegały, państwa zaś nowo przystępujące mogą zastrzec, że w tym lub innym zakresie przystępują do Związku nie w ramach konwencji berlińskiej, lecz już to w ramach konwencji z r. 1886, już też z r. 1896. Z prawa czynienia powyższych zastrzeżeń skorzystało cały szereg państw, a to zwłaszcza w zakresie architektury, dzieł sztuki stosowanej, artykułów dziennikarskich, tłumaczeń, i wystawienia sztuk scenicznych w przekładzie; patrz zestawienie tych zastrzeżeń w «Oświadczeniu Rządowym» z r. 1936, wyżej str. 39 i nast., dotyczące teksty dawniejszych konwencji podano wyżej w niniejszym odsyłaczu. Polska przystąpiła w r. 1920 do Konwencji Berneńskiej bez żadnych zastrzeżeń, na co słusznie żali się prof. Zoll (op. cit. str. 153 i nast.), podnosząc, że światło polskiej racji stanu było rzeczą bardzo wskazaną poczynić zastrzeżenia zwłaszcza w dziedzinie tłumaczeń, z uwagi na szczególnie u nas intensywny proces recypowania do literatury rodzimej, w drodze przekładu, dzieł obcych.

Konwencja Rzymska zawiera w przedmiocie zastrzeżeń następujące zasady:

1<sup>o</sup> pozwala członkom Związku przystąpić do konwencji w nowym brzmieniu z zachowaniem uprzednio przez nich poczynionych zastrzeżeń (patrz art. 27 Konw. Rzym.).

2<sup>o</sup> pozwala państwu nowo przystępującym do Związku poczynić zastrzeżenia jedynie w przedmiocie tłumaczeń, i to tylko w formie zastąpienia art. 8 obecnej konwencji przez art. 5 konwencji z r. 1886 w brzmieniu noweli z r. 1896, a nie w brzmieniu pierwotnym (patrz art. 25 Konw. Rzym.).

choćby je poprzednio gdzie indziej, byle nie w formie wydania, opublikowali, w innych zaś krajach korzystają z tego minimum ochrony prawnej, jakie gwarantuje Konwencja<sup>5)</sup>, o ile zaś są członkami Związku, nadto z praw, przyznanych obywatelom tychże krajów przez ustawodawstwo wewnętrzne.

Stanowią o tym art. 4 i 5 konwencji. Na artykuły te będą musieli w Polsce, dla zyskania ochrony, powołać się cudzoziemcy, którzy wydają po raz pierwszy swe dzieła nie w Polsce, lecz w jednym z krajów związkowych, chyba, że uprzednio opublikowali je po raz pierwszy w Polsce w jakiejś innej formie, aniżeli wydanie (wtedy bowiem wystarczy powołanie się na art. 5 p. 2 naszej ustawy); dalej autorowie, którzy wydają wprawdzie swe dzieła po raz pierwszy w Polsce, ale po uprzednim ogłoszeniu ich nie w formie wydania w jakimś innym państwie. Bezpośrednio z mocy polskiej ustawy autorskiej z ochrony korzystać nie mogą.

Ad 2) a) Ustawa polska generalnie zrównuje w ochronie prawnej z obywatelami polskimi cudzoziemców w Polsce stale zamieszkałych. Takiego zrównania obywatelstwa ze stałym domicyłem Konwencja Berneńska, dla której stały domicył wyjątkowo tylko ma znaczenie prawne (art. 6 ust. 2 konwencji w jej brzmieniu ustalonym w Rzymie), nie zna.

b) Wszelkie ogłoszenie dzieła po raz pierwszy w Polsce, czy to przez konwentów, czy przez innych cudzoziemców, skutkuje na gruncie ustawy polskiej ochronę prawną, choćby nie nastąpiło w formie wydania. Na grun-

<sup>5)</sup> Owo minimum ochrony prawnej gwarantuje konwencja w następujących przepisach:

a) W art. 2 i 14 ust. 2, które przewidują, dla jakich dzieł konwencji obowiązani są wprowadzić ochronę prawną; zakres tych dzieł pojęto jaknajszersze, mimo przyjęcia metody enumeracji, a nie klauzuli generalnej (metodę enumeracji pragnął wprowadzić i do ustawy polskiej Rząd, Sejm przywrócił jednak w projekcie klauzulę generalną, jaką wprowadziła za prof. Zollem Komisja Kodyfikacyjna).

b) W art. 12, 11 i 11-bis w brzmieniu rzymskim, które nakazują chronić twórcę przed wszelkimi reprodukcjami, w szczególności także przed publicznym wystawieniem dzieł scenicznych, i przed transmisją radiową (z brzmienia art. 11-bis p. 2 wynika jednak dopuszczalność licencji przymusowej w zakresie radiofonii z zastrzeżeniem nienaruszalności praw osobistych twórcy i pod warunkiem zapłacenia mu słusznego wynagrodzenia; por. art. 16 polskiej ustawy w brzmieniu noweli).

c) w art. 8, 12, 14 p. 1, które gwarantują twórcom monopol w zakresie rozpowszechniania opracowań (przeróbek) dzieła, przy czym co do tłumaczeń art. 8 przepisyje wyraźnie, że monopol w ich zakresie winien trwać tak długo, jak długo istnieje prawo na oryginalne dzieła w kraju powstania (art. 4) utworu (poza tym konwencja nie nakłada na członków więzów w przedmiocie czasu trwania praw autorskich, poddając tylko w art. 7 nie wiążącą sugestię, że czas ten powinien obejmować życie twórcy i 50 lat po jego śmierci, i zastrzegając, że ochrona cudzoziemca nie może trwać dłużej, aniżeli trwa w kraju powstania utworu; patrz także art. 7-bis w brzmieniu rzymskim).

d) W art. 2-bis w brzmieniu rzymskim i w art. 9, które przewidują w interesie twórcy granice dla wolności publicznego użytkowania dzieł (artykułów dziennikarskich, mów itd.).

e) W art. 6-bis w brzmieniu rzymskim, gdzie zagwarantowano twórcom ochronę jego najważniejszych praw osobistych, a mianowicie prawa do autorstwa dzieła i do jego integralności.

f) W art. 15, który wprowadza w ustępie 1 domniemanie autorstwa, wypływające z faktu wskazania nazwiska na utworze, a odpowiadające domniemaniu ustawy polskiej z art. 6 ust. 2; w art. 15 ust. 2, wprowadzającym analogiczne domniemanie na rzecz nakładcy dzieła anonimowego lub wydanego pod pseudonimem — domniemanie tego, niezawodnie przez przeczczenie, nie wprowadzono do naszej ustawy, co jest pewnym uchybieniem względem postanowień konwencji.

cie Konwencji Berneńskiej tylko wydanie dzieła daje podstawy do prawnej ochrony międzynarodowej.

c) Konwencja nie zastrzega żadnych praw dla nieogłoszonych dzieł cudzoziemców, których kraje do Związku nie należą. Ustawa polska, jak widzieliśmy, wprowadza dla nieogłoszonych dzieł generalną ochronę prawną, niezależną zupełnie od obywatelstwa, a nawet od miejsca osiedlenia się twórcy.

d) Wreszcie Konwencja zagwarantowała autorowi pewne tylko prawa osobiste, a mianowicie prawo dochodzenia autorstwa i prawo sprzeciwienia się dokonaniu jakichkolwiek zniekształceń, skróceń lub innych zmian w danym dziele, któreby przynosiły ujmę honorowi autora lub jego dobrej sławie<sup>6)</sup>. Ustawa polska stwarza generalną ochronę praw osobistych, nie tylko dla obywateli polskich, lecz także dla cudzoziemców, bez względu na miejsce ich zamieszkania i przynależność do Związku Berneńskiego.

## Podmiot prawa autorskiego

### Art. 6.

**Prawo autorskie należy w zasadzie do twórcy dzieła.**

**W braku dowodu przeciwnego za twórcę poczytuje się osobę, której nazwisko zaznaczono na dziele albo ogłoszono przy wykonaniu lub wystawieniu utworu.**

*Ad ustęp 1.*

I. Artykuły 6 i następne ustawy traktują o pierwotnym nabyciu prawa autorskiego. Zasady w artykułach tych wyluszczone odnoszą się tylko do majątkowego prawa autorskiego, w szczególności własności autorskiej. Odnosnie do praw osobistych obowiązuje jednolita zasada, że powstają one i istnieją zawsze tylko dla twórcy i w tej mierze nie ma wyjątku.

II. Prawo autorskie majątkowe, a mianowicie własność autorska<sup>1)</sup>, powstaje w sposób pierwotny w zasadzie dla twórcy. Jeśli kilku twórców współpracowało nad stworzeniem jednego dzieła, to prawo autorskie powstaje dla nich łącznie (o wynikającym stąd stosunku współwłasności traktuje art. 8 ustawy in fine). Jednakże — w art. 10 ustawodawca wskazuje wprost osoby różne od twórcy, jako pierwotnych nabywców; art. zaś 11 ustawy stanowi, że strony mogą inaczej unormować stosunki prawne, uregulowane w art. 6 (do 10).

Jak należy przepisy te rozumieć? Pojęciowo rzecz biorąc, prawo autorskie nie może być w sposób pierwotny nabyte przez osoby różne od twórcy. Ustawodawca nie może bowiem nad twórcą przejść do porządku dziennego, i postanowić, że prawo autorskie dla niego nie powstaje, skoro on stworzył przedmiot prawa: dzieło, a zatem jemu, twórcy, w kapitalistycznym ustroju własność się należy. Jeśli zaś twórca z uwagi na zasadę, wypływającą ze struktury obowiązującego porządku prawnego, musi być pierwszym uprawnionym, to eo ipso prawa autorskie dla innych osób w sposób pierwotny, zasadniczo rzecz biorąc, powstać nie mogą. Ustawodawca nie może tedy w zasadzie uczynić pierwotnym nabywcą nie-twórcy, ani upoważnić stron, by one decydowały, kto ma nabyć w sposób pierwotny prawo autorskie, by w szczególności zadecydowały, że nie-twórca w sposób pierwotny je nabywa. W konsekwencji art. 11, o ile chodzi o jego stosunek do art. 6, należałoby ze względów systematycznych rozumieć chyba tylko w ten sposób, że strony mogą z góry, nawet jeszcze przed powstaniem dzieła

<sup>6)</sup> Art. 6-bis Konwencji w brzmieniu rzymskim. Patrz także art. 11 bis ustęp 2.

<sup>1)</sup> Patrz art. 12 ustęp 1.



przenieść prawo autorskie, na rzecz osoby różnej od twórcy, z tym skutkiem, że prawo autorskie, powstawszy z chwilą ukończenia dzieła na rzecz twórcy, automatycznie przechodzi na nabywcę; analogicznie należałoby pojmować art. 10, jako wypadek automatycznego przeniesienia — i to z mocy samej ustawy — powstającego na rzecz rzeczywistych twórców prawa autorskiego, na przedsiębiorców, wskazanych w tymże artykule, a nie będących twórcami.

Niemniej — istnieje pewna technika ustawodawcza, która zyskała sobie prawo obywatelstwa, a mianowicie technika fikcji prawnej. Ustawodawca może w skomplikowanych stosunkach prawnych, gdzie ustanowienie ścisłych i konsekwentnych norm przedstawiałoby trudności legislacyjne, względnie doprowadzałoby do niepożądanych praktycznie powikłań, posługiwać się dla uproszczenia fikcją, tzn. nakazać traktowanie pewnego stanu faktycznego w ten sposób, jak gdyby on był identyczny z innym stanem faktycznym. Ustawodawca może w szczególności nakazać, by np. przedsiębiorca, który kierował akcją tworzenia filmu, tak nabywał prawa autorskie, jak gdyby on był twórcą.

Pod kątem widzenia fikcji dadzą się uzasadnić i tylko pod kątem widzenia fikcji należy interpretować przepisy, w których ustawodawca osobom różnym od twórcy przyznaje wprost własność autorską, jako nabytą w sposób pierwotny. Chodzi tu naprzód o przepis art. 10 ustawy.

Już poprzednio wyjaśniłem (str. 8), że działalność przedsiębiorcy, rozwinięta w kierunku stworzenia jakiegoś dzieła, w szczególności filmu, nie może uchodzić za działalność twórczą w rozumieniu prawa autorskiego; jeśli nawet bowiem, co bezsprzecznie przyjąć należy, w działalności tej znajdują się elementy twórcze, tj. pomysłowość, inwencja w organizacji przedsięwzięcia handlowo-przemysłowego, jakim jest wyprodukowanie filmu, to stwarzają one tylko warunki faktyczne, niezbędne dla powstania dzieła, ale w treści jego i formie nie znajdują żadnego wyrazu. Z tego względu, wbrew wywodom Goldbauma, a zgodnie z wywodami Elstera (op. cit. str. 106 i nast.) nie można przedsiębiorcy filmowego uznać za twórcę; to też jego nabycie autorskiego prawa może być pierwotnym tylko w drodze fikcji ustawowej. Teoretycznie, z ponad ustawowego punktu widzenia, prawo autorskie na filmie jest prawem wspólnym wszystkich tych, którzy przez działalność literacko-artystyczną przyczynili się do stworzenia dzieła, a więc autora scenariusza filmowego, reżysera, aktorów, inscenizatora, dekoratora itd., a nawet także przedsiębiorcy filmowego, o ile przez działalność artystyczną, w szczególności reżyserską, a nie czysto handlowo-przemysłową, przyczynił się do stworzenia dzieła. Analogicznie — jeśli chodzi o płyty gramofonowe — prawo autorskie z teoretycznego punktu widzenia nabywa pierwotnie od twórcy (śpiewak, muzyk), jako prawo zależne od praw kompozytora, nie zaś przedsiębiorca, który w zasadzie dopiero w sposób pochodny może je nabyć od twórcy. Odmienne postanowienia art. 10 są fikcją ustawową, którą ustawodawca wprowadził biorąc zwłaszcza pod uwagę, że właściwych twórców jest przy filmie kilku czy kilkunastu, o najrozmaitszych — co do stopnia wartości — udziałach we wspólnym dziele, koncepcja tedy, że oni wszyscy własność autorską w sposób pierwotny nabywają, doprowadziłaby zazwyczaj do bardzo skomplikowanych stosunków pomiędzy współwłaścicielami dzieła.

Ustawodawca polski poszedł dalej jeszcze w zakresie kreowania fikcji prawnych przy nabyciu pierwotnym: z art. 11 ustawy dowiadujemy się, że nie tylko normę art. 10 może uchylić odmienne postanowienie stron (co byłoby teoretycznie zupełnie jasnym i słusznym, o ile postanowienie stron miałyby uchylić ustawową fikcję nabycia przez przywrócenie pierwotnego tytułu nabycia rzeczywistym twórcom), lecz że nawet stosunki pierwotnego nabycia, uregulowane w art. 6, przyznającym tytuł tego nabycia twórcy, mogą

uleć dowolnej modyfikacji przez postanowienie stron. Znaczy to, że strony mogą odnośnie do wszelkich dzieł w rozumieniu art. 1 postanowić, że własność autorska ma powstać dla różnego od twórcy kontrahenta, że więc ten ostatni ma ją nabyć w sposób pierwotny. W takiej interpretacji art. 11 umacnia nas przepis art. 20 ust. 3 ustawy; wynika zeń bowiem jasno, że osoby prawne, które z natury rzeczy żadną miarą nie mogą uchodzić za twórców, mogą jednak nabyć w sposób pierwotny prawo autorskie<sup>2)</sup>, nie ma zaś żadnej racji po temu, by zasady tej, że nie-twórca może w sposób pierwotny nabyć prawo autorskie, nie rozciągać i na osoby fizyczne. Niewątpliwie chodzi w art. 11 zwłaszcza o wypadki zamówienia dzieła na zasadzie *locatio conductio operam* czy *operis*, o ile wołą stron jest, by prawo autorskie odrazu przysługiwało osobie prawnej, czy też osobie fizycznej, która zamówienia dokonała. — Przepis ten, jak zaznaczyłem, musimy traktować jako fikcję, służącą dla uproszczenia konfiguracji norm prawnych. Chodziło ustawodawcy o to, by zarówno kwestię ochrony międzynarodowej z art. 5 punkt 1, jak i kwestię czasu ochrony prawnej, uzależnić nie od stosunków osoby twórcy, jako rzeczywistego podmiotu pierwotnego nabycia, lecz — wyjątkowo — od stosunków osobistych nabywcy, któremu z woli stron ma odrazu przysługiwać prawo autorskie; zamiast zaś — zgodnie z teorią — przyjąć, że twórca, jak zawsze, tak i w tych wypadkach, jest podmiotem pierwotnego nabycia, a tylko skutki prawne, zwykle związane z osobą pierwotnego nabywcy, w tych wyjątkowo wypadkach związane będą z osobą pochodnego nabywcy, na którego z woli stron własność na dziele z chwilą jego narodzin ma przejść *automatycznie*, że w szczególności obywatelstwo nabywcy będzie decydować o ochronie prawnej międzynarodowej, i data jego śmierci będzie decydować o czasie ochrony prawnej — ustawodawca, dla uproszczenia, staje na stanowisku, że «automatyczny» nabywca, jest nabywcą pierwotnym, każe go traktować jak gdyby był twórcą, by w ten sposób osiągnąć sztuczną, usprawiedliwioną może z punktu widzenia techniki ustawodawczej, ale pozorną tylko z punktu widzenia ponadustawowej teorii, jednolitość systemu.

Fikcja ma zd. m. znaczenie tylko dla praw majątkowych: prawa osobiste powstają zawsze i wyłącznie tylko dla osoby rzeczywistego twórcy.

#### *Ad ustęp 2.*

III. Ustęp drugi art. 6 stwarza, dla celów ułatwienia dowodu legitymacji czynnej w procesie autorskim — domniemanie autorstwa. Domniemanie to ma znaczenie tak w procesie o roszczenia majątkowe, z prawa autorskiego wypływające (art. 59 i 61), jak i w procesie, w którym twórca względnie reprezentanci jego duchowych interesów dochodzą roszczeń osobistych (art. 62 ustawy). W procesie karnym (art. 68 i nast.) domniemanie, o którym mowa, nie posiada zd. m. znaczenia, skoro procedura karna nie zna rozkładu ciężaru dowodu.

Powyzsze domniemanie należy do rzędu *praesumptiones iuris*, dopuszcza tedy dowodu na przeciwieństwo. Ma w zakresie rozporządzeń autorskich znaczenie czysto procesowe; nie stwarza dla osoby, na rzecz której istnieje, legitymacji formalnej do dysponowania prawem autorskim, osoba ta o tyle tylko może przenieść względnie ustanowić dla drugich prawa na dziele, o ile je sama posiada; dobra wiara nabywcy, oparta na powyższym domniemaniu, nie zastępuje uprawnień poprzednika<sup>3)</sup>.

<sup>2)</sup> Tekst: «Prawo autorskie, które powstało na rzecz osób prawnych, gaśnie w 50 lat od czasu wydania utworu — itd.».

<sup>3)</sup> Contra Allfeld, komentarz z r. 1928, str. 95, dla ustawy niemieckiej. Na gruncie ustawy polskiej czysto procesowy charakter domniemania wypływa niewątpliwie ze słów: «w braku dowodu przeciwnego». Patrz jednak co do prawa egzekucyjnego niżej str. 152 ustęp VIII, a co do instytucji wyłączenia niżej str. 112 ustęp VII.

IV. Ustawa rozróżnia dwie odrębne podstawy faktyczne domniemania:

1) «Zaznaczenie» nazwiska na dziele.

2) Ogłoszenie nazwiska przy wykonaniu lub wystawieniu utworu.

Ad 1) «Zaznaczenie na dziele», jako podstawa domniemania budziło wątpliwości interpretacyjne już na gruncie analogicznego artykułu 15 Konwencji Berneńskiej, który stanowił wzór dla polskiego ustawodawcy. Istniała i istnieje kwestia, czy domniemanie na tej podstawie faktycznej oparte ma się odnosić tylko do dzieł, które się już ukazały, czy też również do jeszcze nieopublikowanych, dalej — czy tylko do dzieł piśmienniczych, czy także do innych.

Zd. m. wyjść należy z tego zasadniczego założenia, że pewna okoliczność faktyczna, względnie pewien zespół okoliczności faktycznych, o tyle tylko może uzasadniać domniemanie, o ile uzasadnia prawdopodobieństwo istnienia tezy domniemania. Pod tym kątem widzenia należy interpretować logicznie zwrot art. 6 o «zaznaczeniu na dziele» i ustalać wyrażoną w tym przepisie wolę ustawodawcy. Otóż uwidocznienie czyjegoś nazwiska na corpus mechanicum, bez równoczesnego opublikowania dzieła, samo przez się uprawdopodobnia nam tezę, że owo nazwisko oznacza twórcę dzieła, z reguły w tej sytuacji, w której zachodzą (łącznie) następujące warunki: a) że chodzi o corpus mechanicum z dziedziny sztuki, w którym dzieło ducha utrwalono w drodze artystycznej (obraz, rzeźba), a nie mechanicznej (a więc nie książki malarskie, czasopisma ilustrowane itp.) reprodukcji; b) że jest zwyczajem twórców w danej dziedzinie sztuki oznaczać corpora mechanica swym nazwiskiem<sup>4)</sup>; c) że w danym wypadku dokonano oznaczenia w sposób przyjęty zwyczajem. W tych warunkach istnieje prawdopodobieństwo, że osoba, której nazwiskiem dzieło sztuki zaopatrzone, jest przynajmniej twórcą formy zewnętrznej dzieła; jest więc twórcą dzieła niesamoistnego, w sensie art. 2; pamiętać bowiem musimy, że reprodukcja artystyczna, choćby dokonana na podstawie cudzego dzieła («Nachbildung»), wymaga z reguły przynajmniej formalnej twórczości; z reguły więc doprowadza do stworzenia dzieła, noszącego przynajmniej charakter opracowania z art. 2, a więc dzieła niesamoistnego. Do granic, uzasadnionych prawdopodobieństwem, ścieśnić należy moc domniemania; dalej ono — zgodnie z communis opinio — nie sięga; w szczególności, jeśli osobie, opierającej się na domniemaniu, zarzuci przeciwnik, że dzieło jest plagiatem lub opracowaniem, rzeczą korzystającego z domniemania będzie przeprowadzić dowód, że dzieło powstało w drodze samoistnej twórczości, a wpływy obecne nie przekraczały granic art. 2 ust. 2. Atoli powyższa zasada co do ciężaru dowodu nie osłabia znaczenia praktycznego owego domniemania w stopniu, w jakimby to na pierwszy rzut oka wydawać się mogło: przeciwnik bowiem nie może postawić ogólnego zarzutu, że dzieło jest plagiatem lub opracowaniem, i zmuszać w ten sposób osobę, powołującą się na domniemanie, do przeprowadzenia dowodu, że dzieło jej nie opiera się na żadnym utworze z dotychczasowego dobytku kultury; strona, podnosząca zarzut, musi wskazać dzieła, z których rzekomo treść czy także formę zaczerpnięto i w pewnym przynajmniej stopniu twierdzenie swe uprawdopodobnić; w braku dopełnienia tych warunków zarzut plagiatu czy opracowania winien być z reguły oceniany wedle art. 231 § 2 k. p. c.

Poza tym moc domniemania możnaby odnieść — przed ukazaniem

<sup>4)</sup> Jeśli chodzi o dzieło sztuki z dziedziny, w której twórcy nie zwykli zaopatrywać swych utworów własnymi nazwiskami (szereg gałęzi sztuki stosowanej), wszelka racja domniemania odpada; jeśliby bowiem i dla takich wypadków przyjąć domniemanie, to każdy delikwent (np. złodziej dzieła sztuki stosowanej) mógłby niezaopatrzone w podpis corpus mechanicum oznaczyć swym nazwiskiem i powołać się na domniemanie autorstwa. To też dziwić musi, że literatura o warunku ad b) zapomina.

się dzieła — chyba tylko do wypadku, że jest niespornym między stronami lub też udowodniono, iż corpus mechanicum, na którym uwidoczniło się nazwisko, jest utrwaleniem dzieła przez samego twórcę, w szczególności np. do wypadku, że X przedkłada w sądzie manuskrypt zaopatrzony w czyjeś nazwisko, a przeciwnik, nie przecząc, iż to jest manuskrypt w ścisłym tego słowa znaczeniu, a więc utrwalenie dzieła przez samego twórcę, kwestionuje, by twórcą tym była osoba, której nazwiskiem manuskrypt podpisano, twierdzi więc, że twórca nie siebie podpisał. Jest to wypadek posiadający chyba niewielkie praktyczne znaczenie; jeśli jest niespornym między stronami względnie udowodniono, że dany rękopis jest rękopisem twórcy, to zwykle zarazem będzie niespornym względnie udowodnionym, kto jest tym twórcą.

Z chwilą ukazania się dzieła sytuacja zasadniczo się zmienia. Wydanie dzieła piśmienniczego czy dzieła sztuki pod pewnym nazwiskiem niewątpliwie uzasadnia z reguły prawdopodobieństwo, że owo nazwisko jest nazwiskiem twórcy, a to tym bardziej, jeśli za podstawę faktyczną domniemania przyjmujemy równocześnie prawdę tymczasową, że żaden sprzeciw legitymowanego twórcy, którego osoba różna jest od osoby, na rzecz której opiewa domniemanie, nie przeszkodził dotąd w rozpowszechnianiu wydawnictwa przez tę ostatnią. Wszakże wydanie dzieła łączy się z niebezpieczeństwem represji ze strony twórcy, na wypadek, gdyby nie było uskutecznione pod jego nazwiskiem; jeśli więc zdecydowano się na wydanie dzieła pod pewnym nazwiskiem, jeśli wydawnictwo bez przeszkód rozpowszechniano, to możemy ze stopniem prawdopodobieństwa przypuszczać, że nazwisko, pod którym dzieło wydano, jest nazwiskiem twórcy. Pojmując w ten sposób podstawy legislacyjne domniemania w odniesieniu do dzieł wydanych, powinniśmy zd. m. przyznać mu szerszą moc, aniżeli domniemaniu autorstwa niewydanych dzieł sztuki, i uznać, że osoba, pod której nazwiskiem dzieło wydano, jest jego twórcą w całej osnowie, a nie tylko w tej formie, w jakiej się ukazało, że więc jest twórcą dzieła samoistnego, a nie tylko opracowania. Wszakże niebezpieczeństwo represji łączy się nie tylko z bezprawnym przedrukiem dzieła macierzystego bez przeprowadzenia w nim żadnych zmian, lecz także z wydaniem go po odpowiednim opracowaniu; ukazanie się więc utworu, które nie napotkało na represję, uzasadnia domniemanie, że dzieło, o które chodzi, nie tylko zostało przez osobę, pod której nazwiskiem się ukazało, wyposażone samodzielnie w formę zewnętrzną, lecz że w ogóle jest wytworem samoistnej twórczości<sup>5)</sup>.

Przeciw domniemaniu, płynącemu z faktu wydania dzieła pod pewnym nazwiskiem, może przeciwnik bronić się w jeden z następujących sposobów:

a) Obalić wspomnianą prawdę tymczasową, a mianowicie zarzucić, że wprawdzie nastąpiło wydanie pod danym nazwiskiem, ale w procesie autor skim, w którym inna osoba wykazała swe prawa twórcy, zostało ono uznane za bezprawne.

b) Powołać się ze swej strony na domniemanie, oparte na fakcie wcześniejszego wydania tego samego dzieła pod innym nazwiskiem, aniżeli to, na które powołuje się powód.

c) Przeprowadzić dowód, że osoba, na rzecz której opiewa domniemanie, nie jest twórcą.

Ad 2) Przepis, że ogłoszenie nazwiska przy wykonaniu lub wystawieniu utworu uzasadnia domniemanie, iż osoba, której nazwisko ogłoszono, jest twórcą, należy zd. m. per analogiam rozciągnąć na wszystkie formy ukazania się dzieła (patrz wyżej str. 43 ustęp II), a interpretować w sposób wyłączony wyżej przy omawianiu szczególnego typu tego domniemania, tj. płynącego z wydania dzieła pod pewnym nazwiskiem.

<sup>5)</sup> Odmiennego zdania Allfeld, Kom. z r. 1928, str. 94 i nast.

IV. Domniemanie z art. 6 ustęp 2 odnosi się tylko do twórcy, nie odnosi się zaś do osób, roszczących sobie częściowe prawa na dziele. W szczególności np. nakładca dla uzasadnienia swych praw czy to przeciw twórcy, czy też przeciw osobie trzeciej, nie może powołać się jako na podstawę domniemania na fakt uwidocznienia jego nazwiska w charakterze nakładcy na wydanym dziele<sup>6)</sup>; tak samo nie przysługuje domniemanie osobie, wystawiającej dzieło sceniczne, dla wykazania swego wyłącznego prawa wystawienia dzieła itd. Wydawca może powołać się na fakt uwidocznienia na wydawnictwie jego nazwiska w charakterze wydawcy li tylko dla uzasadnienia swych autorskich praw wydawniczych (art. 7 i 8 ustawy), a więc dla uzasadnienia swej własności autorskiej na wydawnictwie jako całości, nie zaś dla wykazania częściowych praw, jakie mu, jako wydawcy, ewentualnie z mocy art. 8 ustęp 1 przysługują na poszczególnych dziełach, składających się na całość wydawnictwa.

### Art. 7.

**Wydawcom zbiorów pieśni ludowych, melodji, przysłów, bajek, powieści, wzorów stylu budowlanego i innych utworów sztuki ludowej, wypisów, antologii, starych rękopisów, edycji krytycznych służy prawo autorskie, o ile opracowanie wydawnicze (wybór, układ, ustalenie tekstu i t. p.) ma cechy twórczości (art. 1).**

I. Zgodnie z zasadą, iż każda praca intelektualna, jeśli ma cechy choćby tylko formalnej twórczości, cieszy się ochroną prawną na podstawie ustawy autorskiej, przyszanje ustawa ochronę prawną wytworom pracy wydawniczej. Twórczość wydawcy polega na odpowiednim doborze i usystematyzowaniu materiału składającego się na wydawnictwo, na zaopatrzeniu go w uwagi objaśniające, na ewentualnym przerobieniu materiału (np. opublikowanie jakiegoś starego dzieła jedynie w najbardziej interesujących wymiarkach) itd. Wydawcy dzieła zbiorowego przysługuje prawo autorskie na wydawnictwie jako całości, co nie uwłacza prawom autorskim twórców poszczególnych części wydawnictwa (art. 8 ust. 1).

II. Ustawa traktuje w art. 7 o autorskim prawie wydawcy takich dzieł, na których nikomu w danej chwili nie służy już prawo autorskie, które są zatem w chwili wydania własnością ogółu, dobrem powszechnym; oczywiście wydawca korzysta odnośnie do tych dzieł z ochrony prawnej li tylko w zakresie własnej twórczości wydawniczej; stąd wolno każdemu wymienione w art. 7 dzieła wydać w nowym samodzielnym opracowaniu wydawniczym<sup>1)</sup>. O (niewłaściwej) umowie nakładczej co do dzieł, na których prawo autorskie nie istnieje, patrz dodatek do objaśnień art. 35—48 (str. 242).

O prawach wydawcy na dziełach, na których istnieje jeszcze prawo autorskie, traktuje art. 8.

<sup>6)</sup> Na domniemanie to nie może zd. m. powołać się nawet wydawca dzieła anonimowego czy pseudonimowego z art. 9 wobec braku wyraźnego przepisu ustawowego.

1) Działalność odkrywcza wydawcy nie daje mu zgodnie z zasadami wyluszczoneymi w objaśnieniach do art. 1 żadnego tytułu do własności autorskiej; działalność bowiem odkrywcza jest działalnością poznawczą, naukową, nie jest działalnością obiektywnie twórczą, i dlatego jej wytwory są przedmiotem użytku publicznego, a nie mogą stanowić substratu dla indywidualnego prawa autorskiego. Zbieracz starych egipskich papyrusów, z chwilą, gdy je przekaże do wiadomości ogółu, oddaje mu na własność nieprzebrane skarby materiału historycznego, zachowując dla siebie li tylko skromne prawa wydawcy. O ewentualnej ochronie pracy odkrywczej przed opublikowaniem jej wyników patrz w uwagach dodatkowych do art. 1 w przedmiocie ochrony wytworów prac intelektualnych, w szczególności odkryć (str. 14 i nast.).

## Art. 8.

Prawo autorskie do dzieł zbiorowych (encyklopedji, roczników, kalendarzy i t. p.) oraz do czasopism jest podwójne: do całości służy wydawcy, do poszczególnych części ich twórcom. Współpracownicy dzieł zbiorowych, jeżeli otrzymują honorarium autorskie, nie mogą gdzie indziej wydawać opracowanych przez siebie części przez lat trzy od czasu ukazania się ich w dziele zbiorowym. Współpracownicy czasopism mogą wydawać gdzie indziej swe prace po ukazaniu się ich w całości w piśmie periodycznym. To ograniczenie upada z chwilą, gdy w czasopiśmie dalszy ciąg utworu nie ukazuje się bez winy twórcy dłużej niż przez trzy miesiące.

Twórcy dzieł łącznych (np. opera i libretto, melodia i tekst, powieść i ilustracja) mają wspólne prawo autorskie co do całości, jednak każdy w swym zakresie zachowuje prawo odrębne.

Do dzieł nierozłącznych (np. powieść lub utwór dramatyczny, napisany przez kilku autorów wspólnie) stosuje się odpowiednio przepisy o współwłasności.

*Ad ustęp 1 .*

I. Prawo autorskie wydawcy dzieła zbiorowego przewidziane w tym ustępie, jest prawem do całości wydawnictwa w rozumieniu podanym w objaśnieniach do art. 7, a więc do kompozycji, do układu wydawnictwa, nie jest zaś prawem do poszczególnych dzieł. Z poszczególnymi dziełami wydawca żadnym węzłem własności *ex lege* związanym nie jest<sup>1)</sup>. Jaki węzeł z poszczególnymi dziełami go łączy, o tym stanowią przede wszystkim umowy między stronami. Strony w szczególności zadecydują, czy wydawca nabywa li tylko prawo wydrukowania danego przyczynku do dzieła zbiorowego, (wówczas będziemy mieli do czynienia ze stosunkiem licencyjnym), czy też przejmuje na siebie zarazem w tej mierze *obowiązek*, a wówczas będziemy mieli zazwyczaj do czynienia ze stosunkiem nakładczym (patrz art. 35 i nast. ustawy). W braku wyraźnego postanowienia umownego decydować będzie wola dorozumiana stron, dla ustalenia której miarodajne będą zwłaszcza zwyczaje, panujące w danej gałęzi wydawnictwa. Ustawa nie daje w tym przedmiocie żadnego przepisu dyspozytywnego. — Rzeczka stron będzie dalej postanowić, czy nabyte przez wydawcę prawo wydrukowania danego przyczynku ma posiadać charakter *wyłączny*, czy też przeciwnie, autorowi przyczynku ma przysługiwać prawo choćby natychmiastowego wydrukowania przyczynku w innym wydawnictwie. Jeśli brak postanowień umownych w tym przedmiocie (woli wyraźnej lub dorozumianej, opartej zwłaszcza na zwyczajach), wówczas obowiązuje przepis art. 8, stanowiący, że jeśli autor otrzymał honorarium, prawo wydawcy czasopisma jest *wyłączne* do chwili ukazania się danego przyczynku w całości w czasopiśmie<sup>2)</sup>, zaś prawo wydawcy *innych* dzieł zbiorowych (encyklopedji, ro-

<sup>1)</sup> Oczywiście, jeśli wydawca jest współtwórcą poszczególnych dzieł, przysługuje mu z tego tytułu autorskie prawo współwłasności.

<sup>2)</sup> Jeśli przyczynek ma być w czasopiśmie drukowany w kilku seriach, a dalszy ciąg utworu bez winy twórcy nie ukazuje się przez czas dłuższy, aniżeli trzy miesiące, natenczas autor przyczynku odzyskuje pełną swobodę wydania go gdzie indziej, i nie potrzebuje w tym celu rozwiązywać umowy z wydawcą. Poza tym wypadkiem, sam fakt niewydania przyczynku przez wydawcę w należytych czasie nie odbiera prawu jego charakteru wyłączności; autor przyczynku, jeśli chce go wydrukować gdzie indziej, musi rozwiązać umowę z wydawcą, z powodu niewydania dzieła; powód ten

czników) itd. jest wyłączane do chwili ukazania się danego przyczynku w wydawnictwie, a nadto przez lat 3 od tej chwili. Wyłączność prawa wydawcy ma — stosując wykładnię z punktu widzenia słusznych jego interesów, których uwzględnieniu interes obrotu nie stoi na przeszkodzie — charakter rzeczowy, a nie li tylko obligacyjny, choćby wydawca nie pozostawał z poszczególnymi twórcami w stosunku nakładczym w rozumieniu art. 35 i nast. ustawy; wydawcy, jako właścicielowi wydawnictwa i jego następcem prawnym, przysługuje mianowicie na przyczynku sui generis służebność, analogiczna do służebności gruntowej, służebność, qua consistit in non faciendo, a mianowicie tej treści, że żadnemu z uprawnionych do rozporządzania przyczynkiem, a więc tak autorowi przyczynku, jak i jego następcom prawnym, nie wolno przyczynku przez czas określony w ustawie drukować poza danym wydawnictwem<sup>3)</sup>. Wypływające stąd roszczenie wydawcy jest bezwzględne, tzn. ma moc nie tylko w stosunku do autora przyczynku, lecz także w stosunku do osób trzecich, choćby z rozporządzenia autora, w kolizji ze służebnością wydawcy, a więc po jej ustanowieniu, prawo druku danego przyczynku nabyły.

*Ad ustęp 2.*

II. Zawarty w tym ustępie przepis stanowi, że przy dziełach łącznych powstaje prawo autorskie wspólne do całości.

III. Przez dzieło łączne rozumieć należy utwór złożony, którego poszczególne części mają z tego powodu samoistną wartość, że należą do różnych dziedzin sztuki w szerokim tego słowa znaczeniu. Dziełem łącznym jest w szczególności np. opera, składająca się z tekstu muzycznego i tekstu literackiego, tzw. libretta; część muzyczna i część słowna stanowią wprawdzie łącznie jednolitą artystyczną całość, ponieważ jednak każda z tych części należy do odrębnej dziedziny sztuki, więc nawet po oddzieleniu zachowują pewną, samoistną wartość artystyczną. Dziełem łącznym jest dalej film dźwiękowy; ilustrowana powieść; itp. itp.

Samoistność artystyczna poszczególnych części dzieła łącznego może oczywiście posiadać różne stopnie; przy starych operach włoskich, libretto i tekst muzyczny, acz w połączeniu z sobą reprezentowały maximum wartości artystycznej, tym niemniej i po oddzieleniu stanowiły i stanowią w znacznym stopniu całość artystyczną, każda z tych części dla siebie. Natomiast — jeśli poddamy analizie nowoczesny dramat muzyczny, Ryszarda Wagnera czy Ryszarda Straussa, to stwierdzimy, że oddzielenie części muzycznej od części słownej nie doprowadzi do wytworzenia oddzielnych artystycznych całości, że oddzielone części sprawiać będą wrażenie czegoś sztucznie oddzielonego od pnia macierzystego, czegoś, co samo przez się nie może być należycie zrozumiane ani odczute. Ten rodzaj dzieła łącznego jest zbliżony do innej, pokrewnej kategorii dzieł złożonych, do tzw. dzieła nierozłącznego; dzieło nierozłączne tym się odznacza, że zostaje stworzone przez kilka osób, które pracują nad dziełem w całej jego podstawie wspólnie, tak, że w gotowym już utworze nie da się na ogół zindywidualizować wytworów twórczości poszczególnych twórców, jeśliby zaś nawet, w grubszych jeno zarysach i ze znacznymi trudnościami, uczynić to się dało, wówczas oddzielone części nie będą jednak przedstawiać samoistnych całości, i w konsekwencji ich oddzielna wartość artystyczna będzie minimalna. Przy dramacie muzycznym sytuacja jest analogiczna; wydzielone części nie są z artystycznego punktu widzenia samoistne, ich wydzielenie doprowadziłoby do kolosalnego obniżenia ich wartości artystycznych, w porównaniu z tą wartością, jaką przedsta-

będzie mógł być jednak o tyle tylko podstawą rozwiązania umowy, o ile w tej ostatniej wydawca do wydania dzieła się zobowiązał. Patrz bliżej w tej mierze str. 241 i nast. (dodatek).

<sup>3)</sup> Kohler, op. cit. str. 289.

wiają w połączeniu. Dystynkcja pomiędzy dziełami łącznymi i nierozłącznymi nie jest tedy tak fundamentalna, jakby się to mogło wydawać na pierwszy rzut oka; wspólna praca twórcza, w ten sposób podzielona, że części należą do różnych dziedzin sztuki, łączy się wprawdzie z możliwością mechanicznego oddzielenia poszczególnych części, które nawet zachowują pewną samoistną wartość artystyczną; utrata jednak wartości artystycznej skutkiem oddzielenia może w wypadkach granicznych być tak wielka, niesamoistość oddzielonych części tak uderzająca, że z artystycznego punktu widzenia raczej należałoby mówić o nierozłączności.

IV. Dzieło łączne jest jako całość przedmiotem współwłasności twórców poszczególnych części; na poszczególnych częściach przysługuje własność indywidualna poszczególnym ich twórcom. Zarówno własność na poszczególnych częściach, jak i współwłasność na całości, nabywają poszczególni twórcy w sposób pierwotny; na poszczególnych częściach przez fakt ich stworzenia, zaś na całości dzięki okoliczności, że ich poszczególne dzieła po złożeniu reprezentują pewną całość artystyczną, że są w stosunku do siebie z artystycznego punktu widzenia dobrani, wzajemnie się uzupełniającymi<sup>4)</sup>. Z takiego ujęcia sprawy wynika, że o dziele łącznym i nabyciu wspólnych praw na nim mówimy nie tylko wtedy, gdy jest ono owocem wspólnej twórczości<sup>5)</sup>, gdy np. muzyk i literat wspólnie tworzą dramat muzyczny; do powstania dzieła łącznego nie trzeba zd. m. nawet porozumienia pomiędzy twórcami poszczególnych części, nie trzeba np., by autor powieści zezwolił artyście-malarzowi na dorobienie do niej ilustracji; wystarcza fakt, że powieść i ilu-

<sup>4)</sup> Causam efficientem, nadającą dziełu charakter łączny i powodującą zastosowanie norm o współwłasności, nie stanowi więc fakt stworzenia dzieła w drodze współpracy: z jednej bowiem strony i bez takiej współpracy dzieło łączne może powstać, np. muzyk tworzy melodię do gotowego już tekstu, z drugiej zaś strony tam, gdzie współpraca doprowadza do stworzenia dzieła łącznego, nie musi ona, w świetle ustawy, przekraczać ram wzajemnego udzielania twórczej podniety w sensie art. 2 ust. 2, by do całości można zastosować przepisy o współwłasności, a wiadomo, że udzielanie podniety nie jest współtwórczością, nie odbiera tedy twórczości osoby, na którą wywarło wpływ, cech twórczości samoistnej, nie może w konsekwencji powodować zależności prawa danej osoby, ani też pozbawiać tego prawa charakteru wyłącznego. Dla problemu pierwotnego nabycia współwłasności na dziele łącznym nie ma również istotnego znaczenia wola stron, by je współwłasności poddać: wola stron może być jedynie źródłem pochodnego nabycia udziału idealnego we własności, nabytej w sposób pierwotny przez drugą osobę, nie może natomiast — poza wypadkami fikcji prawnej z art. 10 czy 11 — stanowić tytułu pierwotnego nabycia.

<sup>5)</sup> Współtwórczość przy dziele łącznym może polegać na tym, że każdy z autorów, specjalistów w różnych dziedzinach sztuki, tworzy samodzielnie dzieło z zakresu swojej sztuki, mające wejść w skład dzieła łącznego, i porozumiewa się wprawdzie w czasie tworzenia z drugim autorem w tym celu, aby szarmonizować swoje dzieło z dziełem tego ostatniego w interesie jednolitości logicznej i artystycznej całego dzieła, wpływ jednak wzajemny nie przekracza granic podniety określonej w ust. 2 art. 2. Współtwórczość może jednak polegać i na tym, że autorowie tworzą łącznie jako niepodzielni współtwórcy sameż poszczególne dzieła składowe, — w tym wypadku współwłasność będzie oczywiście obejmować nie tylko dzieło łączne, lecz także poszczególne dzieła składowe, zgodnie z ust. 3 art. 8. (Może zajść też wręcz odwrotna sytuacja; zarówno dzieło łączne, jak i poszczególne części składowe tegoż, nabytej w sposób pierwotny jeden twórca, gdyż on sam dał początek dziełu w całej jego osnowie. Klasycznym przykładem są dramaty muzyczne Wagnera, skomponowane przezeń zarówno w części muzycznej, jak i literackiej; charakter złożony dzieła będzie miał i tu prawne znaczenie, a mianowicie autor będzie mógł alienować poszczególne dzieła składowe ze skutkiem ustanowienia na nich praw samoistnych w rozumieniu ust. 2 art. 8).



stracja są artystyczną całością, by z uwagi na ich specyficzną łączną wartość traktować je łącznie jako przedmiot prawa i by w konsekwencji ustanowić na nich łącznie współwłasność. Rzecz oczywista, że ukształtowanie norm o współwłasności, w szczególności stopień przewagi prawnej woli zbiorowej współwłaścicieli nad wolą jednostki, będzie różne, zależnie od tego, czy strony wyraźnie lub dorozumianie przez fakt współpracy objawiły wolę poddania się współwłasności, czy też współwłasność wynika li tylko z faktu powstania złożonego przedmiotu prawa; samo jednak prawne powstanie dzieła łącznego, jako nowego przedmiotu prawa, i samo powstanie współwłasności na nim, nie zależy od tego, w jaki sposób, czy w drodze porozumienia stron czy bez ich porozumienia, dzieło łączne przyszło do skutku.

V. Norma o zarządzie współwłasnością na dziełach łącznych, które doszły do skutku bez wzajemnego porozumienia stron, i nie z ich woli, a z woli prawa zostały współwłasności poddane, ograniczać się będzie do jednej zasady: do wszelkiej dyspozycji dziełem łącznym, czy to będzie zwyczajny zarząd, czy też zawieranie dalej idących transakcji, potrzeba zgody wszystkich współników, bez względu na to, jaką wartość w stosunku do całości przedstawia utwór danego twórcy. Jeżeli muzyk dokomponował do utworu literackiego muzykę, nie może powstałego w ten sposób dzieła łącznego wykonywać, ani wystawiać publicznie bez zgody literata, choćby wartość dzieła łącznego była olbrzymia w porównaniu z wartością utworu literackiego, jako odrębnej całości (wyjątek zawarty jest w art. 13 punkt ostatni). Odmienne rozwiązanie kwestii byłoby wywłaszczeniem — wszakże dysponowanie dziełem łącznym jest zarazem rozporządzaniem się poszczególnymi jego częściami, a więc ograniczeniem indywidualnych praw na tychże — wywłaszczenie zaś może mieć miejsce tylko z mocy wyraźnego przepisu ustawy, jak np. w dopiero co powołanym przykładzie z art. 13, a takiego w ogólnych przepisach art. 8 o dziełach łącznych brak.

VI. W wypadku, gdy dzieło łączne zostało poddane wspólności z woli stron, stosować się będzie do rozporządzania całością odpowiednio przepisy ogólnego prawa majątkowego o współwłasności, z mocy analogii do ust. 3 art. 8. Przepisy ogólnego prawa majątkowego stosować się będzie także wówczas, gdy dzieło łączne stało się przedmiotem współwłasności z mocy prawa spadkowego (np. w wypadku dziedziczenia dramatów muzycznych Wagnera): w wypadku tym stosunek współwłasności dotyczy zarazem poszczególnych części dzieła, nie zaś tylko dzieła łącznego, jako całości.

VII. Na poszczególnych dziełach składowych przysługują poszczególnym twórcom, jak zaznaczono, prawa samoistne, o charakterze własności autorskiej. Prawa te ulegają dwójakiemu ograniczeniu. Z jednej strony przez to, że rozporządzanie dziełem łącznym jako całością jest równocześnie rozporządzaniem jego częściami składowymi, w wypadkach tedy, gdy normy o współwłasności dopuszczają majorityzacji przy rozporządzaniu jej przedmiotem, dzieło składowe może ulec aljencji względnie obciążeniu w charakterze części dzieła łącznego bez względu na wolę jednostki, która dane dzieło składowe stworzyła. Po wtóre: z wyraźnej lub dorozumianej woli stron może wynikać całkowite lub częściowe — w rozmiarze, względnie czasie — ograniczenie wykonywania praw samoistnych: autor libretta może mieć nałożony na siebie obowiązek niepoddawania libretta współwłasności z inną częścią muzyczną, aniżeli ta, z którą libretto było połączone. Tego typu ograniczenie będzie najczęściej wypływać z dorozumianej woli stron, jako bezpośrednio związane z interesem majątkowym wspólnej eksploatacji dzieła łącznego. Ograniczenie to może mieć charakter czysto osobisty, obligacyjny, wiążący tylko kontrahentów i nie mieć znaczenia dla ich następców prawnych; raczej jednak zd. m. domniemywać się należy ograniczenia rzeczowego, o typie służebności gruntowej wedle konstrukcji Kohlera, ograniczenia, z którego prawa wywodzilby każdorazowy współwłaściciel

dzieła łącznego «panującego»<sup>6)</sup>, a które to ograniczenie ciążyłoby na każdorazowo w stosunku do osób trzecich skutek bezwzględny. Taki realny charakter byłoby w stosunku do osób trzecich skutek bezwzględny. Taki realny charakter ograniczenia, o którym mowa, niewątpliwie naogół odpowiada woli stron, a ponieważ w konsekwencji ewentualni nabywcy prawa autorskiego winni istnienia tego ograniczenia się domniemywać, konstrukcja, o której mowa, nie sprzeciwia się i interesom dobrej wiary w obrocie. Oczywiście, w razie wprowadzenia rejestru praw autorskich, możnaby zastrzec ustawowo, że istnienie rzeczowego skutku omawianego ograniczenia zależy od wpisania go do rejestru.

*Ad ustęp 3.*

VIII. Ustęp 3 art. 8 normuje kwestię tzw. dzieł nierozłącznych. Podczas gdy definicja dzieł łącznych jest raczej przedmiotowa: dzieła łączne składa się z kilku dzieł, należących do różnych dziedzin sztuki — to definicja dzieła nierozłącznego ma charakter podmiotowy: jest to dzieło złożone z owoców twórczości kilku autorów, które są z sobą tak splecione, że jeden od drugiego nie da się wyróżnić, a tym samym oddzielić. Tam, gdzie odróżnienie jest możliwe, np. jeden autor napisał zarys, szkielec sztuki dramatycznej, a drugi autor go opracował — mamy do czynienia nie z dziełem nierozłącznym, lecz z dziełem niesamoistnym i zależnością prawa w rozumieniu art. 2 ustawy. W praktyce sytuacja będzie miała często charakter mieszany: np. dwóch komediopisarzy pisze wspólnie komedię, opracowuje wspólnie zasadnicze linie akcji i postaci w niej występujących, potem jednakowoż przeprowadza między sobą pewien podział pracy, powierzając sobie wzajemnie bliższe wypracowanie pewnych aktów czy scen. W wypadkach tych ogólny charakter dzieła zadecyduje o normie prawnej: ponieważ szkielec dzieła został wypracowany wspólnie, ponieważ udziały poszczególnych twórców w pracy nad nim nie dadzą się wyróżnić, przeto, abstrahując od tego, że w poszczególnych częściach dzieła dałby się zastosować art. 2 ustawy, uznamy — w myśl zasady: de minimis non curat praetor — dzieło w całej jego osnowie za nierozłączne i poddamy je jednolitej normie z ustępu 3 art. 8 ustawy, zwłaszcza, że takie jednolite unormowanie stosunku niewątpliwie w braku odmiennego wyraźnego oświadczenia odpowiada woli dorozumianej stron.

IX. Na dziełach nierozłącznych nabywają współtwórcy w sposób pierwotny współwłasność autorską. Podobnie, jak przy dziełach łącznych, stosuje się do tej współwłasności per analogiam normy prawa majątkowego ogólnego; nadto mają zastosowanie szczególne przepisy ustawy autorskiej (art. 21, 25, 26), jak i konwencji międzynarodowych (np. Konwencja Berneńska art. 7-bis). Wedle tych norm oceniane również będą sytuacje, w których współwłasność autorska została nabyta w sposób pochodny: np. autor sprzedał połowę swej własności osobie trzeciej, dopuszczając ją w ten sposób do stosunku współwłasności, albo po śmierci autora, któremu przysługiwała dotąd wyłączna własność autorska, wstępuje w jego prawa kilku dziedziców. Zasady ogólnego prawa majątkowego będą oczywiście miały analogiczne zastosowanie tylko przy unormowaniu majątkowych stosunków autorskich; o ile chodzi o prawa osobiste, decydować będą ogólne zasady prawa autorskiego, z punktu widzenia których prawa te są czysto indywidualne, nie mogą więc być w zasadzie wykonywane zbiorowo, zwłaszcza w drodze majoryzacji (i to nawet na podstawie umowy stron, skoro są niezbywalne); co jednak nie wyklucza, że w razie kolizji interesu osobistego jednego twórcy z interesem osobistym drugiego twórcy, bardziej ważkim gatunkowo czy też

<sup>6)</sup> Kohler uważa poszczególne dzieła składowe nie tylko za służebne, lecz także za panujące. Zd. m. panującym jest dzieło łączne, bo w interesie jego eksploatacji «służebność» ustanowiono.

ilościowo (z uwagi na większy udział we współwłasności), ten ostatni interes może zdecydować o treści normy prawnej.

X. Przepisy prawa majątkowego należy zastosować do współwłasności autorskiej «odpowiednio», to znaczy z uwzględnieniem szczególnej natury przedmiotu praw autorskich. Ta odrębność objawia się zwłaszcza w dwóch następujących kierunkach: 1) współwłasność autorską można eksploatować zazwyczaj tylko w drodze rozporządzeń prawnych, z uwagi na charakter dzieła, jako dobra niematerialnego, a nie w drodze czynności czysto faktycznych, jak to ma miejsce przy przedmiotach prawa rzeczowego (np. dochody z ziemi można czerpać przez jej uprawianie i w ogóle samodzielną gospodarkę, a raczej czymś niezwykłym jest czerpanie pożytków z ziemi w drodze czynności prawnych, np. przez wydzierżawienie); 2) dzieło jest przedmiotem nie tylko praw majątkowych, lecz także osobistych, które są w zasadzie silniejsze od tych pierwszych, i w razie kolizji winny w zasadzie zdecydować o rozstrzygnięciu prawnym. Mając powyższą odrębność naszej dziedziny na uwadze, przystąpimy do wydedukowania w drodze analogii norm, wedle których ma się kształtować stosunek współwłasności autorskiej.

XI. W przedmiocie wielkości udziałów w współwłasności należy w zasadzie zastosować przepis prawa majątkowego, iż w razie wątpliwości, udziały we współwłasności są równe, tym samym równe są udziały w zyskach (patrz kod. niem. §§ 742, 743, kod. austr. § 361, §§ 825 i nast., K. Nap. kwestii tej wyraźnie nie reguluje). Odmierna konfiguracja może wypływać z umowy; nadto na gruncie prawa autorskiego z tej zwłaszcza okoliczności, że jeden z współtwórców w znacznie większej mierze (de minimis non curat praetor) przyczynił się do powstania wspólnego dzieła; kwestia ta podlegać będzie słusznemu uznaniu sędziowskiemu, opartemu na orzeczeniu biegłego, przy czym miarodajną będzie nie tyle ilość, co wartość wniesionej pracy.

Czysto pomocnicza działalność, np. udzielenie pomocy autorowi pod względem ujęcia stylistycznego i wygładzenia językowego, nie rodzi udziału we współwłasności, nie jest bowiem współtwórczością w zasadniczej osnowie dzieła, owoce takiej współpracy dadzą się od tej zasadniczej osnowy dzieła doskonale oddzielić; dlatego współpracownik, o którą chodzi, może rodzic co najwyżej roszczenie o wynagrodzenie za świadczenie usług, prawa zaś z art. 2 ustawy chyba tylko tyle, o ile pomoc doprowadziłaby do wytworzenia pewnych pokaźniejszych, choć niesamoistnych, wartości (np. kompozytor poleca Xowi dzieło, pomyślane jako symfonię, ale napisane na fortepian, zinstrumetnować na orkiestrę).

XII. Poszczególni współwłaściciele dysponują udziałami zupełnie samodzielnie; mogą je alienować, obciążyć, mogą się ich zrzec, w którym to ostatnim wypadku nastąpi zd. m. akkrescencja (przyrost) na rzecz pozostałych współwłaścicieli; udział, jako prawo majątkowe, jest przedmiotem dziedziczenia wedle ogólnego prawa spadkowego zgodnie z art. 24, możliwość zaś wykonywania praw osobistych przechodzi na wymienionych w art. 62 ustawy reprezentantów interesów duchowych (oni tedy będą powołani np. do udzielenia zezwolenia, by dzieło się ukazało); udział podlega przymusowemu obciążeniu w granicach art. 25 ustawy autorskiej z tym, że egzekucja będzie mogła być wykonywana w drodze przymusowego zarządu, w drodze zajęcia roszczeń o wydanie zysku, w drodze sprzedaży przymusowej udziału itp., sprzedaż zaś przedmiotu współwłasności będzie mogła nastąpić tylko w tych granicach, w jakich może jej żądać współtwórca — dłużnik. Oczywiście w zupełności podlegają przepisom prawa majątkowego roszczenia majątkowe, bezpośrednio lub pośrednio wypływające z własności na udziale; a więc roszczenie do współników o wypłatę udziału w zysku, roszczenia do osób trzecich o zapłatę wynagrodzenia za korzystanie z praw pochodnych ustanowionych na dziele itp., które to roszczenia zgodnie z ogólnymi zasadami dzielą się we-

dle wielkości udziałów pomiędzy poszczególnych wspólników np. rozszczenie o wypłatę tantiem za udzieloną licencję wystawienia sztuki dramatycznej.

XIII. O ile chodzi o wspólny zarząd dziełem, to wedle odpowiednich przepisów kodeksu austriackiego w zakresie zarządu z wyjątkowego decyduje większość głosów, o ile zaś chodzi o kwestie, przekraczające zakres zwyczajnego zarządu decyduje uchwała jednomyślna wspólników, a w jej braku swobodne przekonanie sędziowskie (§§ 834, 835 K. C.); wedle ustawy sędzia decyduje — w trybie niespornym — również w razie równości głosów w kwestiach zwykłego zarządu.

Na gruncie kodeksu niemieckiego (§ 745) istnieje następująca zasada: dla zwyczajnego zarządu wystarcza decyzja większości, przy czym w jej braku (a więc w razie równości głosów lub wstrzymania się większości od głosowania), miarodajne będzie orzeczenie sędziowskie, wywołane przez jednego ze wspólników, — o ile zaś chodzi o czynności, przekraczające zakres zwyczajnego zarządu (a zwłaszcza o czynności, wskutek których przedmiot prawa ma ulec zasadniczej zmianie), wymagana jest jednomyślność; ponadto jednak wymagana jest jednomyślność przy wszelkiego rodzaju rozporządzeniach (Verfügungen), a więc czynnościach, z mocy których na przedmiocie prawa mają być ustanowione jakies prawa pochodne.

Kodeks Nap. nie zawiera specjalnych przepisów, któreby regulowały kwestię zarządu przy współwłasności. Praktyka wytworzyła następujące zasady: W zakresie «czynów (z wyjątkowego) zarządu» obowiązuje zasada większości głosów; w braku decyzji większości, każdy współwłaściciel może wystąpić z inicjatywą gospodarowania przedmiotem współwłasności, byleby ta inicjatywa zgodna była z interesem spółności; w razie potrzeby może żądać od sądu deklaratoryjnego orzeczenia sankcjonującego taką inicjatywę, i któreby stanowiło tytuł dla jej realizacji na wypadek oporu pozostałych współwłaścicieli. Tak norma co do majoryzacji, jak i co do inicjatywy poszczególnego współwłaściciela odnosić się może tylko do zwyczajnego zarządu, a więc do używania rzeczy wedle zwyczajnego przeznaczenia w zwyczajnym trybie gospodarowania; czynności, przekraczające zakres zwykłego zarządu wymagają jednomyślności; tak samo, zgodnie z orzeczeniem Ciw. 17 kwietnia 1855 D. 55 L. 213, wymagają jednomyślności rozporządzenia, a więc czynności, dysponujące rzecz w wyżej w podanym rozumieniu.

XIV. Najprościej przedstawia się sprawa analogicznego zastosowania przepisów ogólnego prawa majątkowego na gruncie przepisów k. c. obowiązującego w b. z. a. b. a. u. s. t. r.; decyduje kryterium czysto faktyczne o kwestii, czy wymagać będziemy jednomyślności względnie orzeczenia sędziowskiego, czy też majoryzacji: kryterium «zwyczajności» względnie «nadzwyczajności» zarządu.

Przez zarząd «zwyczajny», w zakresie którego decyzje zapadają większością głosów, rozumieć zd. m. należy czynności, nie przekraczające zakresu zwykłej eksploatacji gospodarczej prawa autorskiego; a więc zawarcie umowy nakładczej o wydanie dzieła piśmienniczego, już ogłoszonego uprzednio, przy zagwarantowaniu nakładcy prawa do jednego tylko wydania o rozmiarach, mieszczących się w ramach dyspozytywnych norm ustawy autorskiej (patrz art. 43 ustawy); zawarcie umowy o wystawienie ogłoszonego już dzieła scenicznego lub dzieła sztuki, o wykonanie dzieła muzycznego, o transmisję radiową itp., przy ustanowieniu dla kontrahenta takich tylko praw, jakie odpowiadają zwyczajom lub dyspozytywnym przepisom ustawy. Jeśli czynności tak określony «zwyczajny» zakres przekraczają, jeśli w szczególności polegają na ogłoszeniu dzieła, albo jeśli są wyjątkowo o praktykowanymi rozporządzeniami prawem autorskim, a więc alienacją własności autorskiej na wspólnym dziele (a nie samego tylko udziału), lub też ustanowieniem wy-

łącznego prawa przedstawiania czy wystawiania dzieła (scenicznego czy muzycznego, czy wreszcie dzieła sztuki), z tym skutkiem, że na pewnym terytorium w jakimkolwiek teatrze, wystawie czy sali koncertowej tylko uprawniony ma wyłączną możliwość wystawiania dzieła choćby tylko przez pewien czas, itp., — albo wreszcie, jeśli dyspozycje prawne dziełem w istocie swej, tzn. co do typu udzielonych praw, nie przekraczają wprawdzie zakresu zwyczajnego zarządu, przekraczają go jednak co do rozmiarów przyznanych uprawnień — np. zawarcie umowy nakładczej przy zagwarantowaniu nakładcy prawa do większej ilości wydań, aniżeli jedno — wówczas mamy do czynienia z zarządem «n a d z w y c z a j n y m» i konieczna jest jednomyślność. W jej braku decyduje orzeczenie sędziowskie<sup>7)</sup>: mniejszości przysługuje jednak z mocy § 834 k. c. prawo żądania, na wypadek, gdyby w sprawach zarządu nadzwyczajnego została przegłosowana, zabezpieczenia mogącej stąd powstać szkody, gdyby zaś takiego zabezpieczenia odmówiono, może mniejszość bez potrzeby wyczekiwania sędziowskiego orzeczenia żądać, zd. m. nawet w sferze stosunków autorskich, zniesienia współwłasności<sup>8)</sup> w drodze

<sup>7)</sup> Blżej przedstawia się unormowanie tej sprawy w k. austr. następująco: Jeśli w zakresie nadzwyczajnego zarządu pewien projekt nie uzyska jednomyślności, natenczas sprawę, zgodnie z § 835 k. c., rozstrzyga los lub rozjemca, o ile wszyscy uczestnicy zgodzą się jednomyślnie na jeden lub drugi sposób rozstrzygnięcia sprawy. Jeśli zaś do jednomyślnej uchwały, w kierunku obrania jednego z tych sposobów załatwienia sporu, nie dojdzie, nadto jeśli w zakresie zwyczajnego zarządu nie dojdzie do skutku uchwała większości, natenczas każdy z uczestników może żądać orzeczenia sędziowskiego, które zapadnie w formie postanowienia w postępowaniu niespornym. Na podstawie tego postanowienia każdy uczestnik (orzeczenie nosi bowiem charakter iudicii duplicis) ma legitymację zarówno w stosunku do współników, jak i w stosunku do osób trzecich, do przedsięwzięcia czynności zarządu, dozwolonych postanowieniem. Jak długo jednak postanowienie takie nie zapadnie, żaden z uczestników nie może bez oparcia się o uchwałę uczestników przedsięwziąć jakiegokolwiek czynności zarządu na własną rękę; nie ma do tego legitymacji ani w stosunku do uczestników, ani w stosunku do osób trzecich (co najwyżej mógłby działać w charakterze negotiorum gestora); jeśliby podjął jakikolwiek z aktów zarządu, nie uzyskawszy naprzód orzeczenia sędziowskiego, pozostali współnicy w drodze skargi negatoryjnej uzyskają przeciw niemu sądowy zakaz działania, choćby uczestnik wykazał, że akty przezeń przedsięwzięte leżą w interesie spółki. Stąd wniosek, że wyrok pozwalający — w zastępstwie uchwały współników — pewnych czynności zarządu ma znaczenie konstytutywne, a nie czysto deklaratoryjne; daje uczestnikom prawo do działania, a nie ma li tylko znaczenia ustalającego, że pewne przez uczestników przedsięwzięte akty zgodne są z interesem ogólnym współwłasności, zostały zatem przedsięwzięte ważnie już na podstawie ustawowego upoważnienia.

Inaczej dla zwyczajnego zarządu uregulowała te kwestie judykatura rosyjska na tle interpretacji Kodeksu Napoleona; inaczej też oczywiście przedstawia się sprawa na gruncie kontraktu spółki, w ramach którego ex iure dispositivio, każdemu ze współników przysługuje indywidualne prawo przedsięwzięcia aktów zarządu zwyczajnego (art. 552 k. z.). Patrz w tej kwestii niżej uwaga 11.

Jeśli większość, w zakresie zwyczajnego zarządu, gospodaruje źle i nieekonomicznie, jeśli w ogóle aktów zarządu nie przedsięwiera, a wreszcie z innych ważnych powodów, może jednostka żądać w drodze procesu ustanowienia przez sąd zarządcy, mającego charakter pełnomocnika uczestników wspólności. Zarządca może być też ustanowiony jednomyślną uchwałą uczestników; jeśli zapadła uchwała co do ustanowienia wspólnego zarządcy, a brak tylko zgody co do jego osoby, decyduje o wyborze większość głosów, a w jej braku sędzia w trybie postępowania niespornego (§ 836 k. c.).

<sup>8)</sup> Droit de rester inédit nie będzie z reguły stało temu na przeszkodzie, chodzi bowiem o sytuację, gdy należący do przeciwnej partii współnicy przedsięwzięli względnie postanowili przedsięwziąć pewne akty zarządu, a więc zdecydowali się na publikację dzieła. Z drugiej strony przepis art. 25 ust. aut.,

podziału prawa autorskiego, a także, w razie niemożności przeprowadzenia go<sup>9)</sup>, przez sprzedaż dzieła (o ile żaden z pozostałych współwłaścicieli nie zaofiaruje wykupu udziału występującego współwłaściciela po słusznej cenie)<sup>10)</sup> — a to bez względu na ewentualne zobowiązanie pozostawania we wspólności. Jeżeli większość źle gospodaruje w zakresie zwyczajnego zarządu, mniejszość może na zasadzie § 836 k. c. żądać od sądu ustanowienia zarządcy. Może także, w zakresie współwłasności na rzeczach zmysłowych, bronić się żądaniem zniesienia współwłasności, ale tylko o tyle, o ile nie istnieje obowiązek pozostawania we wspólności; sędzę, że żądanie to (oparte na analogicznych zasadach, jak przy zarządzie nadzwyczajnym), może mniejszość podnieść i w sferze stosunków autorskich, podobnie bowiem, jak przy szkodliwym zarządzie nadzwyczajnym, tak i przy szkodliwym zarządzie zwyczajnym uzasadniony jest wyłom w zasadzie, o której poniżej mowa, że współwłasność autorska z uwagi na prawa osobiste uczestników nie podlega zniesieniu.

2) K o d. n i e m. i K o d. N a p., a raczej praktyka wytworzona na gruncie tego ostatniego kodeksu, mniej więcej się pokrywają. Wszelkie rozporządzenia i czynności przekraczające zwyczajny zakres zarządu wymagają jednomyślności, której nie może zastąpić orzeczenie sędziowskie; czynności, mieszczące się w ramach zwyczajnego zarządu, dopuszczają większości głosów<sup>11)</sup>. Zasadnicza różnica w porównaniu z kod. austr. jest zaś ta, że we-

który poza tym — o czym niżej — należy zd. m. analogicznie (wprost odnosi się do egzekucji z powodu roszczeń pieniężnych) stosować do likwidacji współwłasności autorskiej, nie powinien w tym wypadku zd. m. i z innych jeszcze względów mieć zastosowania: aczkolwiek autorowi w zasadzie przysługuje prawo sprzeciwienia się przymusowej sprzedaży, niemniej należy mu prawa tego — z punktu widzenia przewagi interesów bardziej nad interesami mniej wartościowymi — odmówić wówczas, gdy w sposób niekorzystny i ze szkodą współwłaściciela chce wspólnym dobrem gospodarować, nie chce mu zabezpieczyć szkody, a zarazem nie chce mu wypłacić wartości jego udziału, by w ten sposób szkodzie zapobiec.

<sup>9)</sup> Patrz niżej ustęp XXI str. 69.

<sup>10)</sup> Wprawdzie, w razie niemożności podziału, kod. austr. przyznaje współwłaścicielowi bezwzględne prawo likwidacji współwłasności w drodze sprzedaży wspólnego dobra, którego to prawa nie można ubezwzględnić przez zaofiarowanie wykupu udziału po godziwej cenie, niemniej w omawianym przypadku należy zd. m. dopuścić prawa pozostałych wspólników do wykupu udziału, z uwagi na to, że indywidualne prawo żądania zniesienia współwłasności, jak poniżej zobaczymy, w zasadzie jednostce przy współwłasności autorskiej nie przysługuje, może jej być przyznane tylko jako ostateczne wyjście z kolizji interesów, a wówczas winno być ukształtowane w ramach celu tego prawa: a wszakże kolizja interesów przez wykup udziału zupełnie zadowalająco zostaje rozwiązana.

<sup>11)</sup> Jeśli w zakresie zwyczajnego zarządu nie można uzyskać uchwały większości, natenczas na gruncie kodeksu niemieckiego każdy z uczestników może żądać rozstrzygnięcia sprawy przez sędziego w drodze procesu, orzeczenie zaś sędziowskie (wyrok), które może też polegać na ustanowieniu wspólnego zarządcy, będzie miało charakter konstytutywny, podobnie jak w kodeksie austriackim, to znaczy, że jak długo orzeczenie takie nie zapadnie, uczestnicy skazani są na bezczynność, a jedynie z mocy art. 144 § 2 B. G. B., mogą przedsięwziąć czynności nie cierpiące zwłoki, do których w szczególności zaliczyć należy obronę wspólnego prawa przed naruszeniami (Allfeld, Kom. z r. 1928, str. 92, Marwitz-Möhring str. 60). Jeśli większość gospodaruje źle, jedyną radą dla mniejszości jest żądanie rozwiązania wspólności (w trybie § 744 B. G. B.), którego z uwagi na ważkość tego powodu i w sferze stosunków prawa autorskiego dopuścić należy (patrz niżej str. 69); ustanowienia zarządcy w drodze orzeczenia sądowego w tym wypadku żądać nie można.

Na gruncie Kodeksu Napoleońskiego judykatura rosyjska (orzeczenie S. C. 22/1892) ustaliła zasadę, posługując się analogią ze stosunkami kontrakto-

dle obecnie omawianych kodeksów wszelkie rozporządzenia, bez względu na ich wagę i zakres, podlegają w zasadzie jednomyślności.

Rozporządzenia są czynnościami prawnymi, dysponującymi rzeczą, w szczególności dziełem, w drodze ustanawiania na niej praw pochodnych; stąd niektórzy autorowie (np. Riezler, «Deutsches Urheber und Erfinderecht», str. 57 i nast.), wyprowadzają wniosek, że wszelkie czynności zarządu w zakresie eksploatacji dzieła, jako dobra niematerialnego podpadają pod pojęcie rozporządzeń, uważają bowiem ci uczeni, że dzieło można eksploatować zawsze tylko w drodze ustanawiania praw pochodnych na rzecz osób trzecich. Stanowisko to uznać należy za niesłuszne: wszakże eksploatowanie dzieła we własnym zarządzie jest również możliwe, a wówczas nie łączy się ono z ustanowieniem praw pochodnych na rzecz trzecich osób; nie zachodzi w szczególności ustanowienie takich praw, jeśli współwłaściciele, czy też niektórzy z nich, sami wydają dzieło piśmiennicze, sami wystawiają dzieło sceniczne czy muzyczne itd. Już z tego zd. m. powodu przepisy o zwykłym zarządzie, i o możliwości sprawowania go w drodze uchwał większości, mają i w zakresie prawa autorskiego zastosowanie, a mianowicie w tym sensie, że w razie uprzedniego powzięcia przez ogół współwłaścicieli jednomyślnej uchwały, iż zarząd zwykły ma być wykonywany w drodze własnej eksploatacji, że np. książka ma być wydana nakładem własnym (jednomyślność jest tu potrzebna, gdyż przedsięwzięcie czynności nakładczych przez samychże twórców jest gospodarczo, a zatem i prawnie rzecz biorąc niezwykłym, «nadzwyczajnym» zarządem), dalsze uchwały w przedmiocie wykonywania w ten sposób określonego zarządu mogą zapaść większością głosów, a to nawet wówczas, jeśli z podstawową uchwałą jednomyślną nie wiązała się uchwała o zawiązaniu spółki w sensie art. 546 i nast. k. z. Niemniej przyznać należy, że w praktyce życia wszelki zarząd, także zwykły, dziełem, jako dobrem niematerialnym, w znakomitej większości wypadków w polegać będzie na eksploatacji w drodze ustanawiania praw pochodnych; współtwórcy rzadko kiedy są równocześnie księgarzami, czy też przedsiębiorcami teatralnymi, a zazwyczaj powierzają rozpowszechnianie dzieła cudzym rękóm. Sądzę jednak, że w zakresie prawa autorskiego «rozporządzenia» będzie można podzielić na «nadzwyczajne» i «zwyčajne», i podobnie, jak to ma miejsce na gruncie kodeksu austriackiego, odnieść, *ex ratione legis*, do drugiej normy o «zwyčajnym» zarządzie. Wszakże racja ustawowa podania zasadzie jednomyślności wszelkich rozporządzeń w zakresie prawa ściśle rzeczowego, a więc prawa na rzeczach zmysłowych, na tym polega, że «rozporządzenia» w zakresie tego prawa są na ogół «nadzwyczajnym» zarzą-

wymi spółki, że w braku uchwały większości każdy ze współników może przedsięwziąć akty zarządu zgodne z interesem spółki; nie potrzebuje w tym celu wywoływać orzeczenia sędziowskiego; jeśli pozostali współnicy zechcą mu w drodze sądowej w czynnościach przeszkodzić, muszą wytoczyć powództwo o ustalenie, że czynność sprzeciwia się interesowi spółki, i tylko pod warunkiem wykazania sprzeczności działań zarządcy z interesem spółki uzyskają sądowy zakaz działania. Sądzę jednak, że nawet na gruncie Kodeksu Napoleońskiego jednostka nie ma w wypadkach, o których inowa, legitymacji do działania na zewnątrz, a więc np. do przedsięwzięcia obciążeń wspólnego dobra, choćby — jak to zwłaszcza będzie miało miejsce w sferze stosunków prawa autorskiego — nie przekraczały one zakresu zwyczajnego zarządu. Legitymację do przedsięwzięcia ważnych rozporządzeń wspólnym dobrem daje tylko uchwała większości lub orzeczenie sędziowskie w zakresie zarządu zwyczajnego, uchwała zaś jednomyślna w zakresie nadzwyczajnego zarządu. To też orzeczenie senatu rosyjskiego, dające jednostce prawo do działania nawet, przy niepodzielnej wspólności, nie będzie miało zd. m. większego praktycznego znaczenia w sferze stosunków współwłasności autorskiej, w której nawet zarząd zwyczajny wykonywany bywa na ogół w drodze rozporządzeń wspólnym dobrem.

dem, co przemawia za ich normatywnym zrównaniem z tym ostatnim. Eksploatacja np. gruntu czy domu polega z reguły już to na własnej bezpośredniej gospodarce (uprawa roli), już też na ustanawianiu praw czysto obligacyjnych (najem czy dzierżawa); eksploatacja w drodze obciążeń, a więc ustanawiania rzeczowych praw pochodnych jest czymś raczej niezwykłym. W konsekwencji, racja ustawowa, dla której rozporządzenia poddano zasadzie jednomyślności, ma w zakresie prawa autorskiego znaczenie tylko odnośnie do pewnych, «niezwykłych», przy omawianiu przepisów kod. austr. wyżej określonych rozporządzeń; jest tedy zasadnym, by tylko do tego typu rozporządzeń odnieść w zakresie prawa autorskiego zasadę jednomyślności, nie ma zaś po temu żadnej dogmatycznej przeszkody, skoro przepisy o współwłasności należy z mocy ust. 3 art. 8 ustawy odnosić do stosunków prawa autorskiego nie literalnie, lecz tylko «odpowiednio», przy uwzględnieniu właściwej im natury.

Tak na gruncie kodeksu niemieckiego, jak i napoleońskiego, będzie można w wypadkach, gdy większość gospodaruje źle, przyjąć wprost prawo żądania zniesienia współwłasności w drodze podziału, ewentualnie w drodze sprzedaży — z zastrzeżeniem prawa wykupu<sup>12)</sup> — bez względu na ewentualnie istniejące zobowiązania pozostawiania we wspólności; takiemu postawieniu kwestii, jak zaznaczyliśmy (wyżej uwaga 8), punkt widzenia osobistych praw autorskich (art. 25 ustawy) nie może stać na przeszkodzie.

XV. Wyżej wyluszczone zasady wyczerpują na ogół kwestie majątkowe, związane z niepodzielnością, nie będącą spółką (communio incidens). Podnieść jeszcze należy, że współnicy takiej niepodzielności nie mają na zewnątrz żadnej reprezentacji: każdy ze współników może działać we własnym tylko imieniu; by mógł zarazem działać w imieniu pozostałych współników, by mógł zatem przedsięwziąć czynności, rozporządzające przedmiotem wspólności, na to trzeba mu upoważnienia, pełnomocnictwa; zaznaczyć jednak wypada, że do ważnego przedsięwzięcia rozporządzeń dziełem trzeba upoważnienia takiej tylko liczby współników, jaka jest potrzebna do tego celu z punktu widzenia wewnętrznych stosunków spółności; jeśli tedy ustawa dla rozporządzeń, nie przekraczających zakresu zwykłego zarządu spółnością, przewiduje wymóg większości głosów, wystarcza upoważnienie większości współników do ważnego przedsięwzięcia rozporządzeń.

XVI. W przeciwieństwie do niepodzielnej spółności rzeczy sensu stricto, dla której wyłącznie miarodajny jest punkt widzenia prawnomajątkowy, przy niepodzielnej spółności dzieła miarodajnym jest również punkt widzenia praw osobistych, z uwagi na który podane normy prawnomajątkowe muszą ulec pewnej modyfikacji. Prawom tym musimy przyznać pierwszeństwo przed prawami majątkowymi, i musimy przyjąć za zasadę, że tam, gdzie one wchodzą w grę, konieczna jest jednomyślność, choćby normy majątkowe — w zakresie «zwykłego» zarządu — przewidywały możliwość majoryzacji. Konieczna jest jednomyślność podmiotów praw osobistych — a wiemy (patrz wyżej obj. do art. 2), że mogą one być różne od podmiotów praw majątkowych: jeśli np. jeden z współwłaścicieli umrze, natenczas reprezentanci jego interesów duchowych, wyszczególnieni w art. 63 ustawy, muszą wyrazić swą zgodę na wydanie dzieła (o ile sam zmarły nie objawił już swej zgody w testamentie czy też w innym pozostałym po nim piśmie); głos spadkobierców, nie będących równocześnie reprezentantami interesów osobistych, będzie miarodajny tylko dla jednomyślności potrzebnej

<sup>12)</sup> Wprawdzie przepisy wyraźnie tego nie przewidują, jednakże ex aequo et bono także na gruncie pomienionych prawodawstw będzie można analogicznie jak w kod. austr. przyjąć, że zaofiarowanie stosownego wykupu udziału ubezsuteczni roszczenie o rozwiązanie wspólności w drodze sprzedaży. Por. niżej str. 69 ust. XXI.



z punktu widzenia prawa majątkowego, a nie dla jednomyslności, wymaganej przez przepisy prawa osobistego.

Zasadnicze znaczenie ma tu przede wszystkim *droit de rester in édit*, prawo decydowania o publikacji dzieła; jak długo podmioty praw osobistych względnie reprezentanci tych praw nie zgodzą się jednomyslnie na publikację, tak długo nie może ona być przedsięwzięta, choćby podmioty praw majątkowych wykazały w tej mierze jednomyslność. Z tego też względu bez zgody osób nieuprawnionych niemożliwa jest likwidacja współwłasności autorskiej przez sprzedaż dzieła jeszcze nieopublikowanego.

Prawa osobiste, objęte art. 25 ustawy, z punktu widzenia których twórcy nie można narzucić alienacji ani obciążeń dzieła, choćby było ono ogłoszone, mają znaczenie i dla problemu współwłasności. Wprawdzie art. 25 ustawy w swym literalnym brzmieniu zakazuje egzekucji bez zgody osób nieuprawnionych tylko z powodu roszczeń pieniężnych. Niemniej jednak zważyć należy z punktu widzenia *rationis legis* ustawodawcy, że chodziło tu o uszanowanie interesu osobistego w tym tkwiącego, by prawną możliwość eksploataowania dzieła leżała w ręku twórcy, by odeń zależało, czy i jak zechce dzieło eksploatować, by zależnie od swego uznania mógł każdej chwili zaniechać dalszego rozpowszechniania dzieła. Zasady tego artykułu należy tedy rozciągnąć per analogiam na te wszystkie wypadki, w których ów interes osobisty wchodzi w grę; w konsekwencji więc — w zasadzie — także na przymus alienacji w zakresie stosunków wewnętrznych współwłasności. To też przepis art. 25 będzie dla nas miarodajny przy omawianiu problemu zniesienia wspólności autorskiej. W zakresie prawa zarządu prawa osobiste z art. 25 będą oczywiście posiadać znaczenie tam, gdzie chodzi o ważniejsze rozporządzenia, składające się na zarząd «nadzwyczajny»: w wypadkach takich wymagać będziemy jednomyslności nie tylko z punktu widzenia prawnomajątkowego, lecz także — jeśli zajdą warunki art. 25 — ze względu na interesy osobiste, o których mowa. O ile chodzi natomiast o zarząd zwyczajny, to wprawdzie i w jego zakresie interesy osobiste, o które chodzi, występują, są jednak zbyt mało intensywne, by mogły przeciwstawić się interesom majątkowym; dlatego w zakresie zwykłego zarządu należy uprawionym majątkowo przyznać prawo przedsięwzięcia czynności zarządu, bez potrzeby pytania się o zdanie uprawnionych osób.

Wreszcie — dla kwestii zarządu ważne są prawa osobiste do integralności dzieła, a więc prawo zakazywania wszelkich zmian w jego podstawie, o którym mowa w art. 31 i 32 ustawy; z uwagi na te prawa osobiste konieczne jest osiągnięcie zgody wszystkich podmiotów tychże, by uprawnieni majątkowo mogli przedsięwziąć zmiany w dziele, dalej idące, aniżeli oczywiście konieczność wymaga. (Przedsięwzięcie zmian, wywołanych oczywiście koniecznością, będzie zd. m. kwestią zwykłego zarządu). Jeśli więc uprawnieni majątkowo zdecydują się np. na eksploataowanie powieści w drodze sfilmowania jej, albo też rozpowszechnianie tłumaczenia dzieła macierzystego, muszą postarać się o placet uprawnionych osób.

XVII. Przedstawione normy o zarządzie mają charakter *iuris dispositivi*; odnośne stosunki mogą być tedy przez strony odmiennie unormowane. W zakresie stosunków osobistych odmiennie unormowanie stanu prawnego przez strony będzie o tyle możliwe, o ile odnośna umowa będzie mogła uchodzić za wykonanie (np. współtwórcy przed przystąpieniem do współpracy z góry postanawiają wydać dzieło), a nie za zrzeczenie się praw osobistych, które na ogół (patrz objaśnienia do art. 12) jest niedopuszczalne (np. współtwórcy zrzekają się z góry wzajemnie możliwości powoływania się na prawa osobiste w kwestiach związanych z zarządem dzieła).

Owa odmienna wola stron może być — zgodnie z ogólnymi zasadami — oświadczona nie tylko wyraźnie, lecz również dorozumianie. W szczególności — jeśli kilka osób przystępuje do stworzenia dzieła scenicznego, należy

przyjąć, w braku wyraźnego odmiennego oświadczenia, że postanowiły dzieło po ukończeniu oddać na scenę; stąd do następczego zawarcia kontraktu o wystawienie dzieła, wystarcza większość głosów, choć ze względu na to, iż jest on zarazem zezwoleniem na pierwszą publikację dzieła, kontrakt ten ma charakter nadzwyczajnego zarządu, i choć pierwsza publikacja dzieła jest kwestią *droit de rester inédit*; zarazem, jeśli np. tymczasem jeden z współtwórców zmarł, nie trzeba do zawarcia kontraktu, o którym mowa, zezwolenia reprezentantów jego interesów duchowych (art. 63) na publikację. Podobnie — jeśli kilku współautorów tworzy scenariusz, należy przyjąć, iż z góry dali swe placet na to, by z przedsiębiorcą filmowym zawrzeć kontrakt, w którymby go upoważniono do przedsięwzięcia wszelkich zmian, jakich wymagać będzie technika wcielenia scenariusza w konkretny film; w konsekwencji, gdy następczo przystąpi się do umowy filmowej z przedsiębiorcą, nie będzie trzeba do ważności postanowienia, przyznającego mu prawo do przedsięwzięcia zmian w powyższych granicach, by wyrazili na to swoje placet uprawnieni osobiście, względnie reprezentanci interesów duchowych. Wreszcie — z woli dorozumianej stron może wprost wynikać umowa spółki z art. 546 i nast. k. z.; wówczas zarząd oceniany będzie wedle art. 552 i nast. k. z. z ewentualnymi modyfikacjami, wynikającymi z natury praw autorskich, w szczególności zaś koniecznym będzie liczyć się z czysto indywidualnymi, w zasadzie nie podlegającymi majoryzacji prawami osobistymi.

W praktyce w stosunkach autorskiej współwłasności większą rolę — przynajmniej w kwestiach czysto majątkowych — odgrywać będą postanowienia umowne, zwłaszcza dorozumianie oświadczone, oraz przepisy o spółce, aniżeli normy *iuris dispositivi* ustawy autorskiej i przepisy o zarządzie współwłasnością; autorowie bowiem, przystępując do wspólnego opracowania dzieła, zwykle z góry powezmą plan wspólnego eksploataowania go, choćby w zasadniczych zarysach, tak, że dla zastosowania norm *iuris dispositivi* o *communio incidens* niejednokrotnie zostaną już tylko kwestie raczej drugorzędne<sup>13)</sup>.

XVIII. Z problemem zarządu wiąże się kwestia podziału zysków. Klucz do rozdziału zysków ma swe źródło w zasadzie w umowie; w braku postanowień umownych zyski dzielić należy *pro rata parte*, wedle wielkości udziałów. Zysk z eksploatacji spółności należy się spółnikowi od pozostałych spółników, choćby w odnośnej umowie z osobami trzecimi o rozpozsechnianie dzieła udziału nie brał, choćby się jej zawarciu sprzeciwiał; jeśli w szczególności doszła do skutku uchwała większości w zakresie zwyczajnego zarządu, wówczas ta większość ma legitymację do przedsięwzięcia odnośnego aktu zarządu, musi jednak wypłacić mniejszości jej udziały w zysku. Z drugiej strony współnicy ważnie zarządzający dziełem, mają prawo żądać także od mniejszości stosunkowego przyczynienia się do wyłożonych kosztów, a to bez względu na okoliczność, czy eksploatacja w ostatecznym rezultacie okaże zyskowa.

Pozostaje wreszcie do omówienia kwestia ostatnia: zniesienie współwłasności.

XIX. Miarodajne w tej mierze przepisy kod. austr. §§ 841 i nast. postanawiają, że każdy spółnik może żądać zniesienia współwłasności w drodze podziału w naturze, gdyby zaś nie dał się on z uwagi na naturę przedmiotu skutecznie, w drodze licytacji; żądania tego nie mogą pozostali współwłaściciele ubezwzględnić przez zaoferowanie wykupu udziału, a mogą

<sup>13)</sup> Może zająć też ewentualność, że strony z góry postanowią, iż dzieło ma nie być wydane. Wówczas nawet jednomyślność uprawnionych majątkowo nie uprawnia do publikacji dzieła, jak długo uprawnieni osobiście (ale nie reprezentanci interesów duchowych, którzy przecież nie mogą działać wbrew woli reprezentowanych zmarłych twórców) nie zmienią swej decyzji i nie wyrażą swego placet.

tylko zarzucić, że rozwiązanie nie jest z punktu widzenia gospodarczego na czasie, lub że istnieje umowny obowiązek pozostawania we wspólności. Wedle kod. n. i. e. m. §§ 749 i nast. istnieje również prawo poszczególnych współników żądania zniesienia wspólności przez podział w naturze, a w razie niemożności przez sprzedaż licytacyjną dzieła. Fakt umownego zobowiązania pozostania we wspólności nie jest bezwzględną przeszkodą żądania jej zniesienia — mimo takiego zobowiązania można żądać likwidacji współwłasności, o ile istnieje po temu «ważny powód». Wreszcie, wedle kod. N a p. art. 1686, każdy z uczestników wspólności może żądać każdego czasu jej zniesienia przez podział ewentualnie przez licytację; bliższych postanowień brak.

Za Allfeldem<sup>14)</sup> przyjąć zd. m. należy, że podział dzieła jako takiego nie da się wprawdzie skutecznici: możliwy jednak byłby w zasadzie podział prawa autorskiego czy to wedle poszczególnych uprawnień (np. jeden ze współników otrzyma prawo wyłączne zwielokrotniania i rozpowszechniania dzieła w drukowanych itp. egzemplarzach, drugi zaś wyłączne prawo publicznego wykonania dzieła), czy też wedle terytoriów, na jakie dane prawo autorskie moc swoją rozciąga (np. jeden ze współników otrzymuje prawo wyłącznej eksploatacji dzieła na Europę, drugi zaś na pozostałe części kuli ziemskiej). Na gruncie kod. austr. i B. G. B. przyjąćby tedy w zasadzie należało podział «w naturze» jako formę zniesienia współwłasności autorskiej, licytacji zaś dopuścić dopiero wówczas, gdyby, zwłaszcza ze względu na trudności ustalenia wzajemnego stosunku wartości poszczególnych uprawnień, podział w naturze nie dał się w praktyce zrealizować, albo gdyby współnicy obrali jednogłośnie licytację, jako formę zniesienia współwłasności (odwrotnie, na gruncie k. Nap. zasadniczą formą zniesienia współwłasności jest sprzedaż z licytacji, podział w naturze dopuszczalny jest tylko za zgodą wszystkich współwłaścicieli). Atoli, zarówno możliwości podziału prawa autorskiego — który jurystycznie polega na sędziowskim przeniesieniu (alienacji) idealnych udziałów poszczególnych współników w poszczególnych uprawnieniach z jednego współnika na drugiego, tak, by każdy zyskał pełnię prawa na pewnym wycinku prawa autorskiego — jak i możliwości sprzedaży z licytacji przeciwstawiają się osobiste prawa współtwórców.

XX. Postanowienia prawa majątkowego o indywidualnym prawie zniesienia wspólności nie mogą mianowicie zd. m. w zasadzie mieć zastosowania do stosunków prawa autorskiego, a to z uwagi na «droit de rester inédit» (prawo decydowania o publikacji dzieła) i z uwagi na osobiste prawo do niezbywalności własności autorskiej, będące podstawą przepisu art. 25 ustawy (por. w tej mierze Allfeld, Komentarz z r. 1928, str. 81, Riezler str. 57 i nast.). Wszakże sprzedaż dzieła osobie trzeciej bez prawa publikacji jest nie do pomyślenia praktycznie; również pozbawiony praktycznej wartości byłby uskuteczny w ten sposób podział prawa autorskiego; dokonanie zaś sprzedaży lub podziału wraz z prawem publikacji narusza droit de rester inédit, o ile przez ogłoszenie dzieła nie zostało jeszcze skonsumowane. Wszelka sprzedaż czy podział, także dzieł ogłoszonych, narusza zarazem prawa osobiste z art. 25, jak to już wyżej zaznaczyliśmy. Interesy zaś osobiste, o których mowa, są bardzo ważne; droit de rester inédit jest najpoważniejszym interesem osobistym; interes osobisty z art. 25 w niezbywalności dzieła stał się ze względu na swą wagę podstawą pokaźnego ograniczenia egzekucji pieniężnej; dlatego też prawo żądania zniesienia współwłasności na dziele musi w zasadzie uchodzić za wykluczone, a będzie można je przyznać tylko wyjątkowo, o ile po stronie wypowiedzającego wspólność zachodzą tak ważne powody, iż stanowią dostateczną przeciwwagę dla interesów osobistych, które za utrzymaniem wspólności, a w każdym razie przeciw jej zniesieniu, przemawiają. Sądzić przytem należy, że ważne powody mogą przeważać tylko in-

<sup>14)</sup> Kom. z r. 1928, str. 92. Contra Marwitz-Möhrling, op. cit., str. 63 i D a u d e, op. cit. str. 22.

teres osobisty z art. 25 ustawy; *droit* bowiem de rester inédit jest interesem tak silnym, że chyba nie ma tak ważnych interesów, któreby przeważały. Ważnym powodem, z uwagi na który sędzia powinien dozwolnić zniesienia wspólności, jest niewątpliwie np. wypadek sprawowania przez większość szkoldowego zarządu. Również za ważny powód uznać należy bezczynność większości w eksploataowaniu dzieła; jeżeli większość nie postanawia żadnych aktów zarządu, jeśli nie dochodzi do skutku porozumienie co do niezbędnych wkładów kapitału i pracy, a nie zachodzi sytuacja, że ta bezczynność jest czasowa i da się usprawiedliwić, wówczas rozwiązanie wspólności jest dobrym prawem jednostki, co nie uchybia wyżej (uwagi 7 i 11) omówionemu jej prawu do przedsięwzięcia aktów zarządu na własny rachunek, a to z własnej inicjatywy (kod. Nap.), czy też na podstawie orzeczenia sędziowskiego.

Powyższe zasady mają zd. m. zastosowanie i w wypadku zawiązania przez autorów formalnej spółki o eksploatację dzieła; zawarcie bowiem spółki nie ubezskutecznia samo przez się praw osobistych z art. 25 (*droit de rester inédit* nie będzie na ogół wchodzić w grę, gdyż zawiązanie spółki mieścić będzie w sobie decyzję ogłoszenia dzieła).

Z natury rzeczy nie mają powyższe zasady zastosowania wówczas, gdy interesy osobiste, w grę wchodzące, w danym wypadku nie zachodzą; jeśli w szczególności współwłaścicielami dzieła opublikowanego nie są w danej chwili autorowie, ani ich dziedzice, albo też jeśli dzieła wprowadzić jeszcze nie opublikowano, twórca jednak, zrywając prawo autorskie, zgodził się na publikację (por. brzmienie art. 25). W wypadkach tych znajdują zastosowanie ogólne zasady prawa majątkowego o dopuszczalności zniesienia współwłasności.

XXI. Prawo żądania zniesienia wspólności w drodze sprzedaży może w wypadkach, w których ono przysługuje, być wykonane przez licytację rzeczy wspólnej. Atoli, na gruncie polskiego kodeksu zobowiązań, w przepisach odnoszących się do spółki (art. 572 i 575) istnieje zasada, że spółnicy mogą spłacić współnika, który występuje ze spółki, zawartej na czas nieoznaczony, i w ten sposób zapobiec likwidacji spółki. Sądzę, że w sferze stosunków autorskich zasada ta da się i do *communio incidens* — *mutatis mutandis* — analogicznie zastosować; kodeksy bowiem dzielnicowe uznały wprawdzie za dobre prawo jednostki żądanie zniesienia współwłasności właśnie w drodze licytacji, uznały to jednak na gruncie prawa ściśle rzeczowego, prawa na rzeczach zmysłowych, w którego ramach możliwość zniesienia wspólności jest regułą, a nie wyjątkiem. W sferze stosunków prawa autorskiego, tam, gdzie interesy osobiste twórców wchodzi w grę, regułą jest zniesienie wspólności w drodze zgody ogółu; jednostka może zniesienia żądać tylko z ważnych powodów jako *malum necessarium*, by zapobiec szkodzie, jaka dla niej wynika z faktu pozostawania we wspólności; do tej zasady winna być dostosowana i forma zniesienia współwłasności; pozostali współwłaściciele, z uwagi na interesy osobiste, jakie mają w niezbywaniu swych udziałów, winni tedy mieć możliwość wykupienia udziału ustępującego współnika po słuszej cenie i ubezskutecznienia w ten sposób jego żądania licytacji.

## DODATEK DO KOM. DO ART. 8.

### O spółce autorskiej

I. Kontrakt spółki autorskiej jest umową prawnomajątkową: stąd też jego postanowienia, względnie przepisy *iuris dispositivi* kod. zob. będą miarodajne dla majątkowych kwestii związanych z współwłasnością; dla praw osobistych, jak już wyżej zaznaczono, postanowienia umowne stron o tyle tylko będą mogły mieć znaczenie, o ile powzięcie tych postanowień bę-

dzie mogło uchodzić za wykonanie, a nie za niedopuszczalne zrzeczenie się praw osobistych. Patrz w tej kwestii bliżej w objaśnieniach do art. 12, zwłaszcza co do *droit de rester inédit* (str. 88 i nast.).

II. *Ex iure dispositivo* kod. zob., w zakresie zarządu zwyczajnego, każdy spółnik może samodzielnie przedsięwziąć czynności, związane z eksploatacją dzieła, musi jednak zasięgnąć uchwały spółników, jeśli przed załatwieniem sprawy choćby jeden ze spółników sprzeciwi się przeprowadzaniu jej (art. 552 k. z.). Uchwała taka musi zapaść jednomyślnie<sup>15)</sup> (art. 553 k. z.). Sprawy nadzwyczajnego zarządu wymagają zawsze uprzedniej jednomyślnej uchwały spółników. Umowa spółki może także powierzyć zarząd dzieła jednemu lub kilku spółnikom z wyłączeniem innych (art. 554 k. z.). Zarząd zwyczajny każdy spółnik obowiązany jest sprawować (art. 552 k. z.); przy *communio incidens* obowiązku do sprawowania zarządu oczywiście nie ma.

Legitymację do ważnego obciążania względnie alienowania dzieła w stosunku do osób trzecich ma każdy spółnik w tym zakresie, w jakim mu w stosunku wewnętrznym przysługuje prawo zarządu (art. 566 k. z.); a więc w zakresie zwyczajnego zarządu każdy spółnik może występować samodzielnie, w zakresie zaś zarządu nadzwyczajnego musi się wylegitymować uchwałą wszystkich spółników, o ile i tego zarządu mu nie powierzono.

III. Udziały poszczególnych spółników są niezbywalne; z uwagi na przepisy k. z. o spółce (rozdział IV) współtwórcą dzieła, które poddano stosunkowi spółki, nie może swym udziałem we współwłasności dysponować dowolnie, tak, jak przy *communio incidens*; by mógł swój udział wycofać, musi naprzód uzyskać rozwiązanie spółki w ogóle, lub też w stosunku do niego, wedle postanowień art. 570 k. z. i nast.

IV. Rozwiązanie spółki a) w stosunku do danego spółnika, a więc tzw. ustąpienie spółnika następuje w stosunkach spółki na dobrach materialnych wedle postanowień art. 570 i nast. k. z. Zd. m. także przy spółce autorskiej istnienie wypadków z art. 570 powoduje jej rozwiązanie; rozwiązanie to, z uwagi na interesy osobiste, będące podstawą art. 25 ustawy, nie może jednak bez szczególnie ważnego powodu<sup>16)</sup> pociągnąć za sobą zniesienia współwłasności w stosunku do danego spółnika przez przejęcie jego udziału na rzecz spółki w trybie art. 575 k. z., o ile dany spółnik dysponuje prawem osobistym z art. 25 ust. aut. i takiemu obrotowi rzeczy się sprzeciwi; w razie zgłoszenia sprzeciwu rozliczenie z art. 575 k. z. będzie mogło nastąpić w tych tylko granicach, w jakich da się ono przeprowadzić bez naruszenia udziału spółnika we współwłasności<sup>17)</sup>; poza tym zaś stosunek spółki autorskiej przeistacza się w *communio incidens*.

b) Rozwiązanie spółki autorskiej w ogóle, następuje w wypadkach art. 576 (*ipso iure*), i art. 578 (na żądanie każdego ze spółników — z ważnych powodów). Likwidacja spółki (art. 579 i nast.) może prowadzić do zniesienia współwłasności autorskiej tylko w ramach zasad, wyżej (str. 68 i nast.) przy *communio incidens* wyluszczonej.

<sup>15)</sup> W tym punkcie prawa indywidualne spółników są silniejsze, aniżeli przy *communio incidens*, przy której sprawy zwyczajnego zarządu rozstrzyga się zawsze większością głosów.

<sup>16)</sup> Patrz wyżej ustęp XX str. 69 i nast.

<sup>17)</sup> Z uwagi na przepis art. 25 ust. aut. twórca może sprzeciwić się zajęciu udziału w spółce o tyle, o ile przedmiotem zajęcia ma być udział we współwłasności na dziele; poza tym zajęcie w trybie art. 574 § 2 k. z. jest ważne nawet bez zgody dłużnika egzekwowanego, będzie miało jednak o tyle tylko praktyczne znaczenie, o ile rozliczenie z art. 575 k. z. da saldo na korzyść egzekuta nawet bez wciągnięcia w obręb rozliczenia udziału we współwłasności autorskiej.

## Art. 9.

Twórcę dzieła, wydanego bez podania nazwiska (anonim), albo pod nazwiskiem zmyślonym (pseudonim), zastępuje w obronie praw autorskich wydawca, w braku wydawcy nakładca. Zastępstwo to rozciąga się także na obronę praw osobistych. Zastępstwo ustaje, jeżeli twórca poda do wiadomości publicznej swe nazwisko.

I. Z mocy art. 9, a więc, ex lege, wydawca (por. art. 8 ust. 1), zaś w braku wydawcy nakładca (por. art. 35 i nast. ustawy), zastępują twórcę dzieła wydanego anonimowo, lub pod pseudonimem, w obronie jego praw autorskich, majątkowych i osobistych. Zastępstwo dotyczy tylko obrony praw, nie rozciąga się więc na czynności prawne, prawnomaterialne (do których zawarcia w imieniu autora, zarówno wydawca jak i nakładca, potrzebują specjalnego pełnomocnictwa). Zastępstwo dotyczy obrony praw, a więc sądowego dochodzenia zakazowych roszczeń bezwzględnych, płynących z prawa autorskiego, nie zaś dochodzenia pozitywnych uprawnień, wynikłych dla autora z zawartych przezeń kontraktów autorskich; nie może więc np. nakładca dzieła scenicznego dochodzić roszczeń o honorarium, wynikłych z zawartej przez autora umowy o wystawienie dzieła w teatrze. W zakresie zakazowych roszczeń bezwzględnych upoważnienie ustawowe do zastępstwa jest uniwersalne; obejmuje więc nie tylko teren bezwzględnego prawa nakładczego, lecz całą sferę uprawnień, składających się na własność autorską; w szczególności polski nakładca ma legitymację do ścigania naruszeń za granicą, choćby tam jego prawa nakładcze nie sięgały; nakładca może również ścigać naruszenia, dokonane w tej postaci, jaka w ogóle w zakres praw nakładczych nie wchodzi — może mianowicie ścigać bezprawne wystawianie dzieła scenicznego, którego nakład objął, tak samo bezprawne wykonywanie dzieła muzycznego, transmisję przez radio itp.

II. Zastępstwo ustawowe z art. 9 jest zd. m. pośrednie w tym znaczeniu, że na zewnątrz, w procesie, wydawca, względnie nakładca, wystąpią we własnym imieniu, jako strona, a tylko w stosunkach między nimi a autorem uwidoczni się stosunek zastępstwa. Wymaga tego analogiczna ratio legis jak przy komisie; komisant musi wobec osób trzecich występować we własnym imieniu, albowiem osoby te jego tylko znają, z nim podejmują działania prawne, i w stosunku do niego chcą nabyć prawa, z działań tych wynikłe; podobnie — na gruncie prawa procesowego — nie można nikogo zmusić do prowadzenia procesu z nieznanym przeciwnikiem, jako stroną, co do którego nie wiadomo, czy może z nim być ważnie związany stosunek procesowy, i który jest nieuchwytny, o ile chodzi np. o roszczenia o zwrot kosztów procesowych; dlatego też nie ma powodu, by odstępować od zasady, wynikającej z art. 137 § 1 p. 1 kpc., wedle którego stroną może być w procesie tylko osoba oznaczona, a raczej zgodnie z tą zasadą przyjąć należy, że stroną w procesie autorskim z art. 9 jest wydawca, względnie nakładca, jego zdolność sądowa i procesowa jest miarodajna dla ważności stosunku procesowego, jego obywatelstwo decyduje o obowiązku składania kaucji aktorycznej; na nim ciąży obowiązek zwrotu kosztów procesowych, a zarazem, aczkolwiek materialną podstawą powództwa będą prawa nieznanego autora<sup>1)</sup>, tym nie-

<sup>1)</sup> Merytorycznie proces będzie się toczył między nieznanym autorem a osobą trzecią; stąd ta ostatnia może, ujawniając nazwisko nieznanego

mniej na rzecz nakładcy zasądzone będą roszczenia majątkowe, a więc zwrot niesłusznego wzbogacenia, odszkodowanie, pokutne itd., on będzie miał legitymację do egzekucji<sup>2)</sup>). Pomiędzy ustawowym zastępcą a autorem stosunki układają się w ten sposób, że prawa nabyte względnie ustalone w procesie autorskim uchodzą w stosunku wewnętrznym za prawa autora; w konsekwencji autor może każdej chwili żądać od zastępcy przepisania tytułów egzekucyjnych na swoją rzecz, a zastępca każdej chwili obowiązany jest sporządzić pisemny akt przeniesienia, by zgodnie z art. 534 § 1 kpc. umożliwić autorowi uzyskanie na siebie opiekującej klauzuli egzekucyjnej. Pieniądze wyegzekwowane na mocy tytułów, uzyskanych w procesie autorskim, uchodzą za własność autora, w razie konkursu nakładcy autor może je z masy wyłączyć, niewydanie ich przez nakładcę na żądanie autora jest zd. m. przywłaszczaniem sobie cudzego mienia z art. 262 k. k.

III. Zastępstwo ustawowe trwa tak długo, jak długo ono autorowi jest potrzebne, tzn. jak długo chce z pseudonimu względnie z bezimienności korzystać. Zastępstwo tedy ustaje z przedsięwzięciem przez autora takiego kroku, z którego widać, że ze swego incognito rezygnuje, że chce odtąd uchodzić za duchowego ojca swego dzieła. Taki charakter musi też *ex ratione legis* nosić przewidziane ustawą podanie przez twórcę do wiadomości publicznej swego nazwiska, jeśli ma mieć za skutek ustanie ustawowej legitymacji wydawcy względnie nakładcy. Będzie nosić takie znamiona np. przedsięwzięcie nowego wydania z uwidocznieniem (na karcie tytułowej) nazwiska autora; dalej wystawienie sztuki teatralnej z równoczesnym podaniem na afiszach nazwiska twórcy; itd. Oczywiście mają ten charakter wszelkie publiczne deklaracje o autorstwie dzieła. Nie skutkuje natomiast zd. m. ustania legitymacji z art. 9 wytoczenie przez autora procesu we własnym imieniu, nie skutkuje pomimo, że rozprawy są publiczne; podanie nazwiska do wiadomości publicznej, jeśli mamy je upatrywać w wytoczeniu publicznie przeprowadzonego procesu, jest tu aktem konieczności praktycznej (np. twórca chce samodzielnie przeprowadzić trudniejszy proces), nie można się zaś w nim dopatrywać wymaganej przez nas chęci ujawnienia ojcostwa dzieła i zerwania z pseudonimem, i w konsekwencji nie ma żadnej racji uchylać legitymację zastępcy z art. 9. Podobnie nie jest podaniem do wiadomości publicznej ujawnienie autorstwa dzieła przy publicznym przesłuchaniu w charakterze świadka, wymienienie tej okoliczności w jakimkolwiek podaniu do władzy publicznej itd., wszędzie tu bowiem konieczność praktyczna, a nie chęć ujawnienia ojcostwa dzieła skłania autora do odnośnej deklaracji. Za taką interpretacją przemawia nie tylko *ratio legis*, ale i tekst, brzmienie przepisu; gdyby suchy fakt ujawnienia publicznie autorstwa dzieła miał decydować o ustaniu legitymacji, ustawa nie kładłaby nacisku na to, że «twórca» ma ujawnić swe nazwisko, i z faktem tym zrównałaby również ujawnienie autorstwa dzieła w drodze rozpowszechniających się między ogółem pogłosek (autorstwo stało się «publiczną tajemnicą»); skoro zaś ustawa wymaga, by właśnie twórca ujawnił publicznie swe nazwisko, to widocznie chodzi jej o celowe ujawnienie, nacechowane tendencją, by odtąd uchodzić w oczach ogółu za twórcę dzieła.

autora, i wykazując jego autorstwo, podnieść w procesie z wystawcą względnie nakładcą, roszczenia kompensacyjne, jakie jej przeciw autorowi przysługują. Z drugiej strony pozwany nie będzie mógł zarzucić kompensaty roszczeń, jakie mu przysługują w stosunku do nakładcy, chodzi bowiem w procesie o ustalenie stosunków prawnych między osobą trzecią a autorem, który może każdej chwili, o czym niżej, zażądać przepisania tytułu egzekucyjnego na swoją rzecz.

<sup>2)</sup> Podobnie wyglądać winien proces kuratora osoby nieobecnej, sekwestratora sądowego, zarządcy masy spadkowej itp.

## Art. 10.

**Prawo autorskie do utworów fotograficznych lub otrzymanych w podobny do fotografii sposób, do filmów kinematograficznych i do przeróbki utworów muzycznych na instrumenty muzyczne służy przedsiębiorcy, w razie zaś zamówienia dzieła — zamawiającemu.**

I. Artykuł ten traktuje o nabyciu pierwotnym własności autorskiej na wyliczonych taksatywnie dziełach sztuki, utrwalonych w sposób mechaniczny, w szczególności na fotografiach, filmach i płytach muzycznych.

W powyższych wypadkach ustawodawca, jak to już wyżej w objaśnieniach do art. 6 przedstawiono, ze względów oportunistycznych, dla technicznie jurydycznego uproszczenia norm prawnych, wprowadza fikcję nabycia pierwotnego własności autorskiej przez osoby, które nie są, a w każdym razie nie muszą być twórcami dzieła, które zatem teoretycznie słusznego tytułu do pierwotnego nabycia własności autorskiej nie mają. Z mocy mianowicie art. 10 własność autorską na filmach nabywa przedsiębiorca filmowy, na fotografiach — przedsiębiorca fotograficzny, na płytach muzycznych — przedsiębiorca, dla którego artysta płytę nagrał i w którego przedsiębiorstwie płytę się zwielokrotnia; ustawa stanowi tak bez względu na to, kto w rzeczywistości jest — w rozumieniu art. 6 — duchowym «twórcą» dzieła. Jak wiemy, właściwym, duchowym ojcem filmu jest autor scenariusza, reżyser, artyści, dekorator i operatorzy, ich bowiem praca twórcza daje duchowy początek dziełu, przedsiębiorca zaś przez odpowiednią organizację handlowo-przemysłową stwarza tylko warunki techniczne, umożliwiające powstanie dzieła. Twórcą fotografii jest ten pracownik, który zdjęcia dokonał i fotografię wyretuszował. Twórcą wreszcie dzieła, ucieleśnionego w płycie muzycznej, jest — poza kompozytorem — odtwórca, nagrywający dzieło, a więc śpiewak, deklamator, czy muzyk — koncertant. Pomimo to ustawodawca we wszystkich tych wypadkach przyznaje — w zasadzie — przedsiębiorcy pierwotne prawo autorskie.

Jeśli dokonano z zamówienia jednego z dzieł, o których mowa, własność autorska, również z mocy art. 10, powstaje dla zamawiającego. Przepis ten będzie miał zastosowanie zwłaszcza na terenie sztuki fotograficznej: nie pracownik fotografujący, nawet nie właściciel atelier, a tylko zamawiający klient nabywa własność autorską, pierwotnie, tak, jak gdyby był twórcą.

Przepis art. 10 może być — z mocy art. 11 — umową stron uchylony, zwłaszcza w kierunku przywrócenia mocy normie merytorycznie słusznej: strony mogą postanowić, że reżyser, autor scenariusza, artysta, fotograf czy koncertant ma nabyć pierwotnie własność autorską.

II. Kwestią jest, czy art. 10 odnosi się tylko do nabycia własności autorskiej, a więc praw majątkowych na dziele, czy też dotyczy również praw osobistych. Wprawdzie art. 6—11 odnoszą się do «prawa autorskiego», a więc, w świetle terminologii ustawy, do własności autorskiej (tam, gdzie ustawa reguluje kwestię praw osobistych, wymienia je wyraźnie — por. np. art. 9, 12, nagłówki art. 59—61 i art. 62—64); niemniej zd. m. powinniśmy z uwagi na mnogość i nieuchwytność właściwych twórców przyjąć w drodze analogii z art. 9 i 10, że przedsiębiorca, zwłaszcza filmowy, jest ex lege pełnomocnikiem poszczególnych twórców w zakresie obrony ich praw osobistych, której niezawodnie w drodze indywidualnej akcji równie skutecznie przeprowadzić nie mogli. Przyjmowanie fikcji nabycia pierwotnego także praw osobistych przez przedsiębiorcę jest zd. m. konstrukcja za daleko idącą (patrz Z o 11 op. cit. str. 62); trudno konstruować w drodze fikcji nabycie pierwotne pewnych praw przez osobę, którymby one nawet na zasadzie



pochodnego nabycia (które przy prawach osobistych nie istnieje) przysługiwać nie mogły; nadto przyjęcie fikcji nabycia pierwotnego praw osobistych przez przedsiębiorcę doprowadza do odebrania tychże praw właściwym twórcom, którzy niejednokrotnie zechcą z nich zrobić słuszny użytek, choćby przeciw samemu przedsiębiorcy filmowemu, który np. przy ponownym nakręcaniu filmu pierwotne dzieło wypacza w sposób, ubliżający godności pracy twórczej, włożonej w dzieło. Ponadto powstanie praw osobistych dla pierwotnych nabywców prawa autorskiego, nie będących twórcami, mogłoby być sprzeczne z porządkiem publicznym; tak w szczególności, gdyby nabywcy, o których mowa, mieli możność prawną oznaczania nabytych przez siebie dzieł własnym nazwiskiem, przez co wprowadziliby w błąd klientelę<sup>1)</sup>.

Nawet pełnomocnictwo ustawowe należy zd. m. de lege ferenda ograniczyć tylko do roszczeń z a k a z o w y c h, z praw osobistych wypływających; przyznanie przedsiębiorcy także prawa do żądania pokutnego z art. 62 mogłoby prowadzić do nadużyć, przedsiębiorca mógłby bowiem z tego tytułu wygrywać w procesach znaczne sumy, nie wypłacać ich właściwym pokrzywdzonym, (którzy się zresztą zwykle o nie dopominają nie będą), i w ten sposób niesłusznie się wzbogacać, skoro, nie będąc twórcą, żadnej krzywdy moralnej nie ponosi; dlatego też, jeżeli przedsiębiorca w procesie autorskim zechce dochodzić także pokutnego, musi zd. m. wykazać się umownym pełnomocnictwem pokrzywdzonego autora, albo też wykazać własne autorstwo w znaczeniu art. 6 ustęp 1.

### Art. 11.

**Stosunki, uregulowane w przepisach art. 6—10, można urządzić w umowie inaczej.**

Przy omawianiu art. 6 podnieśliśmy, że przepis o nabyciu pierwotnym prawa autorskiego przez twórcę winien z istoty swej nosić charakter iuris cogentis; że jednak ustawodawca dopuszcza wprost (art. 10), czy też z mocy postanowień stron nabycia pierwotnego przez nietwórców w drodze fikcji prawnej. Owe umowne fikcje prawne miał przede wszystkim ustawodawca w art. 11 na myśli<sup>1)</sup>; a więc wypadki, gdy z woli stron, ujawnionej zwłaszcza przy zamówieniu dzieła w formie locatio conductio operarum czy operis, prawo autorskie, z chwilą wykonania dzieła, ma automatycznie powstać na rzecz zamawiającego. Nadto z art 11 wypływa norma, pozwalająca, by strony samodzielnie uregulowały stosunki, wynikające ze współwłasności, a zwłaszcza zarząd tejże (patrz objaśnienia przy art. 8), — umową stron może być również objęta kwestia zakazu odrębnej publikacji dzieła ogłoszonego w dziele zbiorowym (art. 8 ust. 1). Wreszcie — wola stron, w szczególności z rozporządzenia twórcy, może być uchylone, czy też bliżej uregulowane, pełnomocnictwo nakładcy czy wydawcy (art. 9), względnie przedsiębiorcy (anal. art. 10 — patrz objaśnienia do tego

<sup>1)</sup> Wprawdzie wytwórnie filmowe podpisują dzieła swoją firmą; publiczność zdaje sobie jednak sprawę, że jest to podpis przemysłowo-handlowy, a nie podpis twórcy; zresztą wytwórnie na poszczególnych filmach zwykle podają nazwiska poszczególnych twórców: a więc, oprócz nazwisk artystów, także nazwisko autora scenariusza, reżysera, dekoratora, kierownika technicznego, autora części muzycznej.

<sup>2)</sup> Ponadto art. 11, jak już wyżej podniesiono, dotyczy wypadku, gdy strony w umowie uchylają przepis art. 10 o fikcyjnym nabyciu pierwotnym praw autorskich przez przedsiębiorcę filmowego (fotograficznego itd.) i postanawiają, że prawa na filmie mają nabyć prawdziwi — w sensie art. 6 ustęp 1 — twórcy, a więc autor scenariusza, reżyser filmowy, artyści, występujący w filmie itd.

artykułu) do obrony praw twórców<sup>2)</sup>. Na «umowę» z art. 11 składają się nie tylko wyraźne oświadczenia stron, lecz także, zgodnie z art. 29 k. z., także ich zachowanie się, które w danych okolicznościach nie budzi wątpliwości co do treści oświadczenia (tzw. wola dorozumiana).

## Treść prawa autorskiego

### Art. 12.

Twórca rozporządza swym dziełem wyłącznie i pod każdym względem; w szczególności rozstrzyga, czy dzieło ma się ukazać, czy ma być odtworzone, rozpowszechnione i w jaki sposób.

Ochrona praw osobistych służy każdemu twórcy bez względu na istnienie lub nieistnienie prawa autorskiego (art. 62).

*I. «Gdy autor przysyła do druku utwór podpisany swym nazwiskiem lub pseudonimem, to tym samym wyraża żądanie, aby utwór został umieszczony z tym właśnie podpisem. Specjalnego zastrzeżenia w tym przedmiocie ustawa o prawie autorskim nie wymaga» (O. S. N. z 6/VI 1928 Izby Karn., K. 715/28, O. S. P. Tom VII, nr 492).*

#### Z motywów:

«Sąd Najwyższy zważył co następuje:

1. Z art. 6 ustawy z 29 marca 1926... o prawie autorskim wynika, że w braku dowodu przeciwnego za twórcę literackiego utworu poczytuje się osobę, której nazwisko zaznaczono na dziele, w art. 12 zaś tejże ustawy została wyrażona zasada, iż twórca rozporządza swym dziełem wyłącznie i pod każdym względem.

2. Z powyższych przepisów wypływa wniosek, iż zawsze, gdy autor przysyła do druku utwór, podpisany swym nazwiskiem lub pseudonimem, to tym samym wyraża żądanie, aby utwór ten został umieszczony z takim właśnie ujawnieniem jego twórcy, nie zaś innym, lub też zgola z pominięciem kwestii osoby autora.

3. Sąd Apelacyjny, uchylwszy skazujący wyrok Sądu Okręgowego, wyszedł z założenia, iż oskarżyciel nie dowiódł, aby, jako autor, zastrzegł sobie specjalnie umieszczenie jego podpisu pod spornym artykułem.

4. Pogląd ten nie znajduje oparcia w ustawie o prawie autorskim, która, przeciwnie, w art. 58 (obecnym 62 — przyp. aut.) uznaje za krzywdę osobistą niepodanie nazwiska autora lub oznaczenie dzieła nazwiskiem twórcy wbrew jego woli, co właśnie powinno być specjalnie przez autora zastrzeżone.

I. Art. 12 ustawy ma znaczenie zasadnicze. Mówi o treści praw autorskich, tak majątkowych jak i osobistych.

Podział podmiotowych praw prywatnych w ogólności, a praw autorskich w szczególności, na majątkowe i osobiste (droits de la personnalité, Persönlichkeitsrechte, prawa osobistości) jest przyjęty w nowoczesnej nauce prawa cywilnego. Stał się on też podłożem systemu polskiej ustawy autorskiej.

Charakterystyką praw majątkowych w ogólności nie ma potrzeby zajmować się na tym miejscu, gdyż prawa te od dawna są znane ustawodawstwu i przez naukę poznane. Względnie nową kategorią są owe prawa osobistości (prawa osobiste) wykryte przez teorię (zwłaszcza niemiecką) dopiero w XIX w., w stosunku do których osobiste prawa autorskie

<sup>2)</sup> Twórca dzieła anonimowego, lub wydanego pod pseudonimem, może więc odwołać pełnomocnictwo nakładcy z art. 9, nie ujawniając równocześnie ogółowi swego nazwiska.

są jedynie wycinkiem, grupą; wypada się tedy zająć pokrótce ogólną charakterystyką praw osobistości<sup>1)</sup>.

II. Prawa osobiste chronią wartości indywidualne jednostki, a więc wartości, których substrat jest od jednostki nieodłączny i składa się na jej osobowość — psychiczną lub fizyczną — względnie jej byt. Należą tu zwłaszcza prawa, chronione przez przepisy prawa karnego, w szczególności prawo do życia, do nietykalności cielesnej, do wolności, do czci. W wieku XIX nauka i jursprudence zaczęły zdawać sobie sprawę, że ochrona prawnokarna nie wystarczy, że wymienione prawa są ze swej istoty podmiotowymi prawami prywatnymi, i że należy je — z zastrzeżeniem zasady de minimis non curat praetor — chronić in extenso na zasadzie systematycznej, prawnoprywatnej konstrukcji praw podmiotowych, a nie tylko metodą ustawodawstwa karnego, które zwalcza jedynie szczególnie niebezpieczne społecznie czyny, nie dbając o bardziej subtelne pogwałcenie osobistości człowieka; wzięto również pod uwagę, że prawo karne z natury rzeczy nie normuje roszczeń jednostki o przywrócenie do pierwotnego stanu i o zadośćuczynienie moralne (poza przypadkami przestępstw skargowo-prywatnych, przy których kwestii tej prawo karne częściowo dotyka), o ile nie posiadają bezpośredniego znaczenia dla porządku publicznego.

III. Prawa osobistości składają się z całego szeregu uprawnień, czy też — jeśli kto woli — praw, które z uwagi na mnogość i zmienność wartości indywidualnych, związanych z osobą człowieka, wyliczyć się nie dadzą. Prawa te ulegają fluktuacji, tak co do swej treści, jak i co do intensywności, równoległe z fluktuacją poglądów wartościowych społeczeństwa, z jego ewolucją kulturalną. Stąd, zależnie od stanu kulturalnego społeczeństwa, mogą w danym okresie czasu pewne interesy osobiste jednostki, dotąd nie uznawane a nawet nieznanne, tak zyskać na intensywności i społecznej aprobacie, że staną się substratem prawa podmiotowego, przedmiotem ochrony prawnej.

IV. Z uwagi na swój wyżej przedstawiony charakter, prawa osobiste odznaczają się szeregiem cech, którymi przeciwstawiają się prawom majątkowym.

a) Podczas gdy przedmiotem praw majątkowych jest rzecz fizyczna lub dobro niematerialne, a zatem w ogólności mienie<sup>2)</sup>, przedstawiające wartość wymienną, dającą się ocenić w pieniądzu, to przedmiotem praw osobistych są wartości, stojące poza obrotem, i w pieniądzu nieocenne. Nie znaczy to, by nie można w pieniądzach ocenić niektórych szkód, związanych z utratą tych wartości (np. utrata zdolności zarobkowej, związana z uszkodzeniem cielesnym), lub też cierpień fizycznych, a nawet moralnych, wywołanych u danej jednostki utratą czy uszczerbkiem danego dobra osobistego<sup>3)</sup>.

b) Z uwagi na to, że przeniesienie posiadania wartości osobistych, będących substratem praw osobistych, jest ze względu na ich specyficzny charakter niemożliwe, nie ulegają przeniesieniu i same prawa; prawa oso-

<sup>1)</sup> Patrz co do praw osobistości zwłaszcza Kohler, op. cit. str. 1 i nast.; z literatury polskiej wymienić należy obszerne dzieło Grzybowskiiego «Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy», Kraków 1933, patrz zwłaszcza str. 54 i nast., 187 i nast.

<sup>2)</sup> Tego trafnego syntetycznego terminu używa polski kodeks karny (patrz art. 257, 262 k. k.).

<sup>3)</sup> Nasze kodeksy i doktryna uznają możliwość dania zadośćuczynienia za cierpienia moralne, przez wypłacenie pewnej kwoty pieniężnej, która wówczas będzie ich ekwiwalentem, jeśli zużycie kwoty zdolne jest, przeciętnie rzecz biorąc, sprawić poszkodowanemu tyle przyjemności, iżby one wyrównały siłę doznanych cierpień. Znalezienie miernika jest oczywiście rzeczą odczucia sędziego.

biste są tedy niezbywalne i nie ulegają dziedziczeniu, w oczywistym przeciwieństwie do praw majątkowych.

c) Z uwagi na godność ludzką, w utrzymaniu której zainteresowana jest nie tylko dana jednostka, lecz także społeczeństwo, z uwagi dalej na wielką wartość, jaką posiadają dla jednostki, jak i dla społeczeństwa, jej ważniejsze wartości osobiste — niedopuszczalnym jest na ogół zrzeczenie się praw osobistych; praw majątkowych, jak wiadomo, można się zrzekać w zasadzie bez żadnych ograniczeń.

d) Z analogicznych względów trwają prawa osobiste wiecznie, tj. ściśle mówiąc, jak długo istnieją wartości, przez nie chronione; prawa majątkowe mogą, poza prawem własności na rzeczach zmysłowych, mieć charakter czasowy. Prawa osobiste są wreszcie uniwersalne; nowoczesne państwa uznały, że z uwagi na doniosłość wartości osobistych i z uwagi na związany z nimi interes ogólnoludzkiej godności, nie można ich ochrony prawnej uzależniać od istnienia formalnego traktatu międzypaństwowego, czy też nawet faktycznej wzajemności; natomiast, jak wiadomo, w sferze praw majątkowych, zwłaszcza w zakresie praw na nieruchomościach i w zakresie majątkowych praw na dobrach niematerialnych cudzoziemcy zażywają ograniczonej ochrony prawnej<sup>4)</sup>, o ile ich równouprawnienie nie jest zastrzeżone umowami międzynarodowymi.

V. Prawa osobiste autorskie są odrębną kategorią praw osobistości z uwagi na swój przedmiot; przedmiotem mianowicie tych praw jest dzieło w rozumieniu art. 1 ustawy; chronią one ów respektowany przez społeczeństwo i ustawodawcę węzeł uczuciowy, jaki łączy twórcę z jego dziełem, przed wszelkimi bezzasadnymi atakami, któreby mogły uczucia twórcy dla jego dzieła zadrasnąć. Obojętnym jest przy tym, czy ataku dopuszczono się w sferze, zastrzeżonej monopolowi twórcy, czy też w sferze użytku publicznego (art. 17); zd. m. nic nie stoi na przeszkodzie, by — z zastrzeżeniem zasady de minimis non curat praetor — rozciągnąć moc osobistych praw autorskich także na sferę użytku prywatnego (art. 18), chyba, że dane prawo osobiste już ze swej istoty jedynie do sfery publicznej się odnosi (jak w szczególności prawo decydowania o publikacji dzieła, prawo zatajenia nazwiska autorskiego przed publicznością).

Jako prawa osobiste, wykazują i osobiste prawa autorskie ogólne cechy tych praw. Są więc prawami nieocenionymi w pieniądzu, niezbywalnymi, nie ulegającymi dziedziczeniu, których na ogół zrzec się nie można i które podlegają uniwersalnej ochronie prawnej, niezależnie od istnienia zobowiązań międzynarodowych. Niemożność zbycia tych praw nie wyklucza jednakże możliwości upoważnienia drugiej osoby do ich zastępczego wykonywania, w zasadzie w interesie twórcy, w pewnych jednak wypadkach, jak zwłaszcza na gruncie art. 2 i 32 (upoważnienie do wydawania zezwoleń na rozpowszechnianie przeróbek dzieła), nawet we własnym interesie; niedopuszczalność dziedziczenia nie wyklucza reprezentacji interesów duchowych zmarłego twórcy przez osoby do tego przezeń powołane lub też wskazane przez ustawę, o ile interesy te nawet po śmierci twórcy są żywotne (art. 63, a także art. 25 ustawy); niemożność zrzeczenia się, która zresztą dopuszcza wyjątków<sup>5)</sup>, nie

<sup>4)</sup> Ściśle rzecz biorąc, upośledzenie cudzoziemców w zakresie nieruchomości polega nie tyle na ograniczeniu ochrony raz nabytych praw, ile na ograniczeniu możliwości nabycia tychże (tak np. ustawa polska z r. 1920, uzależniająca możliwość nabycia przez cudzoziemca praw na nieruchomościach od zezwolenia Rady Ministrów).

<sup>5)</sup> Zrzeczenie się praw osobistych należy uznać za możliwe zwłaszcza wówczas, gdy z woli stron (art. 2), lub też z mocy przepisu ustawowego (art. 10) majątkowe prawa autorskie mają p o w s t a ć (nabycie pierwotne) na rzecz osoby różnej od twórcy. W wypadkach tych bowiem autor niejako zrzeka się dziecka swego ducha, zrywa w pewnej mierze łączący go z nim węzeł uczu-

wyklucza zasady, że wykonanie pewnego prawa osobistego powoduje jego konsumpcję w granicach, w jakich wykonanie nastąpiło (jeśli np. X odda wydawcy manuskrypt do druku, i godzi się w ten sposób na publikację dzieła, to jego prawo osobiste do decydowania o publikacji dzieła ulega konsumpcji przynajmniej w stosunku do danego wydawcy, i nie może już być więcej wobec niego podnoszone); wreszcie idea uniwersalności zmierza w zasadzie jeno do zrealizowania postulatu, że każde państwo winno respektować osobiste prawa cudzoziemców w tych przynajmniej granicach, w jakich chroni interesy osobiste krajowców<sup>6)</sup>.

VI. Podnieść w końcu należy, że fundamentalny podział praw podmiotowych w ogólności, a praw autorskich w szczególności, na majątkowe i osobiste, nie wyklucza faktu, że czyny, naruszające interesy prawno-majątkowe twórcy, mogą być równocześnie, z uwagi na te same swoje znamiona, naruszeniem praw osobistych; co więcej: istnieje w literaturze pogląd, że prawa osobiste są stałym towarzyszem praw majątkowych, zwłaszcza w dziedzinie dóbr prawnych niematerialnych, każdy zatem czyn, naruszający prawa majątkowe, jest równocześnie naruszeniem praw osobistych i odwrotnie; jeśli mimo to celowym jest nie tylko w teorii, lecz również w dogmatyce prawa mówić odrębnie o prawach osobistych, to przyczyna leży w tym, że naruszenie praw osobistych rodzi odrębne roszczenia, przystosowane do natury naruszonego prawa. Zaznaczyć przy tym należy, że systematyka praw osobistych nie jest równoległa z systematyką praw majątkowych, że w szczególności dwa czyny, naruszające te same prawa majątkowe, mogą naruszać różne prawa osobiste, co znajduje swój wyraz w odrębnej konfiguracji roszczeń z naruszenia płynących (np. pierwsze i drugie wydanie przedruku jest z punktu widzenia prawa majątkowego identycznym bezprawiem i rodzi identyczne roszczenia dla pokrzywdzonego, natomiast z punktu widzenia prawa osobistego pierwsze wydanie dzieła jest naruszeniem *droit de rester inédit*, zaś drugie i dalsze wydania są naruszeniem interesu osobistego częściowo tylko przez ustawę chronionego, jaki upatruje twórca w wycofaniu dzieła, które uważa za przestarzałe, czy też nie odpowiadające jego obecnym poglądom).

VII. W art. 12 ust. 1 daje ustawodawca definicję własności autorskiej. Wprawdzie definicja ta obejmuje również uprawnienia, mające przede wszystkim charakter osobisty; w szczególności obejmuje uprawnienie do decydowania o tym, czy dzieło ma się ukazać (*droit de rester inédit*); pod definicję ustawową podpada również prawo zakazywania zmian (tzw. przeze mnie prawo do integralności dzieła); prawa osobiste nie są jednak objęte definicją wyczerpującą (np. nie podpada pod definicję prawo do dobrej sławy dzieła, prawo do ojcostwa dzieła objęte jest tą definicją tylko częściowo, tak samo prawo do zatajenia ojcostwa — patrz art. 62 ust. 2); na ogół można

ciowy, zanim jeszcze dzieło zostało ustalone, zanim tedy ojcowskie uczucie się skryształizowało i utrwaliło. Zastrzec jednak należy, że zrzeczenie się takie musi być przez strony wyraźnie lub dorozumianie postanowione, i że będzie miało na ogół skutek tylko między danymi stronami; podnieść należy dalej, że z faktu zrzeczenia się praw osobistych przez twórcę zupełnie nie wynika powstanie ich dla osób, na rzecz których zrzeczenie się nastąpiło; konstrukcja taka byłaby fikcją, której ustawa bynajmniej nie nakazuje (patrz objaśnienia do art. 10). Patrz także objaśnienia do poszczególnych osobistych praw autorskich str. 88 i nast.

<sup>6)</sup> Na razie, przedstawiona zasada uniwersalności ochrony prawnej — uznana przez ustawę polską — nie znalazła pełnej aprobaty prawa narodów; w szczególności Konwencja Berneńska w redakcji rzymskiej gwarantuje cudzoziemcom li tylko zasadnicze prawa osobiste (art. 6-bis), pozostawiając kwestię pełnego zrównania ich w tej mierze z krajowcami autonomii krajów związkowych.

powiedzieć, że — poza zwłaszcza *droit de reater inédit* — ustawodawca stworzył przepis ustępu 1 art. 12 głównie w myśli o ochronie praw majątkowych<sup>7)</sup>, nie uwypuklił w niej specyficznej natury praw osobistych, a uznał — w tym przepisie — ich ochronę o tyle tylko, o ile ich naruszenie łączy się z naruszeniem autorskich<sup>8)</sup> praw majątkowych.

VIII Ustęp 2 art. 12 gwarantuje ochronę praw osobistych, bliżej uregulowaną tak co do treści, jak co do rozszczeń, w art. 62; w art. 12 zaakcentowano tylko niezależność praw osobistych od istnienia i ochrony praw majątkowych.

IX. Obecnie zajmiemy się kolejno analizą autorskich praw majątkowych i autorskich praw osobistych, posługując się co do tych ostatnich również przepisami art. 62.

### O autorskich prawach majątkowych

X. Ustawa polska wprowadza syntetyczne pojęcie prawa tj. własności autorskiej, pod które to pojęcie mają podpadać wszelkie możliwe słuszne interesy majątkowe twórcy, względnie jego następców prawnych, związane bezpośrednio z eksploatacją gospodarczą dzieła.

Tendencja ustawodawcza, by dać twórce jak najpełniejszą ochronę prawną, znalazła wyraz w definicji, zbliżającej prawo autorskie do rzymskiej własności na rzeczach zmysłowych: twórca rozporządza swym dziełem wyłącznie i pod każdym względem. Definicja ta, nie budząca z ustawodawczego punktu widzenia zastrzeżeń, zwłaszcza wobec istnienia art. 18, wymaga jednak z naukowego i komentatorskiego punktu widzenia pewnych wyjaśnień i uzupełnień.

Własność na rzeczach fizycznych polega na pełnym na nich władztwie fizycznym; w zakresie jej treści żadne ograniczenia nie istnieją; wszelkie ograniczenia przychodzą z zewnątrz (ograniczenia prawa publicznego, prawa sąsiedzkiego itp.) i z treścią własności nie mają nic wspólnego; stąd też z chwilą ich odpadnięcia z jakiegokolwiek powodu, prawo własności wraca do swych pierwotnych, nieograniczonych i wewnątrznie nieograniczalnych rozmiarów.

Inaczej przy «własności» w zakresie praw na dobrach niematerialnych, w szczególności w zakresie prawa autorskiego. Własność autorska jest przede wszystkim ograniczona w czasie (art. 21 i nast. ustawy); rzymska własność na rzeczach fizycznych może być w czasie tylko podzielona między różne podmioty (ordynacje i fideikomisy), i w tych jednak wypadkach jest jako całość wieczysta. Pomijając jednak owo ograniczenie co do czasu, własność autorska jest ograniczona co do rozmiaru uprawnień korzystania z dzieła.

Jeżelibyśmy mianowicie chcieli ową «wyłączność» rozporządzania dziełem skonstruować na wzór pełni władztwa nad rzeczą fizyczną, to musielibyśmy ją rozciągnąć na wszelkie możliwe sposoby korzystania z dzieła. Twórcy byłoby w szczególności zastrzeżone wygaszanie dzieła w kole rodzinnym, korzystanie zeń dla studiów osobistych, a nawet samo poznawanie dzieła; jeśliby tedy ktoś bez zezwolenia twórcy przeczytał dla zaspokojenia swej ciekawości jego manuskrypt, to dopuściłby się naruszenia prawa autorskiego.

<sup>7)</sup> Por. Grzybowski, op. cit., str. 321 i nast., który uważa, że art. 12 ust. 1 dotyczy jedynie własności autorskiej, a nie praw osobistych, które unormowano w art. 12 ust. 2.

<sup>8)</sup> Naruszenie praw osobistych autorskich łączy się wprawdzie z naruszeniem praw majątkowych, niekoniecznie jednak z naruszeniem praw majątkowych autorskich; jeśli ktoś np. wbrew woli twórcy ujawni jego autorstwo, to szkoda majątkowa z tym związana może płynąć z naruszenia innych interesów majątkowych, aniżeli prawa autorskie na danym dziele, których eksploatacji mógł ów czyn przynieść w konkretnym przypadku nawet korzyść.

Atoli ta sfera, sfera tzw. użytku prywatnego, bliżej uregulowanego w art. 18, nie jest i nie była nigdy przedmiotem monopolu prawnego autora, jako wychodząca poza obręb słuszych interesów, poza cel, dla którego prawo podmiotowe stworzono<sup>9)</sup>. Stąd też wyłączenie użytku prywatnego z zakresu monopolu twórcy nie jest zewnętrznym jego ograniczeniem, lecz jest ograniczeniem jego treści, ściśle mówiąc, logiczną konsekwencją «ograniczoneści» treści prawa autorskiego: nie użytek prywatny ogranicza treść monopolu autorskiego, lecz monopol autorski jest tak w swej treści ograniczony, że użytek prywatny staje się t y m s a m y m wolny.

Na czym owa «ograniczoneść» treści polega, tym zajmiemy się przy omawianiu art. 18 ustawy; tu tylko ogólnie podniemiemy, że autorowi przysługuje monopol w zakresie publicznego rozpowszechniania dzieła<sup>10)</sup>, oraz w zakresie czerpania zysków, płynących z jakiegokolwiek rozpowszechniania<sup>11)</sup>; prawo autorskie narusza tedy z jednej strony osoba, która treść dzieła podaje do wiadomości pewnemu szerszemu — w sensie, wynikającym z art. 18 — gronu osób, z poza koła krewnych czy przyjaciół, choćby bezpłatnie, lecz bez zezwolenia autora (przy czym darowizna *corporis mechanici* nawet na rzecz przyjaciół jest przez ustawodawcę zakazana, w obawie przed nadużyciem tego rodzaju uprawnienia w kierunku publicznego rozpowszechniania dzieła); z drugiej strony dopuszcza się naruszenia prawa autorskiego osoba, która za z a p ł a t ą rozpowszechnia np. zwielokrotnia cudze dzieło, bodaj w 1 egzemplarzu, dla drugiej osoby, choćby ta ostatnia pochodziła z koła rodzinnego i choćby dała wszelkie gwarancje, że dzieło nie będzie puszczone w obieg: w wypadku tym bowiem sprawca czerpie zyski z czynności, umożliwiającej poznanie dzieła przez drugą osobę, a więc rozpowszechnienie dzieła, a wszelkie zyski, płynące z rozpowszechniania dzieła, choćby w kole osób najbliższych, zastrzeżone są monopolowi twórcy. Wspólnym mianownikiem przedstawionych dwóch kierunków monopolu autorskiego jest rozpowszechnianie dzieła: publiczne rozpowszechnianie bez zezwolenia twórcy zakazane jest w ogóle, prywatne zaś rozpowszechnianie zakazane jest o tyle, o ile dzieje się dla zysku.

XI. Monopol autorski jest więc monopolem rozpowszechniania dzieła; interes majątkowy, jaki w tym rozpowszechnianiu upatruje twórca, stał się podstawą skonstruowanego dla jego ochrony prawa podmiotowego. Poszczególne sposoby rozpowszechniania dzieła wytyczają kierunki dla go-

<sup>9)</sup> Inaczej przedstawia się sprawa z użytkowaniem publicznym, usankcjonowanym w art. 13—17. Chodzi tu o sferę, która mogłaby podpaść pod monopol autorski z punktu widzenia jego istoty, została jednak z jego zakresu wyjęta z uwagi na wyższe cele kulturalno-społeczne. Że jest to sfera, na którą w zasadzie monopol autorski się rozciąga, najlepszy dowód w tym, że niedopełnienie przewidzianych w art. 17 warunków, od których wolność użytkowania zależy, pociąga za sobą zakwalifikowanie przedsięwziętego aktu użytkowania jako naruszenie prawa autorskiego.

<sup>10)</sup> Ustawodawca zakazuje rozpowszechniania dzieła po to, by zapewnić autorowi zyski z rozpowszechniania dzieła płynące. Z uwagi na to zakazuje głównie wszelkiego publicznego rozpowszechniania dzieła, gdyż publiczne rozpowszechnianie jest przede wszystkim terenem eksploatacji gospodarczej dzieła, jeśli więc zostanie przedsięwzięte przez osobę trzecią, uszczupli (przewidywane) dochody twórcy, choćby ta osoba sama żadnych zysków z eksploatacji dzieła nie ciągnęła i w ogóle bezpłatnie dzieło rozpowszechniała. Tendencja zapewnienia twórcy monopolu w czerpaniu zysków z eksploatacji dzieła skłoniła ustawodawcę i do tego, ażeby w wypadkach, w których wyjątkowo dopuszcza publicznego użytkowania, zezwalać na nie w szerszym zakresie wówczas, gdy je przedsięwzięto darmo (por. art. 13 punkt 5, art. 14 punkt 2, art. 15 punkt 1).

<sup>11)</sup> Zyskiem jest wszelka korzyść materialna, w szczególności także wynagrodzenie za pracę około zwielokrotnienia dzieła.

spodarczego eksploataowania go, i w konsekwencji stwarzają klucz dla podziału tego prawa podmiotowego na szczególniejsze kategorie (uprawnienia), oraz dla podziału, co do treści, czynności prawnych obrotowych, za pomocą których twórca eksploatuje swoje dzieło.

XII. Podział owych sposobów rozpowszechniania, który ma być dla nas podstawą do klasyfikacji uprawnień majątkowych autora oraz czynności majątkowych prawa autorskiego, opiera się na tych samych kryteriach, na jakich opiera się podział możliwych form ustalenia dzieła; wszakże rozpowszechnianie dzieła odbywa się technicznie za pomocą jego ustaleń; różne typy techniczne ustaleń nadają odmienny charakter gospodarczy odpowiadającym im sposobom rozpowszechniania dzieła; stąd wspólność kryteriów klasyfikacyjnych.

Kryteria, o których mowa, poznaliśmy przy sposobności omawiania ustaleń dzieła w komentarzu do art. 1; na tym miejscu przypominamy, że podzieliśmy tam sposoby ustalenia dzieła na dwie zasadnicze grupy: reprodukcję trwałą (tzn. zwielokrotnienie dzieła), a polegającą na stworzeniu corpus mechanicum, umożliwiającego ciągle odtwarzanie, przez użytkownika do corpus (czytającego książkę, oglądającego obraz, słuchającego płyt muzycznych itp.), treści dzieła — oraz reprodukcję o charakterze jednorazowym, polegającą na jednorazowym daniu możliwości — żywym słowem, śpiewem, dźwiękiem, mimiką, ruchami, pozą — poznania przez ludzką świadomość treści dzieła. W ramach tych kryteriów możemy podzielić uprawnienia autora na prawa reprodukcji trwałej i prawa reprodukcji o charakterze jednorazowym; analogicznie możemy podzielić autorskie czynności obrotowe.

Reprodukcja trwała może nastąpić w drodze mechanicznej (druk, litografia, fotografia, nakręcenie filmu, nagranie płyty muzycznej, także pismo odręczne), albo też w drodze artystycznej (malarska reprodukcja obrazu, odtworzenie go w rzeźbie itp.)<sup>12)</sup>; znaczenie gospodarcze ma oczywiście przede wszystkim reprodukcja mechaniczna, i to mechaniczna w ścisłym tego słowa znaczeniu (a więc nie reprodukcja pismem odręcznym)<sup>13)</sup>. Prawa reprodukcji trwałej obejmują nie tylko wyłączną możliwość zreprodukowania dzieła w celu rozpowszechniania, lecz także i przede wszystkim samo rozpowszechnianie egzemplarzy przez wszelkie możliwe czynności obrotowe, w szczególności przez sprzedaż i odnajmywanie dzieła<sup>14)</sup>, a także przez darowiznę.

W zakresie reprodukcji o charakterze jednorazowym uprawnienia autora dadzą się podzielić na następujące główne typy:

- a) prawo wygłaszania dzieła piśmienniczego (prawo recytacji);
- b) prawo przedstawiania dzieła scenicznego<sup>15)</sup>;
- c) prawo wyświetlania filmu, zdjęć fotograficznych itp.;
- d) prawo wystawiania dzieła sztuki<sup>16)</sup>;

<sup>12)</sup> Reprodukacja artystyczna może łączyć się z pewnym stopniem twórczości samoistnej i doprowadzić w konsekwencji do powstania dzieła niesamoistnego w rozumieniu art. 2 ustawy.

<sup>13)</sup> Prawo druku jest najstarszym uznawanym przez państwo monopolicznym uprawnieniem autora (patrz krótki rys ewolucji prawa autorskiego u Zolla op. cit. str. 30 i nast.; patrz także Kohler op. cit. str. 32 i nast.; Stolfi op. cit. I, str. 17 i nast.).

<sup>14)</sup> Co do użytku publicznego w zakresie odnajmywania dzieła patrz objaśnienia do art. 13 punkt 5.

<sup>15)</sup> Definicja przedstawiania dzieła w odróżnieniu od recytacji zawarta jest w objaśnieniach do art. 13 punkt 5.

<sup>16)</sup> Wprawdzie wystawienie dzieła sztuki nie jest tegoż ustaleniem o charakterze jednorazowym, z uwagi jednak na to, że polega na daniu publiczności jednorazowej możliwości oglądnięcia dzieła, wykazuje gospodarczo ce-



e) prawo odtwarzania utworu muzycznego w drodze wykonania przez artystę lub za pomocą płyty;

f) prawo transmisji dzieła przez radio, telefon itp. urządzenia.

Wymienione prawa przysługują twórcy oczywiście z zastrzeżeniem owego ograniczenia treści monopolu autorskiego, o którym wyżej była mowa; reprodukcja tedy trwała, zdziałana dla prywatnego użytku, oraz akt reprodukcji o charakterze jednorazowym, dokonany w ścisłym kole osób, złączonych węzłami osobistymi i dokonany bezpłatnie, nie wchodzi w zakres monopolu autorskiego.

Poszczególne prawa reprodukcji są przedmiotami prawnymi poszczególnych czynności prawno-autorskich, jak o tym w objaśnieniach do art. 24 (ustęp X, str. 138 i nast.) będzie jeszcze mowa; wobec odrębności tych poszczególnych praw, opartej na odrębności kierunków eksploatacji dzieła, jakiej służą, nie należy z nabycia jednych domniemywać się nabycia drugich; stąd z faktu nabycia pewnego prawa do reprodukcji trwałej nie należy w zasadzie domniemywać się nabycia prawa przedsięwzięcia aktów reprodukcji o charakterze jednorazowym za pomocą danego corpus mechanicum (jeśli więc X nabył prawo zwielokrotnienia dzieła scenicznego i rozpowszechniania książek, to nie wynika stąd, by miał równocześnie nabyć prawo do ich publicznego odczytywania<sup>17</sup>, i odwrotnie); również z faktu nabycia pewnego prawa do reprodukcji czy to trwałej, czy też o charakterze jednorazowym nie należy domniemywać się nabycia innego, pokrewnego prawa reprodukcyjnego, choćby należało do tej samej kategorii (trwałej, względnie posiadającej charakter jednorazowy) reprodukcji (np. z nabycia prawa do przedstawiania dzieła nie należy się domniemywać nabycia prawa do transmitowania go przez radio).

XIII. O wyłącznym prawie twórcy do rozpowszechniania dzieła w formie przerobionej. Z prawem eksploatacji gospodarczej dzieła wiąże się i wraz z nim wchodzi w zakres własności autorskiej, prawo do integralności oryginału. Podmiot własności autorskiej rozporządza wyłączenie dziełem nie tylko w tym znaczeniu, że on wyłączenie może je eksploatować gospodarczo, lecz także w tym sensie, że bez jego zezwolenia nie wolno w dziele przedsięwziąć żadnych zmian, nie wolno naruszać jego integralności, chyba, że zmiany polegają na nadaniu dziełu nowej zgola postaci literackiej czy artystycznej, na przerobieniu dzieła: decydowanie o rozpowszechnianiu przeróbek jest, jak tylekroć podkreślano, osobistym prawem twórcy i tylko w drodze szczególnego upoważnienia może być zastrzeżone nabywcy praw majątkowych, — nie należy więc do sfery własności autorskiej.

Własnościowe uprawnienie do integralności dzieła podlega ochronie w trybie art. 61 ustawy; kto więc, nie nadając dziełu nowej formy literackiej czy artystycznej, czyni w nim zmiany przy rozpowszechnianiu między publiczność, winien, jeśli czyn jego jest zawiniony, wynagrodzić szkodę podmiotowi praw majątkowych z tytułu własnego prawa tego ostatniego; natomiast przeciwko rozpowszechnianiu przeróbek może podmiot praw majątkowych bronić się tylko z upoważnienia twórcy, jako podmiotu praw osobi-

chy reprodukcji jednorazowej; to też wystawienie dzieła zostało przez ustawodawcę uznane za substrat odrębnego uprawnienia autorskiego i jest przezeń traktowane jak uprawnienie do reprodukcji o charakterze jednorazowym.

<sup>17)</sup> Dalszy przykład: Kto nabył prawo do zwielokrotnienia płyt muzycznych, nie nabył prawa do urządzenia koncertu z takich płyt (art. 52). Natomiast przeniesienie prawa do filmowania dzieła i rozsprzedaży kopii uzasadnia ex art. 53 domniemanie równoczesnego przeniesienia prawa do publicznego wyświetlania filmu, gdyż oba kierunki eksploatacji dzieła filmowego — rozprzedaż kopii i publiczne ich wyświetlanie — występują w praktyce obrotu łącznie, skupiając się w rękę przedsiębiorcy filmowego.

stych, które to upoważnienie zwykle w pewnym zakresie towarzyszy alienacji praw na oryginale.

Nabywca prawa majątkowego może mianowicie otrzymać od twórcy osobiste upoważnienie do udzielania w imieniu twórcy zezwoleń na rozpowszechnianie przeróbek. Twórca może też poprzestać na upoważnieniu nabywcy do ścigania osób rozpowszechniających przeróbki dzieła. Upoważnienie takie może wynikać z woli wyraźnej lub dorozumianej stron; zd. m. z reguły będzie należało uznać *ex aequo et bono* prawo kontraktowe nabywcy własności, czy też praw częściowych, do otrzymania od twórcy — we własnym nabywcy interesie, a więc nieodwołalnie — upoważnienia do zakazywania, by ktokolwiek rozpowszechniał przeróbki, mogące w znacznej przynajmniej mierze zastąpić oryginał, a więc stanowiąc dla jego eksploatacji konkurencję: odnosić się będzie to upoważnienie zwłaszcza do wypadków, gdy osoby trzecie w zakresie tego typu reprodukcyjnego, w obrębie którego nabyto dane prawo częściowe, lub typu zbliżonego, rozpowszechniają przeróbki o tej samej, lub zbliżonej formie literackiej, czy artystycznej, co oryginał; a więc nakładca powieści będzie mógł się bronić przeciw temu, by nie sprzedawano wydania tej samej powieści, przerobionej dla młodzieży, lub dramatyzowanej, nabywca prawa do wystawienia sztuki scenicznej będzie mógł zabronić, by w zasięgu terytorialnym jego prawa, wyświetlano przeróbkę filmową tej sztuki itp.; wszystko to pod warunkiem, by rozpowszechnianie przeróbki stanowiło poważniejszą konkurencję dla oryginału (nie będzie to miało miejsca np. w wypadku, gdy sprzedaje się dzieło w przekładzie na język, którym publiczność, stanowiąca klientelę w rejonie danego nakładcy, o którego prawa chodzi, na ogół nie włada <sup>18)</sup>).

<sup>18)</sup> Kohler (op. cit. str. 276) przyjmuje, iż podmiotowi majątkowych praw autorskich przysługuje negatywne roszczenie do ścigania wszelkich aktów rozpowszechniania takich przeróbek dzieła, które mogłyby stanowić konkurencję dla oryginału. Temu negatywnemu roszczeniu przypisuje Kohler charakter bezwzględny, twierdzi, że płynie ono wprost z prawa majątkowego, i uważa w ogólności za charakterystyczną cechę majątkowych praw autorskich, że oparte na nich negatywne roszczenia mają dalszy zasięg, aniżeli uprawnienia pozytywne: podczas gdy przedmiotem tych ostatnich jest oryginał w pierwotnej jego formie, to negatywne roszczenia dotyczą także konkurencyjnych przeróbek dzieła.

W tym duchu interpretuje też § 9 niemieckiej ustawy nakładczej Allfeld. Odmienne stanowisko zajmuje de Boor («Urheberrecht und Verlagsrecht», Stuttgart 1917, str. 156 i nast.). Uważa on, że tylko nieznaczne zmiany w dziele uzasadniają tego rodzaju identyczność przeróbki z oryginałem, któraby rodziła dla podmiotu prawa na oryginale, z mocy tego prawa, negatywne roszczenie bezwzględne zakazywania, by przeróbkę rozpowszechniano; uważa zaś za sprzeczne z istotą praw rzeczowych i do rzeczowych podobnych, by podmiotowi majątkowego prawa autorskiego mogło z mocy tego prawa przysługiwać roszczenie zakazowe, dotyczące przeróbek dzieła, wykazujących do tego stopnia twórczość samodzielną, że mogą jako takie uchodzić za dzieła, podlegające ochronie prawnej (patrz art. 2. prawa zależne); roszczenia bowiem zakazowe muszą przynajmniej w przybliżeniu odnosić się do tego samego przedmiotu, co roszczenia pozytywne; jeśli brak takiej «Wesensgleichheit nach Anschauungen des Verkehrs» przeróbki z oryginałem, właściciel oryginału nie może z mocy swego rzeczowego prawa ścigać rozpowszechniających przeróbkę. Twierdzi dalej, że kryterium «konkurencyjności» przeróbki nie nadaje się w ogólności dla ustalenia granic jakiegokolwiek bezwzględnego roszczenia zakazowego, kryterium to bowiem jest zbyt płynne, podczas gdy prawa bezwzględne powinny posiadać ściśle i oczywiste granice. Dochodzi w końcu do wniosku, że ochrona nabywcy majątkowych praw autorskich przed rozpowszechnianiem konkurencyjnych przeróbek może być uzasadniona tylko treścią kontraktu obligacyjnego, będącego

Zd. m. jest zarazem rzeczą słuszną przyjąć ustawowe domniemanie powołania przez spadkodawcę także dziedziców w prawa majątkowego do ścigania konkurencyjnych przeróbek; słuszną jest rzeczą, by także oni, a nie tylko reprezentanci interesów duchowych, mogli zakazywać rozpowszechnia-

podstawą aktu alienacji, a którego interpretacja, ex aequo et bono, oraz z punktu widzenia dorozumianej woli stron, winna iść w kierunku przyznania nabywcy obligacyjnych roszczeń do twórcy o zapewnienie spokojnego używania nabytego prawa, a zatem o zaniechanie rozpowszechniania przeróbek konkurencyjnych danego dzieła oraz o ściganie przez twórcę osób trzecich, któreby takie działania przedsięwzięły; roszczenia te, jako czyste obligacyjne, nie mogą być z natury rzeczy skierowane wprost przeciw osobom trzecim. Podobnie w zasadzie Munk «Die Rechtsstellung des Urhebers nach Uebergang des Urheberrechtes», Berlin 1933, str. 102 i nast., i Elster «Urheber und Erfinder- Warenzeichen und Wettbewerbsrecht» Berlin i Lipsk 1928, str. 214. Zdanie to na ogół w literaturze niemieckiej z wyjątkiem było. Osobiście uważam, że przede wszystkim jest rzeczą drugorzędną, czy roszczenia bezwzględne o zaniechanie rozpowszechniania przeróbek uznamy za płynące z majątkowego prawa do oryginału, czy też z innego autorskiego prawa majątkowego: na gruncie proponowanej przeze mnie konstrukcji (patrz wyżej str. 26 i nast.) roszczenie takie płynęłoby z majątkowego prawa rozpowszechniania wszelkich przeróbek dzieła. Za rzecz główną uważam problem, czy roszczenie powyższe nadaje się do tego, by można mu przyznać charakter bezwzględny. Pamiętać należy, że roszczenia bezwzględne istnieją o tyle tylko, o ile są przewidziane przez prawo obiektywne: wola umowna stron nie może stworzyć takich praw i roszczeń; od ustawodawcy zależy, czy z punktu widzenia polityki cywilistycznej uzna za wskazane pewne roszczenia wyposażyć w charakter bezwzględny. Wymóg ścisłości granic pewnych roszczeń, jako warunek ustawodawczy przyznania im charakteru bezwzględnego, należy za de Boorem uznać za słuszny. Kryterium zdolności konkurencyjnej nie wytyka na ogół w sferze stosunków faktycznych granic dość ścisłych, by roszczeniu na kryterium tym opartemu można było przyznać charakter bezwzględny bez poważnego naruszenia bezpieczeństwa obrotu prawnego. Niejednokrotnie będzie kwestią zbyt wątpliwą, czy tłumaczenie dzieła na pewien język odbierze konsumentów nakładcy, eksploatującemu oryginał, czy posiada tę zdolność w danych stosunkach faktycznych przeróbka kinematograficzna oryginału itp. To też wprowadzenie roszczeń bezwzględnych, opartych na kryterium zdolności konkurencyjnej poważnie zaniebezpieczałoby obrót w zakresie przeróbek dzieła; osoba, nabywająca od twórcy licencję w myśl art. 2, niejednokrotnie nie miałaby (przy najlepszej nawet wierze w chwili nabywania) pewności, czy nie narusza czyichś bezwzględnych praw nabytych. W konsekwencji interesy prawne nabywcy w nierozpowszechnianiu przeróbek konkurencyjnych powinny być w zasadzie zabezpieczone tylko w drodze roszczeń obligacyjnych do twórcy, bo ich naturze nie będzie sprzeciwiać się płynność kryterium konkurencyjnego i potrzeba tłumaczenia go ex aequo et bono; roszczenia te zmierzałyby zwłaszcza do świadczenia odszkodowania przez wiarołomnego twórcę (który udzielił osobie trzeciej zezwolenia na rozpowszechnianie konkurencyjnej przeróbki), pod warunkiem winy, przy ustaleniu której płynność kryterium «konkurencyjności» sędzia oczywiście będzie mógł wziąć pod uwagę.

Sądzę jednak, że można, nie naruszając interesów obrotu, posunąć się w uwzględnieniu interesów nabywcy tak daleko, by przyznać mu iure dispositivo, w braku odmiennej woli stron, prawo kontraktowe żądania od twórcy, ażeby mu udzielił upoważnienia do ścigania w jego imieniu, a we własnym interesie, osób trzecich, rozpowszechniających konkurencyjne przeróbki; takie też stanowisko zająłem w tekście. Ściganie nastąpi w drodze środków obrony majątkowej, cywilnej (art. 59) i karnej (art. 68), jaka podmiotowi praw z art. 32, mimo ich w zasadzie osobistego charakteru i na gruncie ustawy polskiej (patrz wyżej str. 28 ustęp XII) przysługiwać winna.

Tam, gdzie kryterium «konkurencyjności» zdolne jest wyjątkowo wytknąć roszczeniu o zaniechanie obiektywnie ścisłe granice, można uznać to roszczenie za bezwzględne; patrz zaraz poniżej w tekście.

nia takich przeróbek. Domniemanie powyższe będzie można obalić przez wykazanie odmiennej woli spadkodawcy.

Wykonanie wyłącznego prawa do udzielania zezwoleń na rozpowszechnianie opracowań dzieła polega na ustanawianiu na rzecz oznaczonej osoby licencji na rozpowszechnianie dokonanej przez nią przeróbki (opracowania). Licencja ta zazwyczaj, co jest jednak *quaestio facti*, a nie *norma iuris dispositivi*, również łączyć się będzie z upoważnieniem licencjanta do zakazywania w imieniu twórcy, by rozpowszechniano przeróbki konkurencyjne, a zarazem do ściągania opornych. Własnego prawa zakazowego licencjat na ogół posiadał nie będzie (patrz uwaga 18 przy art. 12). Atoli nic nie stoi zd. m. na przeszkodzie, by tam, gdzie kryterium konkurencyjności wytyka roszczeniu o zaniechanie obiektywnie ściśle granice, przyznać licencjantowi własne prawo zakazowe o charakterze bezwzględnym, w szczególności w wypadkach, gdy monopol licencjanta ma się rozciągać na wszelkie opracowania, wchodzące w zakres danego rodzaju przeróbki; tak np. za własne i bezwzględne uchodzić winno przyznane przez twórcę prawo przedsiębiorcy filmowego do zakazywania, by rozpowszechniano jakiegokolwiek inne przeróbki filmowe tej samej, przez niego filmowanej powieści. Konstrukcji takiej nie przeszkadza osobisty charakter prawa z art. 32: wszakże nie uwłaczając temu charakterowi, twórca może na rzecz licencjanta zrzec się swego prawa osobistego z tym skutkiem, by dla licencjanta powstało roszczenie czyste zakazowe, bez równoczesnego uprawnienia pozytywnego do udzielania we własnym imieniu licencji<sup>19)</sup>. Analogiczne własne prawo zakazowe nabywcy mogłoby z woli stron powstać i w poprzednio omówionym wypadku nabycia prawa majątkowego na oryginalne, jeśli by strony ściśle określiły zakres przeróbek, podlegających zakazowi (np. twórca zrzeka się wobec nabywcy prawa do przedsięwzięcia jakichkolwiek tłumaczeń dzieła).

Prawo do rozpowszechniania dzieła w przerobionej formie, aczkolwiek na gruncie ustawy polskiej łączone jest w jedność z prawem zakazywania zmian i jako jednolite prawo przysługuje osobiście twórcy, tym niemniej wykazuje elementy majątkowe, i jest niejako drugą, acz niezbywalną własnością autorską. W konsekwencji ochronę tego prawa należy traktować nie tylko pod kątem widzenia art. 62, lecz także pod kątem widzenia analogii do art. 59 i 61, normujących ochronę majątkowych praw autorskich. Jeśli więc ktoś rozpowszechnia tłumaczenie dzieła, nie uzyskawszy zezwoleń twórcy w myśl art. 2 ustawy, naraża się na obowiązek wydania niesłusznego wzbogacenia i wynagrodzenia szkody w myśl art. 59, a to nawet wówczas, gdyby twórca swe prawa do oryginału zbył; nabywca może uchronić osobę trzecią od tej konsekwencji o tyle tylko, o ile sam otrzymał od twórcy upoważnienie do zezwalania na dokonywanie przeróbek w myśl art. 32 *in fine*.

**XIV. O częściowych prawach majątkowych autorskich.** Ustanowienie ich przewiduje art. 24 ustawy; szczególnymi typami umów uzasadniających powstanie takich praw, zajmują się art. 35—58 ustawy.

Prawa częściowe powstają z woli twórcy<sup>20)</sup>, na zasadzie zawartej z nim umowy alienacyjnej; przedmiotem takiej umowy jest na ogół jedno z upraw-

<sup>19)</sup> Osobiste prawo do integralności dzieła nie dopuszcza, jak i wszystkie inne prawa osobiste, przeniesienia; twórca nie może na inną osobę przenieść swego osobistego i wyłącznego prawa do integralności dzieła i zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek (por. wyżej str. 26); nic nie stoi jednak na przeszkodzie koncepcji zrzeczenia się przez twórcę względem drugiej osoby prawa zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek z tym skutkiem, iżby owa osoba nabyła w zakresie treści tego prawa własne roszczenie zakazowe, by nikt przeróbek dzieła nie rozpowszechniał.

<sup>20)</sup> Podmiot praw częściowych może o tyle ustanawiać dalsze prawa częściowe, o ile jego prawa są przenoszalne (patrz objaśnienia od art. 24 str. 140 i nast.).

nień reprodukcyjnych twórcy (wyżej str. 81 i nast.) tak, że ono staje się treścią powstającego prawa częściowego. Zazwyczaj łączy się z nabyciem prawa częściowego, zaciągnięcie przez nabywcę zobowiązania do wykonywania prawa; patrz objaśnienia do art. 24 ustęp XV, str. 139 i nast.

Najważniejszymi prawami częściowymi są: prawa nakładcze (unormowane w art. 35—47 ustawy); prawa wystawienia dzieła scenicznego, dzieła sztuki (art. 49); prawa wykonania utworu muzycznego (art. 49); prawa wyświetlania filmu; prawa agencyjne w zakresie publicznego wykonania dzieła (art. 55—58). Jak widać, system tych praw odpowiada systemowi uprawnień reprodukcyjnych twórcy. Prawa, o których mowa, wyposażone są na ogół w roszczenia bezwzględne<sup>21)</sup>, zapewniające uprawnionemu w zakresie pozytywnej treści jego prawa monopol; odmienny charakter tzw. licencji w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Licencja s. stricto polega na zapewnieniu uprawnionemu wolności użytkowania dzieła w pewnym zakresie, zastrzeżonym skąd inąd monopolowi autorskiemu, jednakowoż bez równoczesnego przyznania roszczeń bezwzględnych; w konsekwencji licencjat nie może przeszkodzić, by osoby trzecie użytkowały dzieło w tym samym zakresie, na jaki opiewa licencja<sup>22)</sup>

<sup>21)</sup> Inną jest kwestia, czy dane prawo częściowe publicznego wykonania dzieła, związane z pewnym terytorium, polega na możliwości wykonywania go na całym terytorium, czy też w pewnym tylko, na tym terytorium znajdującym się teatrze czy kinoteatrze: wyłączne prawo przedstawiania dzieła może polegać albo na tym, że na pewnym terytorium wolno wyłącznie danemu przedsiębiorcy wystawiać dzieło sceniczne w jakimkolwiek teatrze, albo też, że wolno mu je wystawiać tylko w jednym teatrze, z tym, że może zakazać wszystkim innym teatrom na danym terytorium wystawienia tej sztuki.

<sup>22)</sup> Z uwagi na ten charakter panująca nauka uważa licencję jedynie za prawo obligacyjne. Zd. m. jest to prawo bezpośrednie in rem, pomimo, że nie jest wyposażone w roszczenia bezwzględne w kierunku zakazywania innym użytkowania tego samego dzieła. Licencjat może bowiem sam bronić swego prawa w tym zakresie, w jakim mu je przyznano i nie potrzebuje w tym celu interwencji autora; może w stosunku do późniejszego nabywcy wyłącznego prawa wystawienia dzieła powołać się na licencję, jako na prawo własne, a nabywca nie będzie mógł licencjata zdzwiężyć zarzutem, że licencjat nabył tylko prawo obligacyjne od twórcy, podczas gdy nabywca uzyskał prawo rzeczowe. Charakter rzeczowy licencji uwidoczni się też w wypadku prowadzenia egzekucji na prawie autorskim; licencjat, mimo, że autor zezwolił na egzekucję w myśl art. 25 ustawy, będzie mógł wystąpić z pozwem o wyłączenie swego prawa spod egzekucji w trybie art. 567 kpc. Podobnie licencjat może wyłączyć swe prawo z masy konkursowej, o ile do niej dzieło — w ramach art. 25 — wciągnięto.

Büchler «Die Übertragung des Urheberrechts» Bern 1925, str. 58, rozróżnia trzy rodzaje licencji:

I. Licencja wyposażona w roszczenia bezwzględne, o której będzie mowa przy art. 49 w objaśnieniach do prawa teatralnego (autor dramatyczny udziela przedsiębiorcy teatralnemu prawa wystawienia sztuki teatralnej, zapewniając mu równocześnie wyłączność na pewnym terytorium) i filmowego (prawo wyłącznej eksploatacji filmu).

II. Licencja w ścisłym tego słowa znaczeniu, którą Büchler traktuje jako prawo czyste obligacyjne.

III. Licencja, określona ad II, a połączona z obligacyjnym zobowiązaniem udzielającego jej twórcy do zapewnienia licencjatowi wyłączności na pewnym terytorium.

Konstrukcji licencji przeze mnie przedstawionej, Büchler nie zna.

Ostatnio de Boor w pracy «Das Wesen des Urheberrecht» Marburg 1933 doszedł do przekonania, że prawo licencjata winno być silniejsze, aniżeli prawo późniejszego nabywcy prawa wyłączności na terytorium, w zakresie którego licencja istnieje. Tym samym uznał zd. m. de Boor bezpośredni charakter prawa licencyjnego, choćby było pozbawione roszczeń bez-

Udzielanie licencji praktykowane jest zwłaszcza w zakresie prawa teatralnego i kinoteatralnego; autor, przedsiębiorca, czy też agencja teatralna lub biuro wynajmu filmów niejednokrotnie udziela poszczególnym teatrom czy kinoteatrom zezwoleń na wystawienie czy wyświetlenie dzieła, bez równoczesnego zagwarantowania wyłączności na terenie, z którego rekrutuje się publiczność danego teatru<sup>29)</sup>.

### O prawach osobistych twórcy

1. Ogólną charakterystykę tych praw podaliśmy we wstępnych uwagach do art. 12. Tamże podniesiono, że prawa osobiste nie dopuszczają takiego typizowania, takiej szablonizacji, jak prawa majątkowe, z uwagi na ogromną różnorodność natury i różnorodność nasilenia, w jakim występują, zależnie od konkretnej sytuacji życiowej, interesy osobiste, będące podstawą

względnych. Jeśli mimo to de Boor uważa, że nawet tak pojęta licencja nie przestaje być zjawiskiem prawa obligacyjnego, to wychodzi z tego zd. m. mylnego założenia, że wszelkie prawa pozbawione roszczeń bezwzględnych, noszą tym samym charakter praw obligacyjnych. Za prof. Zollem odróżniam bezpośredni charakter praw rzeczowych, od bezwzględnego charakteru roszczeń, w jakie na ogół są wyposażone; zarazem uważam, że charakter bezpośredni prawa, eliminujący je z zakresu praw obligacyjnych, nie jest warunkowany bezwzględnym charakterem roszczeń, z prawa tego płynących. To też okoliczność, że licencja w ścisłym tego słowa znaczeniu roszczeń bezwzględnych jest pozbawiona, nie odbiera jej charakteru prawa bezpośredniego (rzecowego w szerokim tego słowa znaczeniu), którego kategorią są prawa rzeczowe i do rzeczowych podobne sensu stricto, tj. wyposażone w roszczenia bezwzględne, i nie zmusza nas do wciągnięcia licencji w obcą jej orbitę praw obligacyjnych, których treścią jest pewne zachowanie się, świadczenie dłużnika.

<sup>29)</sup> *Użytkowanie i używanie*, których pierwowzory dają prawo rzymskie (*usufructus i usus*), są prawami częściowymi, występującymi przede wszystkim w zakresie praw rzeczowych na rzeczach zmysłowych; pewne znaczenie posiadają jednak i dla stosunków prawnych w zakresie dóbr niematerialnych. I tak np. wedle prawa obowiązującego w bylej Kongresówce żonie przysługuje dożywocie na masie spadkowej po mężu, a więc prawo o charakterze rzymskiego *usufructus*; jeśli w zakres masy spadkowej wchodzić będą prawa autorskie, powstanie problem konstrukcji użytkowania na dobrach niematerialnych. Dla analogicznego zastosowania przepisów prawa rzeczowego rodzi trudności przede wszystkim kwestia, jak pojmować w zakresie dóbr niematerialnych obowiązek zachowania przez użytkownika *salvae rei substantiae*, skoro eksploatacja gospodarza dzieła, nawet prowadzona w normalnych granicach, doprowadza do wydatnego obniżenia jego wartości sprzedażnej, ponieważ przez eksploatację rynek intelektualny ulega nasyceniu. Uznać należy za Stolfim (op. cit. II, str. 485), że sprawa wymaga wyraźnego przepisu ustawowego, skoro z jednej strony niepodobna przyznać użytkownicy dobra niematerialnego możliwości nieograniczonego eksploataowania, wskutek którego wartość sprzedażna dzieła mogłaby spaść do zera, z drugiej strony nie można wzbronić użytkownicy zwyczajnego użytkowania — w rozmiarach, któreby bliżej określiła ustawa — pomimo, że nawet zwyczajne użytkowanie doprowadza do zużycia wartości obrotowej dzieła. Zasada «*salvae rei substantiae*» odpowiednia jest np. przy stosunkach na roli, gdyż ziemia mimo nawet długoletniej uprawy nie zużywa się przez ciągnięcie z niej pożytków, nie nadaje się zaś ta zasada do zastosowania w dziedzinie dóbr niematerialnych w drodze wykładni, lecz wymaga w tej dziedzinie ustawowej modyfikacji. Jak długo takiego przepisu ustawowego nie wprowadzono, zasadą *salvae rei substantiae* należy w dziedzinie użytkowania dzieł autorskich ograniczyć do wymogu niewprowadzania zmian w dziele, natomiast nie należy wysnuwać z niej ograniczeń dla rozmiarów dozwolonego użytkowania dzieła, skoro stosunki faktyczne w zakresie dóbr niematerialnych przedstawiają się w tym punkcie inaczej, aniżeli stosunki w sferze dóbr zmysłowych, dla których zasada ta powstała.

tych praw. Stąd też ustawodawca i dogmatyk jest w stanie wyliczyć tylko najważniejsze rodzaje praw, o których mowa, i podać co najwyżej ogólne wytyczne dla rozstrzygnięcia kolizji pomiędzy poszczególnymi prawami osobistymi (np. w zakresie stosunków współwłasności), względnie kolizji między prawami osobistymi a majątkowymi; reszta należy do praktyki prawa, w szczególności jest przedmiotem trudnego i subtelnego zadania sędziego.

II. Zajmiemy się obecnie pokrótce analizą najważniejszych praw osobistych twórcy, wyliczonych przykładowo w art. 62 ust. 2.

1) Prawo decydowania o publikacji dzieła <sup>24)</sup> («droit de rester inédit», «das Recht zum Geheimbleiben») jest obok prawa do integralności i prawa do ojcostwa dzieła najbardziej fundamentalnym prawem osobistym twórcy. Twórcy pozostawiono wyłączną decyzję w przedmiocie, czy dzieło ma się ukazać, i w jakiej formie. Naruszenia prawa, o którym mowa, dopuszcza się nie tylko ten, kto dzieło wydaje, lecz także ten, kto je ogłasza w jakiegokolwiek innej formie, aniżeli wydanie; dopuszcza się go zaś i wówczas, gdy uzyskał wprawdzie od twórcy prawo do opublikowania dzieła w pewnej oznaczonej formie, przedsięwziął jednak publikację w formie odmiennej (np. X uzyskał prawo wydania dzieła scenicznego, prawa tego jednak nadużył w ten sposób, że zamiast dzieło wydać, wystawił je na scenie).

Omawiane prawo dotyczy ukazań się dzieła. Zakomunikowanie treści dzieła w kole prywatnym (art. 18) może stanowić naruszenie tajemnicy zawodowej (np. dyrektor teatru opowiada przyjacielowi treść nadesłanej mu sztuki), może stanowić — umyślny czy nieumyślny — udział w naruszeniu prawa majątkowego autorskiego i prawa do decydowania o publikacji dzieła, dokonany przez osoby trzecie (jeśli np. ów przyjaciel dopuści się plagiatu dzieła i plagiat opublikuje); może wreszcie, przynajmniej de lege ferenda, stanowić naruszenie praw na wytworze pracy odkrywczej <sup>25)</sup> (jeśli np. twórca oddaje nakładcy książkę do recenzji, a nakładca zezwala osobie trzeciej wykorzystać zawarty w dziele materiał w szczególności np. naukowy) nie jest jednak samo w sobie naruszeniem droit de rester inédit.

Prawo decydowania o publikacji dzieła nie można w zasadzie się rzec. Inna rzecz, że prawo, o którym mowa, ulega konsumpcji przez wykonanie, ulega konsumpcji zupełnej (jeśli np. twórca ogłosi swoje dzieło), albo też częściowej, relatywnej, na rzecz osoby, której na ogłoszenie dzieła zezwolono <sup>26)</sup>. Prawo to można wykonać jeszcze przed ukończeniem, a nawet

<sup>24)</sup> Interes osobisty twórcy w niepublikowaniu dzieła, będący podstawą powyższego prawa, polega na tym, że autorowi może na nieukazaniu się dzieła zależeć z wielu zwłaszcza następujących względów osobistej natury: autor może uważać dzieło swoje za nieudane i sądzić, że wydanie go mogłoby zaszkodzić jego dobrej sławie; może dalej autor mniemać, że dzieło do druku jeszcze nie dojrzało, że wymaga przerobienia, względnie dalszych studiów; może wreszcie autora do niewydawania dzieła skłaniać względ na jego treść, z uwagi na którą dzieła w ogóle nie przeznacza do wiadomości ogółu, lecz wyłącznie dla siebie, względnie ścisłego koła krewnych i przyjaciół (np. autor napisał pamiętniki, w których porusza ściśle osobiste i intymne sprawy swego życia).

<sup>25)</sup> Patrz dodatek do art. 1 o ochronie odkryć i ustaleń (str. 14 i nast.).

<sup>26)</sup> Jeśli więc twórca zezwoli jednemu z nakładców na wydanie dzieła, to stąd nie wynika, by osoba trzecia, przedsiębiorca samowolnie wydanie, naruszała tym samym jedynie prawo majątkowe autora, a nie także jego prawo osobiste do niewydawania dzieła; jeśli twórca zezwoli jednemu z wierzycieli na wydanie dzieła na zasadzie egzekucji (art. 25), to stąd bynajmniej nie wynika, by inny wierzyciel mógł na to zezwolenie się powołać. Oświadczanie twórcy, zezwalające na wydanie dzieła, może być jednak skierowane do ogółu (np. w testamentie); wówczas prawo decydowania o publikacji gaśnie na rzecz ogółu.

przed rozpoczęciem tworzenia dzieła, przez zezwolenie drugiej osobie, by dzieło po jego ukończeniu ogłosiła; jeśli twórca takie oświadczenie, np. w umowie nakładczej, złoży, nie będzie mógł już następnie, po ukończeniu dzieła, powołać się na swoje droit de rester inédit. Inna rzecz, że kwestię, czy dzieło jest ukończone, będzie mógł ocenić jedynie i wyłącznie twórca; to też nakładca, który zawarł umowę o stworzenie dzieła, a następnie domaga się w myśl art. 37 ustawy wydania mu manuskryptu, musi wykazać, że twórca swym oświadczeniem czy zachowaniem się dał do poznania, iż uważa dzieło za skończone. — Zezwolenie na publikację dzieła, zawarte w umowie o nakład dzieła przyszłego, wyklucza zarazem możliwość wniesienia sprzeciwu przeciw egzekucji, prowadzonej przez nakładcę na dziele z mocy wyroku, zasądzonego na wydanie manuskryptu; prawo bowiem osobiste, będące podstawą sprzeciwu, zostało, przez zawarcie umowy nakładczej, w stosunku do nakładcy wykonane i skonsumowane<sup>27)</sup>.

Prawu decydowania o publikacji dzieła należy, jako jednemu z zasadniczych praw osobistych, przyznać wobec ogólnej przewagi praw osobistych nad majątkowymi, pierwszeństwo w wypadkach, w których wchodzi ono w kolizję z prawami majątkowymi. Stąd też w wypadku dzieła pośmiertnego głos reprezentantów duchowych będzie miał w przedmiocie publikacji dzieła pierwszeństwo przed głosem spadkobierców; stąd również ulegają znacznemu ograniczeniu prawa wierzycieli prowadzących egzekucję na dziele (w myśl art. 25 dzieło niewydane nie może być przedmiotem egzekucji nawet po śmierci twórcy, jeśli sprzeciwią się temu reprezentanci jego interesów duchowych)<sup>28)</sup>.

Nie gaśnie droit de rester inédit przez śmierć twórcy. Istnieje ono i nadal, jako jego prawo, a jest jedynie reprezentowane przez osoby, które bądź sam wskazał za życia — w jakiegokolwiek formie — lub też które, w braku oświadczenia woli spadkodawcy, powołuje art. 63 ustawy. Wygaśnięcie własności autorskiej nie narusza w niczym tego prawa; w szczególności, jeśli do tej

<sup>27)</sup> Zaskarżalność roszczenia o wydanie corporis mechanici dzieła gotowego, celem przedsięwzięcia publikacji, wynika z stosunków nakładczych z przepisu art. 38 in fine, wykluczającego na wypadek niedostarczenia dzieła li tylko skargę o napisanie dzieła, nie zaś skargę o wydanie dzieła napisanego (patrz objaśnienia do art. 38 ustawy). Zasadę zaskarżalności roszczenia o dostarczenie dzieła, do wydania którego twórca — przed, czy po stworzeniu go — się zobowiązał, należy per analogiam odnieść do wszystkich wypadków takiego zobowiązania się, w szczególności odnieść ją nie tylko do stosunku nakładczego, regulowanego przez wspomniany art. 38, lecz także do stosunków, wynikających z umów, regulowanych przez art. 49 i następną, jak również do locatio operis vel operarum (o której wspomina art. 33 ustawy) itd.

<sup>28)</sup> Inna rzecz, że droit de rester inédit będzie musiało ustąpić w pewnych przypadkach innym prawom osobistym, które się okażą w konkretnym przypadku silniejsze. I tak: jeśli np. spadkobiercy współtwórców dzieła niewydanego za ich życia, postanowią dzieło opublikować, jeśli na to zgodzą się również reprezentanci interesów duchowych w znakomitej większości — obliczanej nie pro capita, lecz wedle wartości udziału — natenczas będzie można mniejszość zmajoryzować i pominąć reprezentowane przez nią droit de rester inédit, jeśli sędzia dojdzie do przekonania, że interes osobisty większości w opublikowaniu dzieła — wypływający z tendencji przekazania społeczeństwu danego dzieła dla wzbogacenia kultury społecznej i okrycia chwałą twórcy — jest silniejszy i oparty na poważniejszych podstawach, aniżeli droit de rester inédit mniejszości (która być może, nie podaje żadnych istotnych argumentów, dla których dzieło miałoby nie być wydane), — natenczas zadecyduje publikację, a wypływających stąd praw będą mogli spadkobiercy, oraz większość reprezentantów duchowych, dochodzić w drodze egzekucji (na wyrok taki będzie mogła zresztą powołać się także mniejszość przegłosowana, zachodzi tu bowiem iudicium duplex).



chwili nie wydano oryginału dzieła, nie można rozpowszechniać bez zezwolenia reprezentantów interesów osobistych nie tylko oryginału, ale i przeróbek dzieła (mimo, że z mocy art. 2 ustawy prawa autorskie na przeróbkach, dotąd zależne, stają się ze zgaśnięciem własności autorskiej samoistnymi), skoro publikacja przeróbki jest zarazem publikacją oryginału.

2) Prawo do integralności dzieła (zakazywania jego zmian i przeróbek).

Prawo to uzasadnione jest art. 2, 12, 31, 32 i 62 ustawy.

Polega ono na uprawnieniu twórcy do żądania, by dzieło jego rozpowszechniano w formie macierzystej, w tej formie, w jaką je przyoblekł twórca, bez żadnych zmian, skrótów i dodatków. Prawo to zostaje tedy naruszone nie tylko wówczas, gdy osnowę dzieła przeinaczono, gdy zmieniono jego formę lub też przekreślono jego treść, lecz także wówczas, gdy wydano dzieło z opuszczeniem<sup>29)</sup>, lub też gdy do dzieła dodano coś, czego doń nie włączył twórca<sup>30)</sup>. Z prawem, o którym mowa, łączy się na gruncie ustawy polskiej wyłączna możliwość prawnosobista twórcy udzielania zezwoleń na rozpowszechnianie przeróbek dzieła.

Prawo do integralności dzieła ulega k o n s u m p c j i na ogół li tylko relatywnej, a więc w stosunku do osoby, którą upoważniono do przedsięwzięcia zmian w dziele i rozpowszechniania go z tymi zmianami. Upoważnienie to wypłynąć może z u m o w y<sup>31)</sup>, i wówczas równa się zezwoleniu, o którym mowa w art. 2, albo też z u s t a w y (art. 31). Zezwolenie na przedsięwzięcie zmian w dziele jest — w braku odmiennej umowy — nieodwołalne; jeśli twórca raz zezwolił na rozpowszechnianie dzieła ze zmianami, może się temu następnie sprzeciwić o tyle tylko, o ile zmiany sięgają poza zakres wytknięty zezwoleniem. Upoważnienie do przedsięwzięcia zmian jest dalej czysto osobiste; może zeń korzystać tylko osoba, na rzecz której zostało oświadczone<sup>32)</sup>.

<sup>29)</sup> Również opuszczenie tytułu dzieła jest naruszeniem prawa do jego integralności.

<sup>30)</sup> Niedopuszczalnym jest w szczególności wydanie po śmierci twórcy dzieła, przezeń niedokończonego, z dokonaniem, napisanym przez osobę trzecią, chyba, że dokończenie to idzie po linii charakteru indywidualnego dzieła i bądź to własność autorska zgasła, bądź też na wydanie dokończenia udzielili zezwolenia reprezentanci interesów duchowych twórcy. Por. niżej uwaga 32. p. a).

<sup>31)</sup> Może zająć sytuacja, że twórca innej osobie udzieli zezwolenia na rozpowszechnianie dzieła w przerobionej formie, a inną osobę upoważni do dokonania samejże przeróbki, która ma być rozpowszechniona.

<sup>32)</sup> a) Na tym miejscu krótko zrekapitulujemy rzecz o zgasnięciu prawa do integralności, bliżej wyłożoną w objaśnieniach do art. 2.

Prawo do integralności dzieła gaśnie częściowo ze zgaśnięciem własności autorskiej; z tą chwilą każdemu wolno rozpowszechniać przeróbki dzieła, byleby one nie obniżały w istotnej mierze jego wartości i byleby miały na celu li tylko nadanie dziełu innego literackiego czy artystycznego wyrazu (dramatyzacja powieści, wariacje na temat muzyczny itp.), a nie naruszały zasadniczej osnowy dzieła, jego indywidualnego charakteru (nie zmieniały akcji dzieła, nie wypaczały charakterów osób w nim występujących itd.). Zmiany dalej idące są i nadal zakazane, a do zwalczania ich powołany jest twórca, względnie osoby reprezentujące jego prawa.

Ze śmiercią twórcy prawo do zakazywania zmian, a raczej możliwość wykonywania tego prawa, przechodzi na reprezentantów interesów duchowych twórcy, wskazanych oświadczeniem woli spadkodawcy lub też powołanych w art. 63 ustawy. Prawo to ulega ograniczeniu na rzecz spadkobierców w granicach art. 31. W rękach reprezentantów ma ono czysto negatywny charakter, o ile chodzi o zmiany «dalej idące» od zwykłego przerobienia dzieła w dopiero co podany znaczeniu; takich zmian nie wolno przedsięwziąć nawet reprezentantom interesów duchowych, powołani oni są tylko do ich zakazywania; natomiast w zakresie zwykłych przeróbek reprezentanci z art. 63

### III. Prawo osobiste do ojcostwa dzieła (droit à la paternité de l'oeuvre, das Recht der Autorschaft).

Prawo to ma dwie strony: negatywną (bardziej zasadniczą) i pozytywną. Roszczenie negatywne polega na możności żądania, by nikt nie przywłaszczył sobie cudzego autorstwa, by zatem nie publikował dzieła cudzego pod własnym nazwiskiem; roszczenie pozytywne uzasadnia obowiązek każdego, kto dzieło rozpowszechnia (prawnie czy bezprawnie, z mocy prawa autorskiego, czy też na zasadzie publicznego użytkowania, w całości, czy też li tylko w wyimkach lub cytatach), by wymienił w sposób przyjęty zwyczajem nazwisko twórcy, a także jego imię, o ile ono jest konieczne dla zindywidualizowania twórcy (tzw. w Niemczech «das Recht genannt zu werden»), nadto, by w wypadkach, gdy rozpowszechnia cudze dzieło tylko częściowo, w drodze wyimków czy cytat, podał zarazem tytuł dzieła, z którego je czerpie (por. art. 17 ust. 1 i art. 62 ust. 2).

Pozytywne i negatywne roszczenie, składające się na prawo do autorstwa dzieła, występują na ogół łącznie; jedynie w wypadku wydania dzieła anonimowo prawo do autorstwa ogranicza się do roszczenia, by dzieła nie oznaczano cudzym nazwiskiem, zaś w zakresie pozytywnym li tylko do tego, by przy wyimkach i cytatach podano tytuł dzieła, które służyło za źródło. W wypadku wydania dzieła pod pseudonimem prawo do autorstwa występuje w całej pełni: rozpowszechniający ma obowiązek zaopatrzyć wydanie dzieła w przybrane nazwisko, pod którym autor puścił dzieło w świat.

Tak roszczenie negatywne, jak i pozytywne płynie wprost z ustawy. Do uzasadnienia ich nie trzeba umowy stron; autor ma prawo żądania od na-

ust. 1 mogą udzielać zezwoleń na ich rozpowszechnianie, mogą także sami dzieło przerobić, i przeróbki takie rozpowszechniać; nie potrzebują w tym celu pytać o zezwolenie spadkobierców, z uwagi na to, że prawo do rozpowszechniania oryginału w formie przerobionej jest na gruncie ustawy polskiej prawem osobistym twórcy, istniejącym poza obrębem własności i dziedziczeniu nie ulega.

b) Patrz także w przedmiocie prawa do integralności dzieła objaśnienia przy art. 2, 31 i 32. O prawie tym w zakresie użytku publicznego patrz art. 17.

c) W związku z zagadnieniami prawa osobistego, o którym wyżej była mowa, powstaje pytanie, o ile twórca sam może przedsięwziąć zmiany w swym dziele. Prawo to przysługuje twórcy bez ograniczenia w tym sensie, że wolno mu publikować dzieło z coraz to innymi zmianami, mniej czy więcej istotnymi. Nie znaczy to jednakże, by twórcy wolno było z powołaniem się na to prawo naruszać prawa majątkowe, jakie na dziele w jego pierwotnej postaci nabyły osoby trzecie; jeśli w szczególności twórca oddał dzieło do druku nakładcy, z którym zawarł umowę w myśl art. 35 ustawy, nie wolno mu następnie żądać poczynienia najbardziej nawet uzasadnionych zmian w wydawnictwie, o ileby one miały charakter zasadniczy, o ileby naruszały pierwotny charakter indywidualny dzieła (z art. 42 ust. 3 ustawy wynika uprawnienie twórcy do poczynienia po rozpoczęciu pracy wydawniczej zmian, nie tak daleko idących; konieczność poczynienia dalszych zmian może uzasadniać tylko prawo twórcy do rozwiązania umowy w myśl art. 34 ustawy). Nie może również twórca odjąć dzieła w jego pierwotnej formie, czy też w ogólności, z użytkowi publicznemu, z chwilą, gdy raz zdecydował się dzieło opublikować; z chwilą tą powstają na rzecz ogółu bezzwłocznie prawa użytkowania w granicach art. 13—17 ustawy, nadto powstaje pełna wolność użytkowania dzieła z odroczeniem terminu jej skuteczności do chwili wygaśnięcia majątkowego prawa autorskiego, tak, że twórca, który opublikował dzieło w pierwotnej formie, a potem opublikował je w formie zmienionej, ulepszonej, będzie mógł przez czas trwania prawa autorskiego na dziele w jego pierwotnej formie, zakazywać z mocy tego prawa rozpowszechniania dzieła pierwotnego li tylko poza granicami art. 13—17, zaś z wygaśnięciem prawa majątkowego straci wszelką możność przeciwstawienia się rozpowszechnianiu dzieła pierwotnego, gdyż dyspozycja takowym przejdzie w całej pełni w ręce ogółu.

kładcy, by dzieło zaopatrzył w jego nazwisko, choćby prawa tego nie zastrzegł sobie w umowie nakładczej, chyba, że nadesłał manuskrypt dzieła bez zaopatrzenia go w swój podpis, a stąd i z innych okoliczności domniemywać się należy jego woli dorozumianej, by dzieło wydane anonimowo (por. orz. S. N. z 6 czerwca 1928 r. O. S. P. T. VII, nr 492, cytowane na wstępie).

Zakaz przywłaszczania sobie cudzego autorstwa uzasadniony jest również normami prawa publicznego, dyktowanymi troską o to, by przez fałszywe podanie nazwiska autora nie wprowadzić publiczności w błąd; stąd nawet twórca nie może upoważnić drugiej osoby, by wydała jego dzieło pod własnym nazwiskiem, a wszelkie w tym kierunku umowy muszą być uznane za nieważne, jako sprzeciwiające się bezwzględny zakazom prawa publicznego. Natomiast twórca może swym oświadczeniem woli z wolności od obowiązku wymienienia jego nazwiska czy też dzieła; zwolnienie takie jest nieodwołalne, istnieje jednak tylko dla tej osoby, na rzecz której zostało oświadczone.

Naruszenia prawa do autorstwa dzieła dopuszcza się każdy, kto publikuje dzieło pod nazwiskiem osoby, nie będącej twórcą, albo w inny sposób fałszywie rozgłasza, że osoba ta jest twórcą dzieła; z drugiej strony dopuszcza się naruszenia tego prawa twórca dzieła niesamoistnego, który nie podaje w swym utworze autora lub źródła, z którego czerpie materiał; jak również wydawca, lub inna osoba, publikująca dzieło bez podania nazwiska twórcy dzieła; atoli, z mocy wyraźnego przepisu art. 62 ust. 2, podlega represji z tego artykułu o tyle tylko, o ile przez niepodanie nazwiska twórcy lub tytułu dzieła mogłoby powstać błędne mniemanie co do autorstwa dzieła. Na równi z niepodaniem nazwiska twórcy, względnie jego dzieła, służącego za źródło zapożyczenia, stawia ustawa fałszywe podanie autora lub źródła. — Skutki naruszenia reguluje art. 62 ust. 1 ustawy.

Przem osobistym, pokrewnym prawu do autorstwa dzieła, nie będącym jednak, jak to ostatnie, prawem osobistym autorskim, a będącym emanacją ogólnego prawa do nazwiska, jest roszczenie, uzasadnione art. 62 ust. 2 in initio, z mocy którego nie wolno nikomu oznaczać własnego dzieła cudzym nazwiskiem, lub też cudzym pseudonimem. Naruszenie tego prawa rodzi skutki z art. 62 ust. 1 z mocy wyraźnego przepisu ustawy.

#### 4) Prawo osobiste zatajenia ojcostwa dzieła.

Z mocy art. 12 i 62 twórca dzieła wyłącznie decyduje, czy dzieło ma się ukazać anonimowo, pseudonimowo, czy też za podaniem nazwiska; jest to prawo osobiste twórcy, z którego wynika jego prawna możność zatajenia swego autorstwa.

Prawo do zatajenia autorstwa rozciąga się tylko na sferę publicznego rozpowszechniania dzieła; w zakresie użytku prywatnego autor nie może zd. m. zakazać ujawnienia swego autorstwa, chyba, że chodzi o tajemnicę zawodową. Nie znaczy to jednakże, by tylko ujawnienie autorstwa (wbrew zakazowi twórcy) przy sposobności publicznego rozpowszechniania dzieła miało stanowić naruszenie prawa osobistego twórcy; jest nim także wszelkie inne ujawnienie publiczne cudzego autorstwa.

Prawo do zatajenia nazwiska staje się aktualne z chwilą opublikowania dzieła anonimowo lub pod pseudonimem; z tą chwilą nie wolno nikomu ujawniać publicznie cudzego autorstwa; natomiast, o ile wydanie zakazu ujawnienia autorstwa nastąpiło przed opublikowaniem dzieła, ma walor chyba tylko w stosunku do osoby, do której wiadomości zakaz dotarł — autor tedy, by wystąpić przeciwko niej z powództwem z art. 62, musi przeprowadzić dowód świadomości zakazu ze strony krzywdziciela<sup>33)</sup>.

<sup>33)</sup> Zachodzić to będzie zwłaszcza wówczas, gdy autor w umowie o ukazanie się dzieła zastrzegł, iż nazwisko jego nie śmie być podane. W braku tego rodzaju okoliczności, ewentualna nieprawna publikacja może być tylko

Prawo osobiste do zatajenia nazwiska gaśnie z chwilą, gdy autor poda do wiadomości publicznej swe nazwisko<sup>34)</sup>: jeśli autor w późniejszych wydaniach zakaże nakładcy uwidocznienia swego nazwiska (przypadek zresztą mało praktyczny), przełamanie tego zakazu nosić będzie charakter tylko naruszenia postanowień kontraktowych, nie zaś także charakter krzywdy osobistej z art. 62.

#### 5) Prawo do dobrej sławy i do czci dzieła.

Dzieło zażywa u publiczności pewnej opinii, której utrzymanie w ramach jej obiektywnej słuszności jest interesem osobistym autora, również przez prawo uznanym, jak interes osobisty w utrzymaniu własnej dobrej sławy; chodzi tu jednakże zd. m. nie tyle o opinię poszczególnych osób prywatnych, ile o opinię publiczną, opinię ogółu; stąd też zd. m. w zasadzie tylko publiczne — w rozumieniu ustawodawstwa karnego — oczernianie czy wyszydzanie dzieła jest naruszeniem prawa osobistego twórcy do dobrej sławy jego dzieła (inaczej art. 255 k. k. w przedmiocie występku zniesławienia).

Zniesławienie dzieła może w szczególności nastąpić przez fałszywą krytykę. Jako przykład takiego zniesławienia podaje ustawodawca w art. 62 in fine przypadek, gdy ktoś w krytyce obniża wartość dzieła przez świadomie fałszywe przedstawienie faktów; w szczególności, gdy np. podaje, że dzieło jest plagiatem, gdy w krytyce zamieszcza fałszywe, a szkodzące dobrej sławie dzieła, cytaty. Do powstania krzywdy osobistej z art. 62 wymagana jest świadomość fałszu; wina nieumyślna odpowiedzialności z tego artykułu nie uzasadnia.

Zniesławienie dzieła może jednak nastąpić nie tylko przez tezy i oświadczenia, lecz także przez działania, wywołujące obniżenie opinii dzieła w oczach publiczności; jeśli w szczególności X wydaje dzieło ze zmianami, które wykrzywiając treść dzieła lub wypaczając jego formę, narażają dzieło na niesławę.

W ogólności do sytuacji zniesławienia dzieła należy per analogiam odnieść od dawna ustalone zasady, dotyczące przestępnego zniesławienia osoby. Zgodnie z tymi zasadami należy też przyjąć, że nie ma naruszenia prawa osobistego do dobrej sławy dzieła, jeśli uczyniony zarzut, choćby najostrzejszy, był prawdziwy. Dowód prawdy ciąży na pozwanym; jest zaś zd. m. dopuszczalny nie tylko w kierunku pytania, czy prawdziwymi były zarzuty pod względem faktycznym, lecz także w kierunku pytania, czy ocena, zawarta w krytyce, była uzasadniona. Jeśli X podniesie w recenzji teatralnej zarzut, że sztuka pozbawiona jest sensu, pisana bez znajomości prymitywnych zasad sztuki powieściopisarskiej, nie zawiera krzty dowcipu, jest rozwlekła i nudna, to wprawdzie niewątpliwie naraża się na zarzut zniesławienia; nie tylko fałszywe przedstawienie faktów, lecz także zd. m. rażąco ujemna, a zarazem rażąco fałszywa<sup>35)</sup> krytyka dzieła, narusza osobiste prawo twórcy do dobrej sławy dzieła, o ile krytyk (zgodnie z zasadą art. 62 in fine) działał w świadomości fałszu; pozwany krytyk może jednak w obronie swej przeprowadzić dowód, że sądy jego o wartości dzieła były prawdziwe<sup>36)</sup>. Pozwany może też

naruszeniem droit de rester inédit, a autor nie będzie mógł dla wykazania swej dalszej krzywdy osobistej powołać się na to, że zamierzał dzieło wydać anonimowo, domniemanie bowiem idzie w tym kierunku, że twórca, wydając dzieło, ujawniłby swoje nazwisko.

<sup>34)</sup> Patrz objaśnienia przy art. 9.

<sup>35)</sup> Z uwagi na pewien relatywizm sądów wartościowych należy tylko rażąco fałszywą krytykę uznać za wkraczającą w prawa osobiste twórcy, jeśli nie chcemy wolności krytyki w sposób krzywdzący ograniczyć.

<sup>36)</sup> Teza o bezwzględny relatywizm sądów wartościowych w dziedzinie sztuki jest dla prawa autorskiego, dla praktycznych celów, którym ma ono służyć, nie do przyjęcia; prawnik, dla zadośćuczynienia wymogom życia, musi przyjąć, że istnieją pewne obiektywne kryteria piękna i warto-

poprzestać na wykazaniu, że krytyka nie wynikała ze złego zamiaru, że działał w nieświadomości fałszu.

Od osobistego prawa twórcy do dobrej sławy dzieła odróżnić należy jego prawo osobiste do czci dzieła, analogicznie, jak w zakresie ochrony karnej czci ludzkiej odróżniamy zniesławienie (art. 255 k. k.) i naruszenie godności osobistej (art. 256 k. k.). Twórcę łączy z dziełem pewien węzeł osobisty, pewne uczucie miłości, które ustawodawca respektuje i które otacza ochroną przed rządzącymi zdrażnieniami. Z uwagi na ten charakter podłoża prawa do czci dzieła, należy zd. m. przyznać ochronę prawną we wszystkich wypadkach, w których owo uczucie ulega zdrażnieniu (z tak częstym w prawie autorskim zastrzeżeniem zasady de minimis non curat praetor). Nie należy w szczególności zd. m. wymagać, by lżenie, czy ośmieszanie dzieła miało miejsce publicznie. Deliktem jest ono także wówczas, gdy nastąpiło w rozmowie prywatnej w obecności twórcy, lub wprowadzie w jego nieobecności, lecz w zamiarze, by zniewaga do jego uszu dotarła (analogia do art. 256 k. k.).

Lżenie dzieła może nastąpić w drodze słownej albo przez czynności konkludentne; do tych ostatnich należeć będzie zwłaszcza podany przez ustawodawcę przykład wprowadzania w publikacji dzieła zmian, które godności dzieła uwłaczają.

Zniesławienie, jak i uwłaczenie godności dzieła może równocześnie wyrzucić twórcy, czy też jego następcy prawnemu, szkodę w przedmiocie majątkowego prawa autorskiego, i z uwagi na to może ulegać ściganiu w trybie art. 61 ustawy.

#### 6) Wolność rozporządzania dziełem.

Prawa majątkowe autorskie jako takie podlegają na ogół przymusowej alienacji, czy to dla realizacji praw wierzyteli egzekwujących, czy też dla likwidacji współwłasności na żądanie choćby jednego z uczestników, czy wreszcie — o ile chodzi o częściową alienację (obciążenia) — dla wykonywania zarządu w zakresie stosunków współwłasności.

W sferze jednak prawa autorskiego istnieją interesy osobiste, przez ustawodawcę uznane, sprzeciwiające się przymusowej alienacji dzieła. Interesem takim jest przede wszystkim znane nam już *droit de rester inédit*; ponadto jednak — co do dzieł już ogłoszonych — wchodzi w grę interes osobisty w możliwości zaniechania dalszego rozpowszechniania dzieła, wycofania go z rynku intelektualnego, przynajmniej na czas trwania własności autorskiej<sup>37)</sup> (ze zgaśnięciem własności autorskiej ogół może użytkować dzieło, które się ukazało, we wszystkich możliwych formach, jak o tym wyżej była mowa). Interes osobisty twórcy w wycofaniu dzieła polega na analogicznych względach, co *droit de rester inédit*; twórca może w pewnym momencie uznać dzieło swe za przestarzałe, może czuć się przekonany przez krytykę co do wad dzieła, może uznać, że dzieło wymaga gruntownego przerobienia i potem dopiero będzie można przystąpić do dalszego rozpowszechniania dzieła itp. Interes osobisty, o którym mowa<sup>38)</sup>, sprzeciwia się wszelkiemu przymusowi

ści, jeśli nie chce dzieł ducha wydać na pastwę niesprawiedliwej, często złośliwej i tendencyjnej krytyki.

<sup>37)</sup> Interes osobisty w wycofaniu dzieła z obrotu trafnie oddziela od *droit de rester inédit* np. Ferrara («L'esecuzione forzata nel diritto d'autore», Neapol 1904, str. 365 i nast.). Por. także Sfetca «De la nature personnelle du droit d'auteur», Paris 1923, str. 186 i nast.

<sup>38)</sup> Wchodzi tu w grę również interes osobisty twórcy, idący w tym kierunku, by samodzielnie obrać osobę, której mają przysługiwać prawa autorskie, oraz, by ją zobowiązać do wykonywania tego prawa. Twórca, jeśli alienuje prawo autorskie, zazwyczaj zobowiązuje następcę prawnego do wykonywania prawa; zarazem starannie dobiera osobę, której mógłby spokojnie powierzyć realizację tego celu — nie tylko materialnego, ale i idealnego — dla

alienacyjnemu, wymaga, by rozpowszechnianie dzieła leżało wyłącznie w ręku twórcy, jeśli on sam dobrowolnie nie przekaze praw na dziele osobie trzeciej, wymaga wolności rozporządzania dziełem. Z uwagi na ważkość tego interesu osobistego przyznano mu pierwszeństwo przed prawami majątkowymi, w szczególności przed prawami wierzycieli (art. 25); ma on znaczenie decydujące i dla kwestii likwidacji i zarządu nadzwyczajnego współwłasnością<sup>39)</sup>; jedynie w zakresie zarządu zwyczajnego współwłasnością, ustąpić musi interesom majątkowym współników (patrz wyżej str. 66)<sup>40)</sup>.

Wolność alienacyjna twórcy ulega konsumpcji przez wykonanie z chwilą, gdy twórca rozporządzi dziełem w pewnym kierunku, względnie ważne zobowiąże się rozporządzić. Jeśli tedy twórca raz oświadczy wobec innych współtwórców, że godzi się na zniesienie współwłasności w drodze alienacji, to tym samym swe prawo osobiste swobody alienacyjnej wykonał, i nie może już potem skutecznie bronić się przeciwko powództwu o zniesienie współwłasności, ani też skutecznie sprzeciwiać się prowadzeniu egzekucji na podstawie wyroku, na skutek tego powództwa zapadłego. Podobnie — jeśli twórca raz ważne zobowiąże się dzieło alienować, lub też ustanowić na nim prawa częściowe (np. prawo nakładcze, czy też prawo zastawu), nie może już potem skutecznie walczyć z powództwem, zawierającym żądanie przeniesienia własności na dziele, czy też ustanowienia na nim praw częściowych, lub żądanie wydania wierzycielowi pierwszych ustaleń dzieła, a więc manuskryptu, oryginału dzieła sztuki, negatywu filmowego itp. — wyrok zaś, w procesach takich zapadły, jest bezwzględnie wykonalny<sup>41)</sup>.

Prawem osobistym pokrewnym, nie będącym jednak prawem osobistym autorskim, jako nie mającym za przedmiot pewnego konkretnego dzieła ducha, jest wolność twórcy, z uwagi na którą skarga o dokonanie dzieła jest niedopuszczalna, mimo, że twórca do dokonania go ważne się zobowiązał (art. 38 in fine)<sup>42)</sup>; z uwagi na którą jest dalej ograniczona bezwzględnie obowiązującym przepisem art. 33 ustawy moc — co do czasu — umów, w których twórca zobowiązał się stale dla drugiej strony w pewnym zakresie twórczości pracować (patrz obj. do art. 33).

którego dzieło stworzono, a który polega na tendencji rozpowszechniania dzieła między ogół, na chęci przekazania społeczeństwu treści dzieła dla pomnożenia własnej chwały i wzbogacenia kultury narodowej. O doborze osoby ewentualnego nabywcy przez twórcę, a często i o przymusie wykonania prawa przez nabywcę nie może być mowy przy alienacji przymusowej; to też i interes osobisty, o którym mowa, sprzeciwia się przymusowi alienacyjnemu.

<sup>39)</sup> Interesem osobistym twórcy w wycofaniu dzieła z obrotu dyktowany jest też w znacznej mierze przepis art. 47 ust. 2 ustawy.

Najpełniejszą realizację znalazł interes osobisty, o którym mowa, w ustawie włoskiej z 1925 r., która w art. 15 przyznaje twórcy prawo wycofania z obrotu egzemplarzy dzieła, skuteczne nie tylko względem kontrahenta.

<sup>40)</sup> Majoryzację w zakresie zwyczajnego zarządu uznaliśmy w objaśnieniach do art. 8 ustawy za dopuszczalną, z uwagi na to, że interes osobisty twórcy w swobodnym dysponowaniu dziełem nie jest tu tak intensywnym, by mógł się przeciwstawić w grę wchodzącym interesom majątkowym, — a nadto temu interesowi osobistemu, jaki większość twórców upatruje w rozpowszechnianiu dzieła, w przekazywaniu go społeczeństwu (patrz wyżej uwaga 28 przy art. 12).

<sup>41)</sup> Zobowiązanie twórcy do oddawania na własność kontrahentowi dzieł, jakie w przyszłości napisze, ulega w osobistym interesie twórcy wolności rozporządzania utworami znowuż ograniczeniu w art. 33 ust. aut.: po upływie określonego w ustawie czasu można umowy, przewidujące takie zobowiązania, wypowiedzieć.

<sup>42)</sup> Niedopuszczalność powództwa o wykonanie dzieła nie uchybia ważności zobowiązania się do wykonania, a jest tylko ograniczeniem sankcji (niewypełnienia zobowiązania) do zakresu roszczeń odszkodowawczych.

## Rozdział II

## OGRANICZENIE PRAW AUTORSKICH

## UWAGI WSTĘPNE DO ART. 13—17

I. Art. 13—17 zajmują się pozytywno-prawnymi ograniczeniami praw autorskich, tzn. tymi ograniczeniami, które nie wynikają z natury tych praw<sup>1)</sup>, lecz zostały ustanowione przez prawo pozytywne w interesie kolidującego z monopolem autorskim użytku publicznego; ograniczenia, o których mowa, mogą w różnych ustawach — zależnie od bardziej indywidualistycznego, czy też bardziej uniwersalistycznego nastawienia ustawodawcy<sup>2)</sup>, — przedstawiać się rozmaicie, trudno tedy je zmieścić w ramy jakiegoś pozaustawowego, teoretycznie zadawalającego systemu.

II. Ograniczenia, o których mowa, dotyczą tylko majątkowych praw autorskich<sup>3)</sup>; jeżeli tedy ktoś w ramach tych ograniczeń naruszy prawa osobiste twórcy, odpowiada w myśl art. 62 i nast. ustawy; co więcej, od uszanowania kardynalnych praw osobistych twórcy: prawa do ojcostwa i integralności (zakaz zmian) dzieła, zależy i pod względem prawnomajątkowym — w myśl art. 17 (który przepisuje obowiązek podania źródła i nieprzedsiębrania zmian w zapożyczonym dziele) — dozwolony charakter dokonywania zapożyczeń; kto dokonywa zapożyczeń w ramach art. 13—16, nie dopełniając warunków z art. 17, narusza prawa autorskie nie tylko osobiste, lecz także majątkowe, ściągając na siebie sankcję z art. 59.

III. Ogólnym warunkiem użytku publicznego, przewidzianego w art. 13—17 jest, by dzieło, na którym on ma ciążyć, było opublikowane. Chodzi o to, by użytkowanie dzieła, bezpośrednio, czy w drodze zapożyczenia, nie naruszało fundamentalnego prawa osobistego autorów do decydowania o tym, czy dzieło w ogóle ma się ukazać, czy nie (tzw. droit de rester inédit, das Recht zum Geheimbleiben). Technicznie przeprowadza ustawodawca tę zasadę w ten sposób, że przy poszczególnych przepisach wspomina o zakazie użytkowania dzieła nieopublikowanego; od ogólnej zasady odstępkuje na ogół o tyle tylko, że — z jednej strony — przy pewnych przepisach wymóg publikacji zaostroża w ten sposób, że żąda «wydania» dzieła, a nie poprzestaje na ogólnym warunku publikacji (p. 3, 5 i 6 art. 13, p. 1 i 2 art. 14, i p. 6 art 15), z drugiej strony, w innych znowuż wypadkach, domniemywa się ze stanu faktycznego, iż na użytkowanie w formie, któraby skąd inąd droit de rester inédit naruszała, twórca dozwolił. Np. w ramach art. 15 p. 1 ustawodawca zapewnia prawo użytkowania nabywcom prawnym dzieł sztuki, kierując się niewątpliwie myślą, że z faktu nabycia tych dzieł należy domnie-

<sup>1)</sup> Z natury praw autorskich, jako monopoli w zakresie publicznego lub zarobkowego rozpowszechniania dzieła wynika, że użytek czysto prywatny dzieła, a więc zwielokrotnianie dla osobistego użytku, i wykonywanie go w ścisłym kole prywatnym, nie nacechowane tendencją zarobku, jest bezwzględnie dozwolone. Wspomniano już o tym przy omawianiu art. 12; bliższe szczegóły w objaśnieniach do art. 18.

<sup>2)</sup> A zarazem zależnie od tego, jakich ograniczeń w danym studium kultury wymaga jej postęp, bezwzględnie zależny od jaknajbardziej społecznego charakteru twórczości, od uwzględnienia przez jednostkę możliwie całości dotychczasowego dorobku kulturalnego w danej dziedzinie twórczości.

<sup>3)</sup> Ściśle jednak rzecz biorąc, użytek publiczny wywołuje z natury rzeczy pewne ograniczenie osobistego prawa rozporządzania dziełem (por. wyżej str. 94 i nast.): twórca nie może bowiem wycofać swego dzieła z obrotu w całości, tzn. z tym skutkiem, iżby miał na nim ustać nawet użytek publiczny.

mywać się równoczesnego udzielenia przez twórcę dorozumianego zezwolenia nabywcy na bezinteresowne wystawienie publiczne dzieła; w ramach znowu sytuacji z art. 15 p. 5, 7 ustawodawca domniemywa się, że twórca, gdyby go o to proszono, nie odmówiłby zezwolenia, a to z uwagi na małą intensywność — w danym wypadku — interesu prawnego w wykonaniu droit de rester inédit. Domniemanie ustawowe można zd. m. w powyższych wypadkach obalić (wyjątek punkt 3) i 4) art. 15 — niżej str. 108) przez udowodnienie, iż twórca wyraźnie zakazał nabywcom opublikowania — choćby w drodze zapożyczenia z p. 5 i 7 art. 15 — dzieła dotąd nieopublikowanego<sup>4)</sup>; dowód taki będzie atoli z reguły miał walor jedynie w stosunku do bezpośredniego nabywcy; dalszym nabywcom i w ogólności osobom trzecim, powołującym się na zaufanie do użytku publicznego, trzebaby nadto wykazać, że o wydaniu zakazu wiedziały (analogia do art. 3 in fine).

Obecnie zajmiemy się kazuistyką owych ograniczeń prawa autorskiego na rzecz użytku publicznego. — Art. 13 regulują tę kwestię w dziedzinie piśmiennictwa, art. 14 w dziedzinie muzyki, art. 15 — sztuki.

### Art. 13.

**W dziedzinie piśmiennictwa wolno każdemu, pod warunkami art. 17:**

1) przedrukowywać w prasie aktualne dyskusyjne artykuły prasowe na tematy ekonomiczne, polityczne lub religijne, jeżeli zostały one ogłoszone bez zastrzeżenia;

2) przedrukowywać w czasopismach lub w dziełach, przeznaczonych na publikacje tego rodzaju, mowy, wygłoszone na zebraniach lub rozprawach o charakterze publicznym, co jednak nie uprawnia do zbiorowego wydania mów jednej osoby;

3) przytaczać w dziełach, stanowiących samoistną całość, dla wyjaśnienia lub nauczania małe ustępy z wykładów, mów, oraz innych utworów naukowych i literackich, a z drobnych utworów najwyżej trzy z jednego dzieła, ale dopiero, gdy prace te zostały już wydane w książkach; do antologii wolno robić zapożyczenia z cudzych utworów, czy to drukowanych w książkach, czy w czasopismach, ale dopiero po śmierci autorów, z których dzieł czerpie się urywki;

4) podawać krótkie streszczenia utworów ogłoszonych lub wystawionych;

5) rozpowszechniać wydane dzieło przez odnajmowanie egzemplarzy, wygłaszanie wykładów, recytacje, jeśli się te recytacje odbywają nie w celach zarobkowych, chyba że autor ich wyraźnie zabronił. Wydany utwór sceniczny wolno wystawiać, lecz nie w teatrze i nie w celach zarobkowych;

6) użyć już wydanych drobnych urywków utworu poetyckiego lub drobnych utworów poetyckich, jako tekstu nowego utworu sztuki muzycznej.

*Ad punkt 1).*

I. Z natury praw autorskich wynika, że suchy komunikat jakichś zdażeń («prosta informacja dziennikarska» — art. 4 p. 2) — nie może korzy-

<sup>4)</sup> Zakaz powinien mieć miejsce w chwili zawierania umowy alienacyjnej; jeśli twórca zastrzeżenia takiego przy zawieraniu tej umowy nie uczynił, przyjęć należy, że zezwolił na wystawianie, i w ten sposób swoje droit de rester inédit wykonał.



stać z ochrony, objętej ustawą autorską<sup>5)</sup>; punkt 1 art. 13 idzie jednak dalej: na jego gruncie wolno przedrukowywać nawet te artykuły, zamieszczone w prasie, które mają charakter twórczy (są «działami» w rozumieniu art. 1 ustawy), o ile noszą charakter dyskusyjnych artykułów na tematy ekonomiczne, polityczne lub religijne, i byle nie zastrzeżono, iż przedruku dokonywać nie wolno.

II. Artykuły, należące do jednej z wyszczególnionych w art. 13 p. 1 kategorii, wolno przedrukowywać — wedle znowelizowanego brzmienia tego przepisu — w prasie, a więc zarówno w dziennikach (gazetach), jak i czasopismach. Przez «prasę» należy rozumieć wszelkie periodycznie ukazujące się pisma, poświęcone zagadnieniom czy też jakimkolwiek objawom życia bieżącego, przy czym «dziennik» zajmuje się raczej nowościami dnia, zagadnieniami chwili, podczas gdy treść «czasopisma» sensu stricto przeznaczona jest raczej dla zagadnień bardziej ogólnych, żywotnych nie tylko w czasie, najbliższym dacie ukazania się pisma.

III. Wolność przedruku z mocy omawianego przepisu obejmuje artykuły, a więc tę część dziennika czy czasopisma, która pochodzi od redakcji i składa się na jego istotną treść; nie obejmuje więc z jednej strony t. zw. «nadesłanych» i inseratów, z drugiej zaś strony powieści, nowel itp., drukowanych w prasie. Wolność przedruku obejmuje poszczególne artykuły; nie wolno przedrukowywać całej gazety z zachowaniem jej układu, przez to bowiem nadużywałoby się wolności przedruku (nadużycie prawa jest zakazane z mocy art. 135 k. z.; patrz także uwaga 4 w dodatku do art. 1), ponadto zaś naruszałoby się prawo autorskie redaktora, jako wydawcy (art. 8 ust 1), a w ochronie tego prawa art. 13 nie czyni żadnego wyłomu.

IV. 1) Kategorie artykułów, których przedruk jest dopuszczalny, określał pierwotny tekst ustawy autorskiej (z r. 1926) w sposób negatywny: nie wolno było przedrukowywać artykułów o treści «naukowej i literackiej». Nowela z r. 1935, w celu uzgodnienia tekstu naszej ustawy z brzmieniem rzymskim (z r. 1928) konwencji berneńskiej, wylicza pozytywnie kategorie artykułów, objętych wolnością przedruku: są to, jak wyraża się ustawa, «aktualne dyskusyjne artykuły prasowe na tematy ekonomiczne, polityczne lub religijne». Tekst noweli odpowiada art. 9 konwencji, który brzmi in initio: «Les articles d'actualité de discussion économique, politique ou religieuse peuvent être reproduits par la presse, si la reproduction n'en est pas expressément réservée».

Jak zobaczymy, zmiana, wprowadzona przez konwencję rzymską i nowelę do naszej ustawy, nie posiada większego znaczenia praktycznego, a raczej — przez postawienie zasady, iż artykuły prasowe podlegają bezwarunkowej ochronie autorskiej, z wyjątkiem artykułów taksatywnie w ustawie wyliczonych, które są chronione pod warunkiem zastrzeżenia praw — znaczenie ideowe, jako wyraz ewolucji, zmierzającej do przyznania autorom prasowym jak najdalej idącej ochrony prawnej, ograniczonej wolnością użytku publicznego jedynie w granicach tych potrzeb społecznych, których siła oczywiście przeważa znaczenie interesów indywidualnych twórcy.

2) Przedrukowywać wolno «aktualne» artykuły. Aktualnymi są artykuły na aktualny temat, a więc artykuły, traktujące o przedmiocie, który w danej chwili budzi publiczne zainteresowanie, a wkrótce wartość tę traci<sup>6)</sup>. Nie podlegają więc wolności przedruku artykuły, traktujące o zdarzeniach czy zagadnieniach bardziej ogólnych, których poznanie, ocena, względnie rozwiązanie nie jest w oczach ogółu najpierwszą sprawą życia współczesnego.

<sup>5)</sup> Nie są to bowiem «działa» w rozumieniu art. 1, jako pozbawione elementów twórczych.

<sup>6)</sup> Piola-Caselli, «Rapport général de la commission de redaction» (I. VI. 1928).

«Aktualnymi» już w czysto językowym znaczeniu nie są artykuły, które rozpatrują wprawdzie zdarzenia czy zagadnienia dnia, atoli czynią to w drodze metody naukowej; wszakże rozważania naukowe, jeśli nawet ich punktem wyjścia jest zagadnienie chwili bieżącej, muszą z natury rzeczy sięgać do zagadnień bardziej ogólnych, by przez ich zbadanie dojść do rozwiązania danej konkretnej kwestii; artykuły takie tracą więc czysto aktualny, przez ustawę wymagany charakter<sup>7)</sup>.

3) Wolności przedruku podlegają «dyskusyjne» artykuły aktualne. Wyrażeniem tym starano się przetłumaczyć zwrot konwencji: «les articles de la discussion économique etc.»; za punkt wyjścia dla interpretacji owego niebardzo powszedniego wyrażenia ustawy: «dyskusyjne», należy więc obrać wykładnię historyczną i uznać sens konwencji za miarodajny dla ustalenia, jakie znaczenie wypada temu wyrażeniu przypisać.

Przez «articles de la discussion économique etc.» rozumieć należy artykuły, którymi autor zapoczątkowuje lub bierze udział w dyskusji na tematy ekonomiczne itp. Nie wystarcza więc, że autor zdaje sprawę z przebiegu pewnych zjawisk społecznych; trzeba nadto, by względem nich zajął pewne stanowisko, żeby poddał je pewnej ocenie, żeby ujawnił swoje poglądy. Nie podlegają tedy wolności przedruku artykuły czysto opisowe, w których autor wstrzymuje się od wypowiedzenia własnego zdania i od jakiegokolwiek analizy (niemniej z mocy art. 4 p. 2 wolne są «proste informacje dziennikarskie»); przedrukowywać wolno jedynie artykuły, w których autor zjawiska społeczne roztrząsa, a tym samym daje materiał do dyskusji.

Wymogiem «dyskusyjnego» charakteru artykułów, z których wolno korzystać, wyklużył ustawodawca nie tylko czysto opisowe artykuły, lecz także wszelkie artykuły «o treści literackiej», wyraźnie wykluczone w tekście ustawy pierwotnej<sup>8)</sup>.

4) Tematy artykułów, które wolno przedrukowywać, muszą być zaczerpnięte z życia gospodarczego, politycznego lub religijnego, muszą więc dotyczyć zjawisk społecznych; artykuły o doli i niedoli jednostek, nie odgrywających roli społecznej, nie mogą być przedrukowywane. Nie wszystkie jednak tematy socjalne, a tylko gospodarcze, polityczne lub religijne uzasadniają wolność przedruku: artykuły na tematy np. panujących w społeczeństwie prądów literackich czy naukowych zastrzeżone są monopolowi twórcy. Zaznaczyć wszakże trzeba, że ex ratione legis termin: «polityczny» artykuł, wymaga rozszerzającej wykładni; wolno więc przedrukowywać nie tylko artykuły na temat ustroju państwa, układu jego sił społecznych i stosunku do innych państw, lecz w ogólności artykuły na temat jakikolwiek z a d a n p a ń

7) Wiadomo, że jedynie metoda, a nie przedmiot badania, nadaje utworowi, w szczególności artykułowi dziennikarskiemu, charakter naukowy. Podlegającymi bezwzględnej i wykluczającej wszelką wolność przedruku ochronie prawnej będą więc artykuły, w których autor poprzez systematyczną i głębszą analizę dąży do syntezy zdobytych w ten sposób danych z całością wiadomości pokrewnych.

8) Przez artykuł «o treści literackiej» należy rozumieć artykuł, którego celem jest nie tyle zakomunikowanie i wyjaśnienie czytelnikowi zdarzenia, stanowiącego przedmiot artykułu, ile wywołanie w czytelniku przeżycia, tego kompleksu wyobrażeń i uczuć, jakie z pewnym zdarzeniem się wiąże; łączy się z tym użycie swoistej, barwnej formy «literackiej» w ścisłym tego słowa znaczeniu, w odróżnieniu od formy literackiej sensu largo, polegającej na czystości języka, pięknie stylistycznym, i nadaniu dziełu piętna formalnej całości, którymi to cechami oczywiście mogą i powinny się odznaczać także dzieła piśmiennicze nieliterackie.

Artykułami o treści literackiej są zwłaszcza dziennikarskie felietony, które już od dawna cieszą się bezwzględną ochroną prawną z wykluczeniem użytku publicznego.

stwa, czy to będą np. zadania polityczno-kryminalne, czy kulturalno-oświatowe, czy jakiegokolwiek inne.

5) Z powyższej analizy wynika, że nowela, acz nie wprowadziła do ustawy zmian zasadniczych, tym niemniej poczyniła zmiany o pewnej doniosłości praktycznej: obecnie poza artykułami «o treści naukowej i literackiej», które już na gruncie dawnej ustawy były bezwarunkowo wyjęte ze sfery użytku publicznego, nie podlegają wolności użytkowania także artykuły sprawozdawcze, dalej wszelkie artykuły o temacie, zaczerpniętym z życia jednostek, a wreszcie artykuły na tematy wprawdzie socjalne, nie dotyczące jednak zjawisk politycznych, gospodarczych i religijnych.

V. Artykuł winien być ogłoszony «bez zastrzeżenia», jeśli ma być przedmiotem użytku publicznego. Zastrzeżenie musi być poczynione przez podmiot praw autorskich, jeśli ma wykluczyć zastosowanie art. 13; jeśli poczyni zastrzeżenie sua sponte redaktor na nadesłanym artykule, na którym poza prawem jednorazowego przedruku żadnych praw nie nabył, moc art. 13 trwa. Zastrzeżenie winno być uczynione odnośnie do poszczególnych artykułów z osobna, skoro chodzi o prawo przedruku poszczególnych artykułów; ogólna tedy wzmianka na wstępie gazety, że artykułów przedrukowywać nie wolno, jeśli nie zawiera przynajmniej bliższego określenia kategorii tych artykułów, nie wystarcza, jak słusznie zaznacza Allfeld (str. 218 Komentarza z r. 1928).

*Ad punkt 2).*

V. Charakter publiczny zebraniom lub rozprawom nadaje fakt, iż quivis ex populo ma do nich dostęp. Należą tu zwłaszcza, o ile chodzi o zebrania, wszelkie zgromadzenia polityczne, w szczególności zgromadzenia wyborcze, wiece, których celem jest uchwalenie jakichś rezolucji politycznych; dalej zebrania, przedsiębrane dla publicznego przedyskutowania pewnych problemów życia społecznego (np. dyskusje publiczne na tematy związane z małżeństwem, macierzyństwem i rodziną), wreszcie w ogólności zebrania publiczne nieokreślonej liczby ludzi, przedsiębrane dla jakichkolwiek celów (np. zebrania dla obmyślenia sposobu uczczenia jakiejś wielkiej rocznicy); jako przykłady «rozpraw» należy przytoczyć zwłaszcza posiedzenia sejmowe i rozprawy sądowe. Pobieranie opłat wstępu nie wyklucza publicznego charakteru; brak natomiast tego charakteru, jeśli ograniczono liczbę osób, mających przystęp, do ścisłego koła zaproszonych, czy też mogących się wylegitymować pewnymi kwalifikacjami osobistymi (nie są tedy «publicznymi» zebrania zawodowe). Różnica terminologiczna, prawnie zresztą nieistotna, między «zebraniem» a «rozprawą», na tym polega, że w ramach tych ostatnich rozstrzygane bywają przez czynnik nadrzędny, w szczególności czynnik władzy państwowej, spory między stronami, i tylko te ostatnie (względnie ich pełnomocnicy), dopuszczane są do dyskusji, zebrana zaś publiczność odgrywa jeno rolę słuchaczy; zebrania bywają przedsiębrane dla rozmaitych celów, zależnie od rodzaju których publiczność dopuszczana jest do dyskusji (wiece polityczne), albo też — jak na rozprawach — przysłuchuje się jeno mowom czy naradom czynnych członków zebrania<sup>9)</sup>. Celem omawianego przepisu jest umożliwienie ludności jak najszybszego poinformowania się o przebiegu rozpraw czy zebrań publicznych; stąd zbiorowe wydanie mów jednej osoby, jako wykraczające poza powyższy cel, zastrzeżone jest monopolowi autorskiemu.

VI. Nie należy zd. m. do istoty zebrań z art. 13 p. 2 ustawy, by miały one charakter publiczno-prawny. Ani względy językowe, ani domniemana ratio legis, która niewątpliwie polega na tendencji ustawodawcy, ażeby wszys tk o, co odbywa się publicznie, mogło jak najszybciej i jak naj-

<sup>9)</sup> Por. Stolfi, I, str. 419.

łatwiej przedostać się do wiadomości ogółu, nie skłania interpretatora do tego rodzaju ściśnienia ustawowego pojęcia «zebrania o charakterze publicznym», a raczej, zgodnie z wyżej zajętym stanowiskiem, przyjąć należy, że już umożliwienie wstępu «publiczności» na teren zebrania nadaje temu ostatniemu charakter publiczny. To też zd. m. na gruncie ustawy polskiej także wykłady i odczyty, jeśli koło słuchaczy nie jest ograniczone do osób, wykazujących się pewnymi osobistymi kwalifikacjami (np. studenci), można drukować w czasopiśmie z mocy art. 13 p. 2. Tak samo przedmiotem publicznego użytkowania są zd. m. kazania, mowy pogrzebowe. Wolność druku ograniczona tu jest tylko celem, dla którego ją wprowadzono, a polegającym na tendencji umożliwienia prasie spełniania jej zadań istotnych, polegających na zaznajamianiu ogółu z objawami współczesnego życia; to też np. nie będzie zd. m. mogło powołać się na art. 13 p. 2 czasopismo, zamieszczające wygłoszoną przed 20 laty inauguracyjną mowę rektora.

III. Mowy, wygłoszone na zebraniach i rozprawach, wolno bez zezwolenia twórców wydrukować w czasopiśmie (wolno je przy tym przedrukowywać ze wszelkich źródeł, gdziekolwiekby je zamieszczono). Ustawa poszła dalej — nawet jednorazowe publikacje, których celem jest zakomunikowanie ogółowi przebiegu zebrania czy rozprawy, czy też całego ich szeregu (byłoby nie chodziło o zbiorowe wydanie mów jednej osoby) — korzystają z dobrodziejstwa art. 13 p. 2.

*Ad punkt 3).*

VII. Ustęp ten ma zasadnicze znaczenie dla demokratyzacji wiedzy i dla postępu nauki i kultury. — Postęp, o którym mowa, (z czego dziś już jasno zdajemy sobie sprawę) jest owocem wysiłku społecznego, pracy twórczej ogółu; geniusze, którzyby w oderwaniu od istniejącego dorobku kulturalnego, a raczej przez czysto indywidualny wysiłek duchowy, zdołali pchnąć ludzką naprzód w dziedzinie kultury, należą do rzadkości. Celem umożliwienia, by twórczość naukowa miała jak najbardziej społeczny charakter, by przyczyniała się do postępu poprzez jak najobszerniejsze poznanie, opracowanie i użytkowanie dzieł już istniejących; dążąc nadto do celu, by wiedza, a także literatura jak najbardziej popularyzowała się między szerokimi rzeszami ludności, stanowi ustawodawca, że ten, kto twórczo pracuje, a więc tworzy dzieła samoistne<sup>10)</sup>, może dla celów tego dzieła, dla wyjaśnienia jego myśli (dzieła naukowe), dla ogólnego zaznajomienia czytelnika z pewnym działem literatury (antologia), lub też wprost dla nauczania (jeśli chodzi o dzieła pedagogiczne), przytaczać<sup>11)</sup> małe ustępy z cudzych dzieł (patrz bliższe szczegóły w tekście ustawy). Między twórczymi elementami dzieła, a zapożyczeniami, musi tedy zachodzić wewnętrzny związek; czysto mechaniczne włączenie urywku cudzego dzieła do własnego, zastosowania art. 13 nie uzasadnia.

VIII. Ogólnym warunkiem jest, by dzieła zapożyczone już się ukazały w książkach; wolny przedruk nie śmie uprzedzać publikacji dzieła piśmienniczego przez autora w jej najistotniejszej formie, tzn. w formie druku, książki; nadto co do antologii postawiono za warunek, by zapożyczenie nastąpiło po śmierci odnośnych autorów.

<sup>10)</sup> Przy antologii samoistność polega na pewnym oryginalnym kierunku, który jest kluczem doboru utworów (np. liryka powstania listopadowego), na samodzielności tego doboru i na samodzielnej systematyce cytat.

<sup>11)</sup> T. zw. wolność cytowania, «Zitierungsfreiheit». Możliwość «przytaczania» służy przede wszystkim celowi powoływania się na materiał piśmienniczy w danej dziedzinie, dla umocnienia tezy własnej, lub też dla dyskusji; nadto jednak, w pracach historyczno-literackich i recenzyjnych, służy potrzebie przytoczenia a casu ad casum opracowywanego materiału w jego pierwotnej formie.

Ad punkt 4).

IX. Ratio legis jest analogiczna, jak w punkcie 3): chodzi o możliwość użytkowania cudzych dzieł we własnych dziełach, w interesie uspołecznienia twórczości naukowej (cytowanie dzieł dla «wyjaśnienia»), nadto o popularyzację wiedzy (— «dla nauczania»). Z uwagi na ten drugi motyw ustawodawca odstępuje tu nawet od warunku, miarodajnego dla punktu 3), tzn. by cudze dzieło włączono do dzieła własnego, samoistnego: wolno zapożyczającemu ograniczyć się do (krótkiego) streszczenia cudzego dzieła<sup>12)</sup>, i takie krótkie streszczenie wydać. Zawsze jednak warunkiem jest, by dzieło zapożyczone było już opublikowane.

Ad punkt 5).

X. Z mocy tego przepisu wolno, także dla celów zarobkowych, odnająmywać egzemplarze wydanego dzieła, rozumie się tylko o tyle, o ile samo nabycie tych egzemplarzy przez wynajmującego nie wkracza w zakres prawa autorskiego. Odnajmywanie nielegalnych egzemplarzy, pochodzących np. z bezprawnego przedruku, a nabytych w celu dalszego rozpowszechniania dzieła (w drodze sprzedaży czy wynajmu poszczególnych egzemplarzy)<sup>13)</sup>, nie podlega przepisom art. 13, rodzi sankcje z art. 59, 61, a nawet 68 ustawy.

XI. Racja ustawowa dopuszczenia pełnej wolności rozpowszechniania dzieła przez wykłady («Vortragsfreiheit»), jest analogiczna, jak jeden z głównych motywów ustawodawczych dla punktów 3 i 4 artykułu 13; jest nią tendencja popularyzacji wiedzy w szerokim tego słowa znaczeniu. Podczas gdy wolność wypożyczenia dzieł jest dyktowana tendencją, by mniej zażądanej publiczności dać możliwość czytania dzieł, czy to dla wykształcenia, czy też wprost — i przede wszystkim — dla zabawy, tańszym kosztem, to wolność wykładów oparta jest wyłącznie niemal na tendencji rozpowszechniania wiedzy: wszakże wykład w małej tylko mierze służy «zabawie», wywołaniu przeżyć, od jakich np. beletrystyczne dzieło literackie pobudza, a przede wszystkim ma nauczyć, ma pogłębić wiedzę słuchaczy. Wolność wykładania przynależy tedy rzeczowo do punktu 3 i 4.

XII. Pomiedzy «recytacją» a «przedstawieniem» (wystawieniem dzieła scenicznego) zachodzi ta różnica, że pierwsza polega głównie na wygłoszeniu dzieła, podczas gdy przedstawienie musi się łączyć z podziałem ról, odtworzeniem gestów i ruchów osób działających, jak i plastyki danej sytuacji<sup>14)</sup>. Nie ma tedy «przedstawienia», jeśli dzieło sceniczne wygłasza jedna tylko osoba, lub jeśli wprawdzie podział ról nastąpił, ale aktorzy nie uplastyczniają akcji przez odpowiednie gesty i ruchy.

Różnica w ustawowym traktowaniu jest następująca: wydany utwór wolno recytować o tyle, o ile autor, przy wydaniu dzieła<sup>15)</sup>, recytacji utworu wyraźnie nie zabronił; wolność zaś przedstawienia ustanowił ustawodawca iure cogente, autor nie może oświadczeniem swej woli wolności tej wykluczyć; z drugiej jednak strony wolność recytacji jest o tyle szersza, że nie zależy od miejsca, w którym utwór ma być wygłoszony, podczas gdy wolność przedstawienia nie obejmuje prawnej możliwości wystawienia sztuki w teatrze<sup>16)</sup>.

<sup>12)</sup> Streszczenie takie przy pewnym piętnie twórczym będzie miało charakter dzieła niesamoistnego z art. 2 ustawy.

<sup>13)</sup> Patrz niżej str. 299.

<sup>14)</sup> Por. Heberlein, «Das Aufführungsrecht», Berlin 1928, str. 15.

<sup>15)</sup> Z mocy analogii do art. 15 p. 6 należy uznać za skuteczny tylko zakaz recytacji, ogłoszony przy wydaniu dzieła; jeśli autor wyda dzieło bez zakazu, recytacja staje się nieodwołalnie przedmiotem użytku publicznego i nie może przez następczą deklarację być przywrócona monopolowi twórcy.

<sup>16)</sup> Przez «teatr» należy rozumieć miejsce wykonywania przedsiębiorstwa, wystawiającego stale, zwłaszcza dla celów zarobkowych, sztuki dramatyczne w formie «przedstawienia», którego pojęcie dopiero co określiliśmy.

Wspólnym warunkiem wolności recytacji i wolności przedstawienia jest, że dzieło musi być wydane, jeśli wolność użytkowania ma powstać. Dalszym wspólnym warunkiem — nieznanym co do recytacji pierwotnemu tekstowi ustawy, a wprowadzonym słusznie przez nowelę dla zbliżenia treści art. 13 p. 5 do art. 14 p. 2 — jest przedsięwzięcie recytacji czy przedstawienia nie w celach zarobkowych. Z tekstu noweli wynika, że pobieranie opłat od wstępu na recytację (czy przedstawienie) na pokrycie kosztów nie wyklucza wolności użytkowania, byleby chodziło jedynie o pokrycie kosztów ogólnych przedsięwzięcia; jeśli natomiast opłata wstępu ma zarazem służyć wynagrodzeniu materialnemu recytatora czy aktorów, art. 13 p. 5 nie ma zastosowania, choćby osoby, urządzające recytację czy przedstawienie, działały zupełnie bezinteresownie.

Ad punkt 6).

XIII. Przepis ten, wprowadzony za ustawą niemiecką dla pobudzenia twórczości muzycznej w zakresie pieśni, jest walnym ograniczeniem praw poetów i jest w y ł o m e m ustawowym od zasady art. 8 ust. 2, w myśl której na dziele łącznym powstaje wspólwłasność współtwórców. W ramach obecnie omawianego przepisu, na dziele łącznym, powstałym przez dorobienie tekstu muzycznego, powstaje wyłączna własność kompozytora, bez względu na to, czy z poetą wszedł w jakiegokolwiek porozumienie; kompozytor może więc swobodnie decydować o rozpowszechnianiu dzieła łącznego i nie ma nawet obowiązku dzielenia się zyskiem z poetą. Przedmiotem dozwolonego rozpowszechniania jest jednak samo tylko dzieło łączne, a więc tekst z muzyką, a nie także zapożyczone dzieło literackie, oddzielnie wzięte; jeśli więc chodzi np. o rozpowszechnianie drukiem, utwór poetycki może być drukowany tylko jako tekst, razem z muzyką; w szczególności zd. m. na gruncie ustawy<sup>17)</sup> nie wolno przedsiębiorcy sprzedawać między publiczność tekstu śpiewanych właśnie na koncercie czy widowisku pieśni<sup>18)</sup>. «Samoistne» tedy prawa poety na jego utworze (art. 8 ust. 2) pozostają w pełni mocy.

Dzieło łączne, uzasadniające prawa kompozytora z art. 13 p. 6, powstaje przez użycie cudzego utworu poetyckiego jako tekstu. Z tekstem w ścisłym tego słowa znaczeniu mamy do czynienia wówczas, jeśli związek między nim a częścią muzyczną pieśni jest formalnie tak ścisły, że utwór może być śpiewany<sup>19)</sup>. Nie wolno tedy używać cudzych utworów do melodeklamacji, melodramatów itp.

Rzecz jasna, że cudzego utworu poetyckiego wolno użyć jako tekstu do nowych pieśni; tylko wówczas bowiem spełni się cel ustawodawcy: pobudzenie muzyków do twórczości pieśniarskiej; na ogół zresztą wówczas tylko część muzyczna będzie tak przystosowana do słów, że będzie można te ostatnie uważać za «tekst» pieśni, w dopiero co podanym rozumieniu<sup>20)</sup>.

«Teatrem» w rozumieniu ustawy są także teatry amatorskie, choćby za wstęp na widowisko nie pobierały żadnych opłat; zawsze jednak konieczny jest moment stałego wystawiania sztuk teatralnych przez zorganizowaną jednostkę gospodarczą. Widać stąd, że nie wszystkie bezpłatne przedstawienia publiczne podlegają monopolowi twórcy; przedstawienia amatorskie w sali koncertowej (Zoll, op. cit. str. 66), korzystają z art. 13 p. 5.

<sup>17)</sup> Zwłaszcza po znowelizowaniu ustawy i zniesieniu dawnego art. 48.

<sup>18)</sup> Rozdawanie z a d a r m o takich tekstów jest zd. m. dozwolone, służy ono bowiem wyłącznie rozpowszechnianiu dzieła łącznego, umożliwieniu publiczności utrwalenia go sobie w pamięci. Sprzedawanie tekstów jest czynieniem z rozpowszechniania cudzego utworu źródła zarobku, nie służy tedy wyłącznie rozpowszechnianiu dzieła łącznego, i dlatego jest zakazane. — Inaczej ustęp 2 §-u 20 ustawy niemieckiej.

<sup>19)</sup> Allfeld, Komentarz z r. 1928, str. 235.

<sup>20)</sup> Obojętną jest natomiast rzeczą, czy utwór był już przed tym użyty jako tekst do dzieła muzycznego; wolność użytkowania istnieje także wówczas

Poemat względnie wiersz musi być wydany, by móc zastosować punkt 5, co jest zresztą zgodne z ogólną zasadą, przenikającą art. 13 i 14.

#### Art. 14.

W zakresie utworów muzycznych wolno, pod warunkami art. 17:

1) przytaczać w dziełach naukowych i literackich, albo w podręcznikach małe ustępy kompozycji muzycznych lub drobne utwory w całości, o ile prace te zostały już wydane;

2) rozpowszechniać wydane dzieła muzyczne przez odnajmowanie egzemplarzy, przez wygłaszanie wykładów z produkcjami jedynie objaśniającymi, przez wykonywanie samego dzieła, jeżeli za to wykonywanie nie pobiera się opłaty lub nie ma ono na celu innej korzyści materialnej, albo jeżeli wykonanie stanowi część składową obchodu narodowego lub też, jeżeli towarzystwo muzyczne urządza wykonanie dzieła wyłącznie dla swych członków. Nie wolno wszakże wykonywać dzieła scenicznego w teatrze.

I. Sytuacja prawno-autorska muzyków jest na ogół lepsza, aniżeli sytuacja literatów: recytacja muzyczna za opłatą nie jest w zasadzie przedmiotem użytku publicznego, choćby jej wyraźnie nie zakazano, a wchodzi w zakres monopolu autorskiego, w przeciwieństwie do recytacji dzieł piśmienniczych, co do której obowiązuje art. 13 p. 5; wydawnictwo streszczeń utworów muzycznych (a więc potpouris, arrangements, wyciągów itp.)<sup>1)</sup> nie jest wolne, a wchodzi również w zakres praw autorskich (inaczej art. 13 p. 4 odnośnie do dzieł piśmienniczych); dalej — pieśniarzom przysługuje prawo wyłączenia poetów w ramach p. 6 art. 13, — a nie odwrotnie; — wreszcie «antologie» muzyczne nie mogą być wydawane na zasadzie użytku publicznego, jak to jest możliwe przy dziełach piśmienniczych.

#### Ad punkt 1).

II. Ustęp ten odpowiada co do treści przepisowi punktu 3 art. 13: chodzi o ułatwienie pracy literacko-naukowej, przez danie możności krótkiego cytowania dzieł opracowanych<sup>2)</sup>, a dalej o nauczanie<sup>3)</sup>, o popularyzację wiedzy muzycznej. Z natury rzeczy najważniejszy cel, jaki przyświecał punktowi 3 art. 13, a także punktowi 4 tegoż art., chęć nadania twórczości w dziedzinie, do której należy dzieło użytkowane, najbardziej społecznego charakteru, przez zagwarantowanie prawnej możności wchłaniania we własne prace cudzych utworów w granicach w powyższych przepisach podanych, niekoniecznie dla celów dydaktycznych lub czysto recenzyjnych, lecz i dla umożliwienia własnej

czas, gdy utwór literacki poddany został uprzednio przez twórcę wspólności z dziełem muzycznym w sensie art. 8 ustęp 2 (por. *Freiesleben*, «Kultur und Tonkunst» str. 83 i nast., Lipsk 1914).

<sup>1)</sup> Nie są to streszczenia w ścisłym tego słowa znaczeniu; utwór muzyczny nie może być streszczony w drodze (skróconego) opisanja jego treści; treść dzieła muzycznego musi być podana do wiadomości słuchacza bezpośrednio tak, jak została stworzona, jeśli ma być zrozumiana, co nie wyklucza uproszczenia formy, lub też ograniczenia się do wykonania (czy innego utrwalenia) tylko części treści. Dzieło muzyczne dopuszcza tedy wyimków albo uproszczeń formalnych; nie dopuszcza skondensowania treści czyli streszczenia sensu stricto.

<sup>2)</sup> Chodzić tu będzie zwłaszcza o dzieła historyczno-muzyczne, dzieła z zakresu teorii muzyki, nauki harmonii, kontrapunktu itd.

<sup>3)</sup> Będą to dzieła z zakresu teorii muzyki, nauki harmonii itp., w których moment dydaktyczny wysuwa się na pierwszy plan.

twórczości, nawiązania jej do istniejącego dorobku kultury — na terenie muzyki odpada. Nie wolno dla rozwinięcia własnej twórczości kompozytorskiej używać materiału z istniejących dzieł muzycznych, poza czerpaniem z nich podniety w granicach ustępu 2 art. 2; dzieła muzyczne, które w niewielkiej nawet mierze byłyby oparte na cudzych dziełach, będą mogły stanowić przedmiot li tylko przewidzianych w art. 2 praw zależnych. Pochodzi to stąd, że postęp twórczości muzycznej — w przeciwieństwie do twórczości naukowej — bynajmniej nie zależy od wolności zapożyczania; przeciwnie — z istoty twórczości muzycznej, jako płynącej w największej bodaj mierze z natchnienia, z pracy podświadomości, wynika że twórczość ta jest tym więcej wartościowa, im bardziej jest w swej treści samodzielna; wyjątkowo tylko recepcja cudzego tematu muzycznego staje się podstawą rozwinięcia tak bogatej twórczości, do jakiej własny temat nie dałby może podniety<sup>4)</sup>; jest to jednak raczej kwestią przypadku, regułą jest, że postęp twórczości muzycznej od wzajemnego zapożyczania tematów i w ogóle treści nie zależy<sup>5)</sup>.

By użytek publiczny mógł mieć miejsce, dzieło muzyczne, na którym ciąży, musi być w y d a n e, inne ogłoszenie dzieła, np. koncert, nie wystarcza.

Ad punkt 2).

III. Wolność wygłaszania w y k ł a d ó w z objaśniającymi produkcjami należy rzeczowo do użytku publicznego, przewidzianego w ustępie 1. Chodzi o dydaktykę, o popularyzację wiedzy muzycznej. Nie ma to nic wspólnego z wolnością recytacji dzieł dla nich samych, dla umożliwienia słuchaczom przeżycia tych wzruszeń, jakich wywołanie jest artystycznym celem dzieła.

IV. R e c y t a c j a («recital» muzyczny) dzieła muzycznego, jeśli od przysłuchiwania się jej pobiera się opłaty, lub jeśli urządzenie jej miało by mieć na celu jakąś inną korzyść materialną<sup>6)</sup>, jest w zasadzie zastrzeżona twórco;

<sup>4)</sup> Dotyczy to zwłaszcza takich form muzycznych, jak wariacje, fantazje na pewien temat itd. Jest kwestią godną zastanowienia, czy w dziedzinie tych form pewna wolność zapożyczenia tematycznego (licencja przymusowa?) nie powinna być dopuszczona. Ustawa polska, nie dopuszczając wolności użytkowania cudzych melodii jako tematów do własnej twórczości, uznaje w pełni tzw. autorskie prawo do melodii (*droit de mélodie*). Wręcz odmiennie normował sprawę doniedawna ustawodawca austriacki, który w ustawie z r. 1895 w brzmieniu noweli z r. 1929, § 29 przyznawał pełne i niezależne prawa autorskie twórcom wariacji, transkrypcji, fantazji, orkiestracji i innych dzieł, opartych na cudzych melodiach, byle byłyby poza tym owocem samoistnej twórczości. Patrz w tej mierze *Seiller*, «*Österreichisches Urheberrecht*», Wien 1931, str. 100 i nast. W nowej ustawie austriackiej z r. 1936 analogicznego przepisu nie znajdujemy.

<sup>5)</sup> Wzajemne oddziaływanie i wzorowanie się co do formy niewątpliwie ma istotne znaczenie dla postępu muzycznego. Zapożyczenie jednak formy bez równoczesnej recepcji treści nie odbiera dziełu charakteru samoistnego, nie trzeba tedy, dla uczynienia zeń przedmiotu niezależnego prawa autorskiego, ustanawiać użytku publicznego.

<sup>6)</sup> Recital muzyczny nie śmie więc być przedsięwzięty w celach zarobkowych, jeśli ma być wolny od monopolu autorskiego. Warunek bezinteresowności polega więc na tych samych zasadach, na jakich jest oparty analogiczny warunek, dotyczący wolności recytacji utworów literackich (art. 13 p. 5); ustawodawca nasz użył innego sformułowania prawdopodobnie z tego zwłaszcza względu, by zaakcentować, że także właściciele lokali restauracyjnych, w których koncertuje orkiestra, nie mogą powołać się na użytek publiczny, skoro pomimo, że nie pobierają oni osobnych opłat za koncert, urządzenie koncertu ma w każdym razie na celu zwiększenie siły atrakcyjnej przedsiębiorstwa, a w konsekwencji i wzrost frekwencji, będący niewątpliwie korzyścią materialną; por. Orz. S. N. 7. X. 1931 III R. w. 1704/31 (cyt. niżej str. 294), z którego widać, że dawniejszy tekst ustawy, w którym mowa była tylko o «opłatach», a nie także o «innych korzyściach materialnych» narządził judykaturze trudności w przedmiocie pociągania do odpowiedzial-



tylko bezinteresowna recytacja jest wolna, a i co do niej istnieje zastrzeżenie, że bez zezwolenia twórcy nie wolno muzycznych dzieł scenicznych (opera, operetka, dramat muzyczny, komedia muzyczna itp.) wystawiać w teatrze. Por. art. 13 p. 5.

Od powyższych zasad istnieją wyjątki: pobieranie opłat nie wyklucza użytku publicznego, jeżeli wykonanie dzieła jest częścią składową obchodu narodowego, albo jeśli towarzystwo muzyczne urządza wykonanie dzieła wyłącznie dla swych członków. Przez «towarzystwo muzyczne» należy rozumieć nie na zysk obliczone zrzeszenie, którego celem jest kultywowanie muzyki; nie jest zd. m. konieczne, by za członka towarzystwa uchodziła tylko osoba, czynnie w nim współdziałająca; także meloman muzyki może korzystać z dobrodziejstwa ustawy; zawsze jednak warunkiem jest, by towarzystwo nosiło charakter «spółdzielni» muzycznej, by ewentualne dochody przypadły w udziale wszystkim członkom: towarzystwo, któreby np. pewną grupę członków zwalniało od opłat za koncerty, nie mogłoby korzystać z użytku publicznego dzieł muzycznych.

Wolność użytkowania publicznego w zakresie recytacji muzycznych nie obejmuje możliwości transmitowania recitalu przez radio (analogia do art. 52).

V. Możliwość rozpowszechniania dzieł muzycznych przez odnajmowanie egzemplarzy, odpowiada w zupełności takież możliwości w zakresie dzieł piśmienniczych; odsyłam do objaśnień przy art. 13 p. 5.

VI. Wydanie dzieła muzycznego jest i na gruncie ust. 2 art. 14 warunkiem istnienia użytku publicznego.

### Art. 15.

**W zakresie utworów rysunkowych, malarskich, graficznych, rzeźbiarskich, architektonicznych i fotograficznych wolno, pod warunkami art. 17:**

- 1) wystawiać dzieła publicznie, lecz nie dla zysku;
- 2) umieszczać reprodukcje w dziełach naukowych, w podręcznikach i katalogach muzealnych lub używać ich do objaśnienia wykładów, jeżeli utwory zostały wydane, albo wystawione są stale w taki sposób, że każdy może je oglądać;
- 3) kopjować w świątyniach lub muzeach dzieła, nabyte dla nich bezpośrednio od twórcy, jednakże z zachowaniem przepisów, ustalonych przez właściwy zarząd;
- 4) odtwarzać jakąkolwiek techniką artystyczną lub reprodukcyjną dzieła sztuki, wystawione na stale na drogach publicznych, ulicach, placach lub w publicznych ogrodach, jednakże nie w tych samych rozmiarach i nie do takiego samego użytku; o ile chodzi o dzieła architektoniczne, można odtwarzać tylko zewnętrzną fasadę, a gdy chodzi o świątynie i gmachy publiczne — także ich wnętrza;
- 5) odtwarzać w rzeźbie utwory malarskie lub graficzne i odwrotnie;
- 6) budować według wydanych planów, opisów, modeli i rysunków

ności właścicieli restauracji, urządzających w swych lokalach koncerty bez zezwolenia twórców; jak jednak trafnie podniósł Grzybowski (w «Gazecie Sądowej Warszawskiej» 28/32), kwestia już na gruncie dawnej ustawy nie powinna być nastrożać wątpliwości, skoro bowiem «oskarżony (restaurator) pobierał opłaty za potrawy i napoje, to tym samym za pobierane opłaty dostarczał potrawy, napoje i muzykę, a więc nie dostarczał jej bezpłatnie».

budowlanych, jeżeli twórca, wydając je, nie zastrzegł wyłącznie dla siebie prawa budowania;

7) odtwarzać utwory fotograficzne, lecz nie w sposób fotograficzny lub do niego podobny.

I. Artykuł ten normuje kwestie użytku publicznego na dziełach sztuki w ścisłym tego słowa znaczeniu, a więc dziełach malarstwa (i rysunku), dziełach rzeźby, dziełach fotografii; dalej na dziełach sztuki stosowanej (art. 1 ustęp przedostatni), w szczególności dziełach architektonicznych, graficznych.

*Ad punkt 1).*

II. Nabywca *corporis mechanici* dzieła sztuki może je wystawiać publicznie, lecz nie dla zysku. Jeżeli jednak dzieło jest wizerunkiem pewnej osoby, do skorzystania z powyższego prawa do użytku publicznego trzeba zezwolenia tej osoby, z uwagi na jej prawa osobiste do wizerunku (analogia do art. 19). W braku takiego zezwolenia osobie pokrzywdzonej służy powództwo o ochronę praw osobistości w trybie art. 62 i 64 ustawy.

III. Bezinteresowność wystawiania jest warunkiem możliwości powoływania się na użytek publiczny. W razie niedochowania tego warunku wystawienie jest naruszeniem prawa autorskiego z konsekwencjami z art. 59 i 68 ustawy, osiągnięty zysk jest niesłusznym wzbogaceniem, podlegającym wydaniu z mocy art. 59. Bezinteresowność ze strony właściciela *corporis mechanici* nie usprawiedliwia użytku publicznego, jeśli osoba, względnie towarzystwo, przedsiębiorca wystawę dzieła, czerpie z niej zyski; właściciel odpowiada wówczas w ramach art. 136 k. z. i art. 27 k. k. Bezinteresowności nie wyklucza oczywiście pobieranie opłat dla pokrycia kosztów; «zysk» z punktu 1 art. 15 zachodzi jednak i wówczas, gdy osiągnięty dochód ma służyć celom społecznym, filantropijnym itp.

IV. «Publicznym» jest wystawienie, gdy przekracza ramy prywatnego użytku, na który już ze swej istoty monopol autorski się nie rozciąga. Patrz w tej mierze bliżej objaśnienia do art. 18, niżej str. 117 i nast.

Co do *droit de rester inédit* patrz wyżej str. 96.

*Ad punkt 2).*

V. Ustęp ten ma u podłoża analogiczną *ratio legis*, co art. 13 punkt 3, 4 (oraz 5, o ile chodzi o wykłady), jak również art. 14 p. 1 (i «wykłady» z punktu 2); odsyłam tedy do wywodów tam zamieszczonych. Tu podkreślić należy ścisły związek, jaki zachodzić musi między reprodukcjami, a odnośnym dziełem piśmienniczym; reprodukcje mają zilustrować, uzasadnić tezy tekstu i tylko w ramach tego celu są wolne. Dalej zwrócić należy uwagę, że zapożyczone reprodukcje winny mieć charakter podrzędny w stosunku do samego tekstu: dzieło, któreby zawierało zbiór reprodukcji z dziedziny malarstwa, z nielicznymi tylko i mającymi znaczenie podrzędne objaśnieniami, nie będzie mogło korzystać z postanowień p. 1 art. 15.

Sposób wykonania reprodukcji winien obracać się w granicach koniecznych dla spełnienia naukowego celu ich zamieszczenia; reprodukcja, któraby przekraczała te ramy, któraby w szczególności z uwagi na wykonanie (wielkość, dobór barw itp.), mogła zastąpić oryginał dzieła sztuki, wkraczałaby w zakres monopolu autorskiego (możności wydawania «antologii» malarskich na zasadzie użytku publicznego ustawa nie przewiduje).

VI. Uszanowanie prawa «*de rester inédit*» jest i tu warunkiem powstania wolności użytkowania publicznego. Odnośne dzieła muszą być wydane (ogłoszone w drodze mechanicznego zwielokrotnienia, a to zazwyczaj — w zakresie dzieł sztuki — w formie dzieł łącznych, jak książki malarskie,

wydawnictwa ilustrowane itp.), albo wystawione stale w taki sposób, że każdy może je oglądać (chodzi tu w szczególności o dzieła sztuki, wystawione stale w miejscach publicznych, na placach, ulicach, drogach, w gmachach publicznych itp. — por. p. 3 i 4 art. 15). Inny sposób ogłoszenia dzieła nie uzasadnia użytku publicznego.

Ad punkt 3) i 4).

VII. Oba przepisy stanowią jednolitą całość: wprowadzają wolność reprodukcji dzieł, znajdujących się stale w miejscu publicznym, tak, że każdy może je oglądać (por. p. 2); ratio legis oparta jest na presumpcji (*iuris ac de iure*), że twórca, zezwalając na stałe wystawienie dzieł sztuki w miejscach publicznych, i umożliwiając w ten sposób każdemu stały i na ogół bezpłatny dostęp do nich, rzekł się w pewnych — bliżej w punkcie 3 i 4 określonych — granicach monopolu autorskiego na tych dziełach. Ta ratio legis znajduje w punkcie 3 wyraz w przepisie, że dzieło sztuki musi być przez dane muzeum lub świątynię nabyte bezpośrednio od twórcy, wówczas tylko bowiem uzasadniona jest presumpcja zrzeczenia się praw autorskich na rzecz domaine public<sup>1)</sup> (por. Gołąb, op. cit. str. 150); w punkcie 4 ustawodawca nie stawia tego wymogu, jednak niewątpliwie dlatego tylko, że wprowadza na rzecz osób, korzystających z użytku publicznego, drugą, oprócz wyżej wymienionej, presumpcję *iuris ac de iure*, że umieszczenie dzieła sztuki na jednym z miejsc, w punkcie 4 wyliczonych, nastąpiło za zgodą twórcy.

VIII. Dla technicznych sposobów dozwolonego odtwarzania nie zakreśla ani punkt 3, ani punkt 4 w zasadzie żadnych ram<sup>2)</sup>. Wolno tedy dzieło reprodukować jakakolwiek techniką artystyczną lub reprodukcyjną; ograniczenie tej zasady przewiduje dopiero art. 18 zdanie 2. — Omawianymi przepisami jest dozwolone odtwarzanie dla celów rozpowszechniania w sposób skądinąd zastrzeżony prawu autorskiemu, a więc dla celów z ar o b k o w e g o lub p u b l i c z n e g o rozpowszechniania (odtworzenie dla prywatnego użytku w ramach którego mieści również się bezpłatne odtwarzanie dla ścisłego grona współżyjącej z odtwarzającym rodziny, korzysta z wolności już na zasadzie ogólnej normy art. 18). Dzieło odtworzone na zasadzie punktów 3 i 4 art. 15 wolno tedy w szczególności rozpowszechniać przez sprzedaż egzemplarzy; również jednak przez publiczne wystawienie, przez wyświetlanie itd. — w ogólności w każdy możliwy sposób gospodarczej eksploatacji dzieła, z zastrzeżeniami ściśle w punkcie 4, dla dzieł tam przewidzianych, wyliczonymi, oraz z zasadniczym ograniczeniem opartym na art. 18 zdanie 2. Będzie o tym mowa poniżej.

W szczególności ad p. 3).

IX. Twórca, oddając dzieło do muzeum czy świątyni, godzi się z tym, że dzieło będzie przedmiotem użytku publicznego, jednakże tylko w tych ramach,

<sup>1)</sup> Przed twórcę należy w razie jego śmierci rozumieć przede wszystkim jego dziedziców (chodzi bowiem o ograniczenie praw majątkowych na rzecz ogółu); zgoda reprezentantów interesów osobistych (art. 63 ust. 1) wymagana jest o tyle tylko, o ile dane dzieło sztuki nie było jeszcze publicznie wystawione, o ile zatem osobiste prawo twórcy decydowania o publikacji dzieła (*droit de reter inédit*) nie uległo jeszcze konsumpcji. — W razie zbycia prawa autorskiego na dzieło sztuki przez twórcę za życia, «twórcą» w sensie art. 15 p. 3 jest nabywca; zgoda twórcy w ścisłym tego słowa znaczeniu nie jest wymagana, jeśli bowiem zbył prawo autorskie, to tym samym z reguły wyraził zgodę na ogłoszenie, a więc i publiczne wystawienie dzieła przez nabywcę.

<sup>2)</sup> Różnica w terminologii (p. 3: «wolno kopiować», p. 4 «wolno odtwarzać jakakolwiek techniką artystyczną lub reprodukcyjną»), jest tylko różnicą w wysłowieniu się, a przeto mylącą i zbędną.

w jakich nie będzie to kolidowało z interesem zrzeszenia, do którego należy dane muzeum, czy świątynia; dlatego przepisy, wydane przez zarząd muzeum czy świątyni co do warunków i granic wolności odtwarzania, mają prawne znaczenie dla jej istnienia: jeśli zarząd muzeum zakaże w ogólności odtwarzania danego dzieła (obawiając się np. obniżenia frekwencji publiczności), wolność użytkowania na zasadzie p. 3 powstać nie może, a odtworzenie, o ile cel jego sięga poza granice użytku prywatnego z art. 18, jest naruszeniem autorskich praw majątkowych.

W szczególności ad p. 4).

X. Przedmiotem publicznego użytkowania są z mocy tego przepisu wszelkie dzieła sztuki, czystej czy stosowanej, rzeźbiarskiej, malarskiej, graficznej czy architektonicznej, byleby realne wcielenia tych dzieł znajdowały się na miejscach publicznych, w omawianym przepisie wyliczonych.

Miejscami publicznymi są:

1) Drogi publiczne i ulice. Nie ma znaczenia okoliczność, czyją własnością jest prywatna droga; należą tu również drogi prywatnych osób, obciążone użytkowaniem publicznym.

Dla braku — istotnego dla pojęcia «drogi» — momentu przeznaczenia dla komunikacji ludności nie są «drogą» lasy, pola itp.

2) Place publiczne. Są to miejsca, z racji swego przeznaczenia dostępne *cuivis ex populo*. Należą tu również cmentarze; w konsekwencji znajdujące się na cmentarzach pomniki są przedmiotem użytku publicznego.

3) Ogrody publiczne. Należą tu wszelkiego rodzaju ogrody, dostępne prawnie dla publiczności, parki, plantacje itp.

Dzieła użytkowane muszą znajdować się na tych miejscach; znajdowanie się ich w choćby bezpośrednim pobliżu (np. w przydrożnej restauracji) nie wystarcza<sup>3)</sup>.

Dzieło użytkowane musi znajdować się na stałe w określonych miejscach publicznych. Czy dzieło wystawiono na stałe — decydować będzie sposób techniczny wystawienia dzieła (np. pomnik przytwierdzony trwale do ziemi, budowla itd.). Wyżej (str. 108) już nadmieniono, że ustawodawca, o ile chodzi o stosunek do osób trzecich, do publiczności, domniemywa się zarazem, w sposób nie dopuszczający przeciwdowodu, iż stałe wystawienie dzieła nastąpiło za zgodą podmiotu prawa autorskiego: nie odbiera mu to oczywiście możliwości dochodzenia swych praw w stosunku do właściciela *corporis mechanici*, który bez jego zezwolenia wystawił dzieło w miejscu publicznym, wkraczając tym samym w monopol autorski rozpowszechniania dzieła.

XI. W sposób generalny dopuszczona wolność odtwarzania dzieł sztuki na miejscach publicznych ulega trójakemu ograniczeniu:

1) co do rozmiarów i przeznaczenia kopii;

2) co do architektonicznych przedmiotów użytkowania;

3) co do technicznych sposobów odtwarzania (art. 18).

Ad 1) Wolno rozpowszechniać dzieła odtworzone na zasadzie art. 15 p. 4, jednakże nie w tych samych rozmiarach i nie do takiego samego użytku, co dzieło macierzyste. Chodzi o to, by w pewnych przynajmniej granicach zagwarantować artystyczną i gospodarczą niezastępywalność dzieła macierzystego. — Rozmiary, uzasadniające prawo użytku publicznego, muszą być istotnie różne, tak, by różnica wielkości miała istotne znaczenie z artystycznego względnie gospodarczego punktu widzenia; w szczególności przepisowi p. 4 czynić będą zadość i będą mogły korzystać z użytku publicznego miniatury dzieł użytkowanych. — Kopia, uzasadniająca użytk publiczny, nie może służyć do tego samego użytku, co dzieło macierzyste; nie można więc np. sporządzić kopii pomnika, choćby w miniaturze, i wystawić ją w miejscu publicznym znowuż w charakterze pomnika.

<sup>3)</sup> Por. Allfeld, Kom II, str. 124.

Ad 2) W zakresie dzieł architektonicznych tylko świątynie i gmachy publiczne są w pełni, tak co do strony zewnętrznej, jak i wewnętrznej, oddane użytkowi publicznemu; poza tym wolno użytkować tylko zewnętrzną fasadę dzieł architektonicznych.

Ad 3) Ze zdania 2 art. 18 wynika, że nawet dla prywatnego użytku nie wolno budować wedle cudzego wzoru architektonicznego; argumenta *à minore ad maius* należy rozszerzyć to ograniczenie w tym sensie, że architekt nie może i dla osób trzecich budować domów wedle cudzych wzorów, ujawnionych w wystawionej na widok publiczny budowli. Zasada ta nie uwłącza jednak możliwości budowania wedle wydanych planów budowlanych, o której traktuje p. 6 art. 15.

*Ad punkt 5).*

XII. Przepis ten sankcjonuje użytek publiczny, dokonywany w formie transplantacji dzieła z jednej dziedziny sztuki do drugiej, w zakresie malarstwa (rysunków), grafiki i rzeźby<sup>4)</sup>. Wzajemna transplantacja jest dopuszczalna w tych dziedzinach sztuki bez żadnych ograniczeń; dzieło w ten sposób powstałe, acz jest dziełem niesamoistnym, staje się odrazu przedmiotem samoistnych, niezależnych praw autorskich i nie podlega ograniczeniom z art. 2 ustawy. Możliwość transplantacji jest ograniczeniem praw autorskich, ale tylko majątkowych; stąd autor dzieła nieopublikowanego może zd. m. skutecznie sprzeciwić się opublikowaniu go w drodze transplantacji<sup>5)</sup>.

*Ad punkt 6).*

XIII. Przepis ten opiera się na domniemaniu, że autor, który wydaje, a więc udostępnia publiczności, wzory, wedle których można wznosić budowle, zgadza się tym samym, by *quavis ex populo* wzory te użytkował. Powyższe domniemanie może obalić autor, jeśli wydając wzór (po raz pierwszy), zastrzeże sobie wyłączne prawo budowania. Zastrzeżenie, o którym mowa, ma pochodzić od podmiotu praw majątkowych, choćby był osobą różną od twórcy; wszakże chodzi tu o zastrzeżenie sobie majątkowych, a nie osobistych praw autorskich.

*Ad punkt 7).*

XIV. Przepis ostatni art. 15 sankcjonuje transplantację dzieła z jednej dziedziny sztuki do drugiej, przynależy tedy rzeczowo do przepisu p. 5 art. 15. Z mocy punktu 7 dzieła fotograficzne zajmują jednak odrębne stanowisko; transplantacja dzieł z dziedziny malarstwa, rzeźby czy grafiki do fotografii nie jest generalnie dozwolona, a możliwa jest tylko w ramach przepisów punktów 2, 3 i 4 art. 15; natomiast punkt 7 dopuszcza bez ograniczeń transplantację dzieła z dziedziny fotografii, do innych dziedzin sztuki. Zastrzeżenie, poczynione w komentarzu do p. 5 w przedmiocie *droit de réimpression* ma i tu znaczenie.

## Art. 16.

Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego może ze względów wyższej użyteczności upoważnić do rozpowszechniania wydanego dzieła zapomocą środków radjofonicznych lub radjowizyjnych, choćby twórcy lub nabywcy ich praw nie udzielili swego zezwolenia.

<sup>4)</sup> Możliwość reprodukcji inną techniką artystyczną dzieł architektonicznych jest dostatecznie zagwarantowana punktem 4-tym art. 15; o możliwości budowania wedle dzieł rysunkowych traktuje p. 6. O dziełach fotograficznych mówi p. 7.

<sup>5)</sup> Patrz wyżej ogólne uwagi do art. 13—15 str. 96—97.

Orzeczenie Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego zarazem ustala należne za to upoważnienie słuszne odszkodowanie i powinno być doręczone na piśmie twórcy lub nabywcy jego praw.

Orzeczenie może być wykonane przez osobę upoważnioną dopiero po wypłaceniu odszkodowania lub złożeniu go do depozytu sądowego.

W ciągu miesiąca od dnia doręczenia orzeczenia twórca lub nabywca jego praw mogą w drodze powództwa wniesionego do sądu okręgowego, właściwego ze względu na siedzibę osoby upoważnionej, żądać podwyższenia odszkodowania. Wniesienie powództwa nie wstrzymuje wykonania orzeczenia.

I. Artykuł powyższy, wprowadzony przez nowelę do ustawy autorskiej, jest z jednej strony oparty na zasadzie prawnej art. 99 Konstytucji marcowej<sup>1)</sup>, iż Państwu wolno wywłaszczać własność i inne prywatne prawa podmiotowe jedynie dla celów wyższej użyteczności i tylko za odszkodowaniem; z drugiej strony polega na skorzystaniu przez Państwo Polskie z upoważnienia, zawartego w art. 11-bis Konwencji Berneńskiej w jej rzymskim brzmieniu, który to przepis dozwala wywłaszczenia w dziedzinie radia pod warunkiem wypłacenia twórcy słusznego honorarium, mającego być ustalonym przez właściwą władzę, oraz pod warunkiem uszanowania osobistych praw twórcy.

Przepis art. 16 czyni zadość, jak zobaczymy, zarówno przepisom Konstytucji, jak i Konwencji Berneńskiej.

II. Wywłaszczenie dopuszczalne jest tylko ze względów wyższej użyteczności<sup>2)</sup>.

Wyższa użyteczność w dziedzinie dzieł ducha polegać będzie na ich społecznej, oświatowo-kulturalnej, czy politycznej wartości, z uwagi na którą leży w interesie Państwa i społeczeństwa polskiego, by treść tych dzieł jak najszybciej dotarła do jak najszerszych warstw ludności. Cel jak najszybszego i jak najintensywniejszego rozpowszechnienia dzieła pomiędzy ludność może bodaj najlepiej rzeczywistnie transmisja radiowa i dlatego właśnie w jej zakresie dopuszczono wywłaszczenia.

III. Przedmiotem wywłaszczenia mogą być wszelkie dzieła w rozumieniu art. 1, o ile dopuszczają rozpowszechniania w drodze transmisji radiowej; nie tylko więc dzieła literackie, lecz także dzieła muzyczne. Wywłaszczyć można nie tylko podmiot własności autorskiej, lecz także osoby, rozporządzające prawami częściowymi.

IV. Podmiotem, na rzecz którego wywłaszczenie następuje, będzie w Polsce z reguły «Polskie Radio»<sup>3)</sup>, z uwagi na przysługujące mu z mocy koncesji wyłączne prawa eksploatawania państwowego monopolu w urządzeniu stacji nadawczych i nadawaniu transmisji radiowych<sup>4)</sup>.

V. Prawo, jakie zyska «Polskie Radio» wskutek wywłaszczenia, jest jurydycznie zwykłą licencją<sup>5)</sup>; wyłączna możność prawna wykonywania tej licencji przez «Polskie Radio» płynie nie tyle z jej natury, ile z monopolicznego stanowiska «Polskiego Radia» w dziedzinie transmisji radiowej. Z uwagi na cel, dla którego wywłaszczenie następuje, i z uwagi na słuszne interesy twórcy w rozpowszechnianiu jego dzieł, powinno «Polskie Radio» nabyte prawa wykonać; jest to jednakże *lex imperfecta*, pozbawiona sankcji.

VI. Ani orzeczenie wywłaszczające, ani wykonywanie praw, na zasa-

<sup>1)</sup> Art. 99 dawnej Konstytucji został utrzymany w mocy artykułem 81 ust. 2 Konstytucji kwietniowej.

<sup>2)</sup> Por. art. 1 rozp. Prez. Rz. P. z 24 września 1934 Dz. U. nr 86/34.

<sup>3)</sup> Patrz co do charakteru prawnego tej instytucji niżej str. 276.

<sup>4)</sup> Patrz niżej str. 276.

<sup>5)</sup> Patrz wyżej str. 86.

dzie tego orzeczenia nabytych, nie może czynić ujemny osobistym prawom twórcy do ojcostwa dzieła, i do jego integralności (art. 17 w znowelizowanym brzmieniu). Nieuszanowanie tych praw przez «Polskie Radio» przy wykonywaniu licencji odbiera transmisji charakter dozwolony, uzasadnia więc nie tylko delikt z art. 62, lecz także 59 ustawy<sup>6)</sup>. Wywłaszczenie nie może również uwłaczać tzw. *droit de rester inédit*: w myśl wyraźnego tekstu ustawy wywłaszczyć można tylko dzieła wydane<sup>7)</sup>; «wydanie» musi być oczywiście prawowite, a warunkiem prawowitości wydania jest tu zd. m. nie tylko zgoda podmiotu prawa majątkowego, lecz także zgoda podmiotu praw osobistych na przedsięwzięcie wydania<sup>8)</sup>).

VII. Wywłaszczenie jest przymusowym przeniesieniem prawa autorskiego na «Polskie Radio», nie podlega jednak, zgodnie z ogólnymi zasadami dotyczącymi instytucji wywłaszczenia, zasadzie «*nemo plus iuris transferre potest, quam ipse habet*». To też wywłaszczenie «posiadacza» prawa autorskiego, w szczególności osoby, za której prawami walczy domniemanie z art. 6 ust. 2, skuteczne jest i przeciwko rzeczywistemu twórcy, jeśli jest nim różna od posiadacza osoba; twórca nie może nawet żądać od «Polskiego Radia» ponownego wypłacenia raz posiadaczowi uiszczony sumy odszkodowawczej, a zdany jest tylko na roszczenie o wydanie niesłusznego wzbogacenia i ewentualnie o wynagrodzenie szkody, przysługujące mu przeciw posiadaczowi.

VIII. Przejście prawa autorskiego na «Polskie Radio» następuje, zgodnie z ustępem 3 art. 16, dopiero z chwilą złożenia przezeń oznaczonej przez władzę sumy odszkodowawczej do depozytu sądowego, względnie po wpłaceniu jej bezpośrednio do rąk wywłaszczonego<sup>10)</sup>. Orzeczenie wywłaszczające jest tylko tytułem przeniesienia prawa autorskiego, samo jednak przejścia prawa nie powoduje; to też skorzystanie z orzeczenia wywłaszczającego przed wpłaceniem odszkodowania stanowiłoby naruszenie prawa autorskiego w sensie art. 59 ustawy.

IX. Zarówno o wywłaszczeniu, jak i o wysokości odszkodowania<sup>11)</sup>, decyduje władza administracyjna, jedna i ta sama, w jednym i tym samym orzeczeniu.

Projekt rządowy, idąc szlakiem tradycji, przewidywał pierwotnie właściwość sądu dla ustalenia, w razie sporu, wysokości odszkodowania; ciała ustawodawcze, powierzając także tę funkcję władzy administracyjnej, orzekającej o wywłaszczeniu, kierowały się niewątpliwie tendencją uzgodnienia specjalnych przepisów ustawy autorskiej z ogólnymi zasadami «prawa o postępowaniu wywłaszczeniowym» z 24 września 1934 Dz. U. nr 86 z 1934 r., wedle których (art. 31 i nast.) wysokość odszkodowania ustala właściwy wojewoda. Zarazem, analogicznie do art. 40 prawa o wywłaszczeniu, przewidziano w art. 16 ust. 4 ustawy autorskiej możliwość odwołania się od orzeczenia władzy administracyjnej do sądu.

<sup>6)</sup> Patrz wyżej str. 96.

<sup>7)</sup> Wydanie jest jedną z form ogłoszenia dzieła; patrz wyżej str. 44.

<sup>8)</sup> Por. wyżej str. 43.

<sup>9)</sup> Zgoda podmiotu praw osobistych potrzebna jest do prawowitości wydania o tyle tylko, o ile dzieła już przed tym w innej, aniżeli wydanie, formie, prawowicie nie ogłoszono; każde bowiem ogłoszenie dzieła, bez względu na jego formę, przedsięwzięte za zgodą podmiotu praw osobistych, konsumuje jego *droit de rester inédit*.

<sup>10)</sup> Oczywiście, jeśli strony zgodnie ustalą wysokość odszkodowania, umowa stron będzie decydującą, i «Polskie Radio» dopełni swego obowiązku, jeśli wypłaci odszkodowanie w umówionej wysokości.

<sup>11)</sup> Ściśle rzecz biorąc, owo «odszkodowanie» jest, jak wiadomo, wynagrodzeniem za przymusowe świadczenie, a nie odszkodowaniem sensu stricto, skoro nie ma za podstawę działania bezprawnego.

Z uwagi na subtelny i nieszablonowy charakter spraw autorskich powierzono funkcję orzekania o wywłaszczeniu w dziedzinie dzieł ducha nie wojewodzie, lecz Ministrowi W. R. i O. P. Kierowano się też niewątpliwie i tą okolicznością, że podmiotem, na rzecz którego wywłaszczenie następuje, jest «Polskie Radio», a zasięg terytorialny działalności tej instytucji obejmuje z reguły obszar całego Państwa.

X. Orzeczenie wywłaszczające powinno określać rozmiar wywłaszczenia i odpowiadającą mu wysokość odszkodowania. Określając rozmiar wywłaszczenia, winien Minister W. R. i O. P. postanowić, jak często i w jakim terminie<sup>12)</sup> transmisja może być skuteczniejsza. Wysokość odszkodowania zostaje ustalona z góry, przed rozpoczęciem wykonywania wywłaszczonego prawa, nie zależy tedy od rozmiarów, w jakich następczo licencja zostanie wykonana.

XI. Orzeczenie zapada na wniosek «Polskiego Radia». Analogia z przepisami prawa o wywłaszczeniu uzasadnia zd. m. obowiązek Ministerstwa do wysłuchania, w trybie art. 22 i nast. prawa o postępowaniu administracyjnym<sup>13)</sup>, interesowanego twórcy względnie jego następcy prawnego<sup>14)</sup>. Orzeczenie należy doręczyć stronie.

XII. Orzeczenie podlega zaskarżeniu w dwojakim kierunku:

1) co do jego legalności, a więc zgodności z prawem przedmiotowym;

2) co do wysokości należnego odszkodowania.

Ad 1) Właściwa jest skarga do Najwyższego Trybunału Administracyjnego.

Ad 2) Właściwe jest powództwo do Sądu Okręgowego, które może wnieść — w ciągu miesiąca od doręczenia orzeczenia — interesowany twórca z powodu zbyt niskiego oszacowania wywłaszczonego prawa; odwołanie do sądu nie przysługuje natomiast «Polskiemu Radiu». Wniesienie odwołania nie wstrzymuje wykonania orzeczenia wywłaszczającego.

## Art. 17.

**Opracowanie, rozpowszechnianie, zapożyczanie z cudzych utworów, przewidziane w art. 2 oraz w art. 13—16, dozwolone są tylko pod warunkiem wyraźnego podania źródła opracowania, zapożyczenia, rozpowszechniania i wymienienia twórcy.**

**Wolność zapożyczenia nie upoważnia do żadnych zmian. W utworach muzycznych dozwolone są tylko przeniesienia na inny ton, na inny głos lub instrument, w dziełach zaś rysunkowych i plastycznych zmiany wielkości, tudzież zmiany konieczne, wywołane sposobem odtworzenia.**

I. Art. 17, jak to wyżej zaznaczono w ogólnych uwagach do art. 13—15, a także w uwagach do art. 16, sankcjonuje zasadę, że wolność zapożyczenia, względnie dopuszczalność wywłaszczenia, nie uwłacza prawu do ojcostwa i prawu do integralności dzieła, jako prawom osobistym; nienaruszalność droit

<sup>12)</sup> Jeśli «Polskie Radio» w określonym terminie z orzeczenia wywłaszczającego nie skorzysta, licencja zd. m. gaśnie.

<sup>13)</sup> Rozporządzenie Prez. Rz. P. z dn. 22 marca 1928 poz. 341/28.

<sup>14)</sup> Postępowanie w przedmiocie wywłaszczenia dzieł ducha zostało w ustawie autorskiej odrębnie unormowane, to też analogia legis z art. 14 i nast., art. 31 i nast. prawa o postępowaniu wywłaszczeniowym nie jest zd. m. uzasadniona. Niemniej zrealizowaną w tych artykułach zasada «audiatur et altera pars» winna, ex analogia iuris, i na gruncie ustawy autorskiej znaleźć zastosowanie. Mniemam, że rozporządzenie wykonawcze pójdzie w tym kierunku.



de rester inédit zagwarantowano w poszczególnych przepisach art. 13—16, jak o tym również wyżej była mowa.

Nieprzestrzeganie przepisów art. 17 czyni zapożyczenie niedozwolonym i powoduje sankcje z art. 59 i 68 ustawy. Przestrzeganie tych przepisów jest więc warunkiem zaistnienia wolności użytkowania, przewidzianej w art. 13-15.

II. Prawu twórcy do ojcostwa dzieła (droit à la paternité) uczyni zapożyczający zadość, jeśli poda źródło zapożyczenia i oznaczy twórcę. Źródło zapożyczenia, a więc nazwę utworu, z którego treści dokonano zapożyczenia, należy podać zawsze, zd. m. nie tylko wówczas, gdy na egzemplarzach umożliwiających reprodukcję, nie widnieje nazwisko twórcy (np. dziełach sztuki w miejscach publicznych — p. 4 art. 15), albo w ogóle dzieło ukazało się anonimowo, lecz także wówczas, gdy dzieło macierzyste ukazało się pod nazwiskiem twórcy i przy zapożyczeniu nie zaniechano podać tego nazwiska; ustawodawca bowiem żąda podania źródła zapożyczenia niezależnie od obowiązku podania twórcy dzieła, chroni tedy, pokrewny interesowi twórcy w ojcostwie dzieła, interes prawny twórcy na tym polegający, że twórca pragnie, by publiczność wiedziała, iż rozpowszechniane reprodukcje odtwarzają dane dzieło macierzyste.

Osobę twórcy należy zd. m. z reguły podać wyraźnie, nie wystarcza ogólne oznaczenie go, w szczególności przez określenie źródła w sposób, wykluczający mniemanie, iż autorem jest zapożyczający — chodzi tu bowiem nie tylko o interes negatywny twórcy, idący w tym kierunku, by zapożyczający nie przywłaszczał sobie autorstwa dzieła, lecz także o interes pozytywny na tym polegający, że jest słusznym życzeniem autora, iżby dzieło przezeń stworzone, ilekroć zostanie udostępnione publiczności, w formie pierwotnej czy też w drodze zapożyczeń, tylekroć ukazywało się jako jego dzieło. Ogólnego oznaczenia twórcy, w sposób, umożliwiający dowiedzenie się o jego nazwisku, można dopuścić wyjątkowo w wypadkach, w których intensywność owego pozytywnego interesu w ojcostwie dzieła jest względnie mała; i tak: zwyczajowo utarła się zasada, że wystarcza podanie źródła zapożyczenia przy przedruku artykułów z czasopism (art. 13 p. 1, a także 2), dalej oznaczenie przedmiotu odtworzenia przy reprodukowaniu dzieł sztuki, wystawionych na stałe w miejscach publicznych (art. 15 p. 4)<sup>1)</sup> itp. Obowiązek podania nazwiska twórcy ustaje, jeśli dzieło ogłoszono anonimowo<sup>2)</sup>; przy dziełach sztuki nadto (art. 15 p. 1, 5 i 7) wówczas, jeśli macierzyste corpus mechanicum danego dzieła sztuki nie zostało zaopatrzone w podpis artysty.

Obowiązek podania źródła zapożyczenia i obowiązek podania autora są, jak wspomniano, kumulatywne; już zaniedbanie jednego z tych obowiązków uchybia art. 17; jeśli tedy osoba zapożyczająca poda autora, ale zaniecha podać źródła, a więc danego szczególnego dzieła, z którego cytat zacerpnięto, naraża się na sankcje z art. 59 i 68 ustawy, choćby nawet — z uwagi na kazuistyczny przepis art. 62 ust. 2 — represja z art. 62 dla braku elementu niebezpieczeństwa wprowadzenia publiczności w błąd co do autorstwa dzieła, nie była równocześnie uzasadniona<sup>3)</sup>. Takie stanowisko ustawy jest może za daleko idące: zaniedbanie podania źródła przy równoczesnym podaniu autora, stanowczo nie powinna wykluczać wolności użytkowania. Tak samo zd. m. nie powinno wykluczać wolności użytkowania zaniedbanie podania nazwiska twórcy, jeśli tylko w dostateczny sposób dano do poznania, że nie zapożycza-

<sup>1)</sup> Interes pozytywny twórców takich dzieł w autorstwie dzieła wykazuje swą słabą intensywność tym, że uwidocznienie autorstwa przez twórcę, o ile w ogóle ma miejsce, nie następuje zazwyczaj w sposób tak wyraźny, by każdy oglądający dzieło musiał zwrócić na to uwagę.

<sup>2)</sup> W każdym razie i w tym wypadku źródło zapożyczenia winno być oznaczone jako cudze, by nie powstało mniemanie, iż autorem jest właśnie zapożyczający.

<sup>3)</sup> Patrz wyżej str. 92.

jący jest twórcą, tak, że nie zachodzi niebezpieczeństwo wprowadzenia publiczności w błąd co do autorstwa dzieła. Raczej należałoby rozszerzyć sankcje z art. 62.

III. Prawo twórcy do integralności dzieła, czyli, wyrażając się negatywnie, prawo twórcy do zakazywania jakichkolwiek zmian w dziele, zostało w zakresie problemu wolności użytkowania i problemu wyłączenia przez ustawodawcę polskiego w całej pełni uszanowane. Wolność użytkowania istnieje z mocy ust. 2 art. 17 w zasadzie tylko pod warunkiem, że dzieło nie będzie poddane żadnym zmianom. Od tej zasady nie ma w zakresie piśmiennictwa (art. 13) żadnych wyjątków; nie uwłącza to oczywiście prawu osoby użytkującej dzieło z mocy p. 4 art. 13 (streszczenie dzieła) do przedsięwzięcia zmian, jakich wymaga istota i cel dozwolonego tym przepisem użytkowania. W zakresie dzieł muzycznych (art. 14) dozwolone są przeniesienia dzieła do innej tonacji, na inny głos (z basu na baryton, z altu na sopran itp.), oraz na inny instrument; lege non distinguente te skromne zresztą zmiany dozwolone są w zakresie wolnego użytkowania bez względu na to, czy in concreto istota użytkowania zmian takich wymaga.

Wreszcie — w zakresie dzieł sztuki sensu stricto (art. 15) dozwolone są zmiany wielkości; nadto zmiany, które są koniecznym następstwem tej okoliczności, że produkcje sporządzono inną techniką artystyczną, względnie, że reprodukcja należy w ogólności do innej dziedziny sztuki, aniżeli dzieło macierzyste.

Przykłady: z mocy art. 15 p. 3 wolno sfotografować monochromicznie obraz olejny; z mocy art. 15 p. 5 wolno wykonać rzeźbę wedle obrazu, i z uwagi na trójwymiarowość plastyki rzeźby oddać osoby odtworzone na obrazie w całej ich przestrzennej okazałości, podczas gdy na obrazie były — z natury rzeczy — widoczne z pewnej tylko perspektywy; itp.

W zakresie art. 15 dopuszczalne są nadto zmiany, które formalnie są «skróceniami», w rzeczywistości są jednakże uchwyceniem pewnej części dzieła, odtwarzanej jako artystyczna całość. W zasadzie mianowicie, o ile ustawa nie przewiduje wyraźnie wyjątku, nie wolno i przy publicznym użytkowaniu dzieła «skracać», należy je odtwarzać in extenso, jeśli prawo do integralności dzieła nie ma być naruszone. W konsekwencji dzieła, objęte art. 15, należałoby w zasadzie odtwarzać w całej ich osnowie — odtworzenie pewnej tylko części byłoby «zmianą» dzieła, zakazaną z mocy ust. 2 art. 17. Należy jednak wziąć pod uwagę, że pewne części dzieła mogą same przez się stanowić artystyczną całość; tak np. Stańczyk czy król Zygmunt z «Hołdu Pruskiego» Matejki, poszczególne «Pochodnie Nerona» z obrazu Siemiradzkiego, fragmenty odrębne bitwy z «Panoramy Raclawickiej» Kossaka i Styki, poszczególni apostołowie z ołtarza Wita Stworza w kościele Mariackim w Krakowie itd. Odtworzenie tego rodzaju samostojnych części jako całości reprodukcyjnej idzie po linii niewątpliwie słuszych interesów ogółu, korzystającego z wolności zagwarantowanej art. 15. Zmiany przeto, takim odtworzeniem wywołane, należy uznać za dopuszczalne już to wprost z mocy ust. 2 art. 17, jeśli dadzą się podciągnąć pod «zmiany wywołane «sposobem» odtworzenia» (np. sfotografowanie jednej ściany budowli: wszakże nie można fotografią objąć wszystkich powierzchni budowli równocześnie), już też ex analogia legis, względnie iuris, a zatem pod kątem widzenia celowości norm prawnych.

### Art. 18.

**Wolno każdemu skopjować lub w inny sposób odtworzyć cudzy utwór wyłącznie dla własnego użytku prywatnego. Przepis ten nie odnosi się do budowania według cudzego utworu architektonicznego.**

I. Jak to już kilkakrotnie podkreślano, monopol prawno-majątkowy twórcy z istoty swej nie rozciąga się na użytek prywatny. Autor ma monopol w rozpowszechnianiu dzieła, chodzi o zagwarantowanie mu zysków z rozpowszechniania dzieła płynących; tam, gdzie dzieło zostaje odtworzone dla użytku odtwarzającego, względnie dla użytku najbliższego koła osób, o rozpowszechnianiu dzieła mowy nie ma, albo też odbywa się ono w tak skromnym zakresie, że rozciągnięcie nań monopolu twórcy byłoby nie dającym się usprawiedliwić ścieśnieniem wolności w sferze życia prywatnego.

Rozmiary, w jakich użytek pozostaje «prywatnym», a jako taki «dozwolonym», określimy w kolejności, opartej o te same kryteria, wedle jakich podzieliliśmy uprawnienia, wypływające z własności autorskiej (patrz wyżej str. 81 i nast). Omówimy więc naprzód użytek prywatny w zakresie reprodukcji trwałej (zwielokrotnienie dzieła), potem zaś w zakresie reprodukcji o charakterze jednorazowym (przedstawienie, wystawienie, wygłoszenie, wykonanie, wyświetlenie, transmisja dzieła).

II. Użytek prywatny w zakresie zwielokrotnienia dzieła.

1) W zakresie tym wolno każdemu odtworzyć i zwielokrotnić dzieło wyłącznie dla własnego użytku. Przez «własny użytek» należy rozumieć użytek odtwarzającego. Użytek prywatny — z natury rzeczy — obejmuje jednak prócz osoby odtwarzającego także najbliższe osoby, z którymi stale współżyje. Jeśli więc ktoś sporządzi kopię z obrazu, objętego monopolem autorskim, i powiesi ją w mieszkaniu nie tylko dla swojego użytku, lecz także dla użytku mieszkającej z nim rodziny, nie przekroczy przez to granic art. 18. Nie przekroczy ich nawet wówczas, jeśli członkom najbliższej rodziny kopię taką podaruje.

2) Wszelkie zwielokrotnienie, którego cel sięga poza określone wyżej ramy użytku prywatnego, wkracza w monopol autorski. Niedozwolonym jest tedy zwielokrotnienie dzieła w tym celu, by uzyskane egzemplarze sprzedać komukolwiek, lub choćby darować osobie, stojącej poza kołem najbliższej rodziny. Jeśli więc X sporządzi kopię dzieła i podaruje tę kopię przyjacielowi, naruszy monopol autorski w rozpowszechnianiu *corporum mechanicorum* dzieła, i to nawet wówczas, gdyby dzieło miało służyć wyłącznie do prywatnego użytku owego przyjaciela i gdyby ten ostatni ponosił rzeczowe koszty zwielokrotnienia. Na gruncie więc ustawy polskiej niedopuszczalna jest nawet darowizna samej tylko pracy około zwielokrotnienia dzieła, a w zakresie monopolu autorskiego wkracza również osoba, która darmo pomaga drugiej osobie w sporządzeniu na rachunek tej ostatniej egzemplarzy dzieła. Oczywiście w wielu wypadkach będzie można zastosować tu zasadę: *de minimis non curat praetor*, i na jej podstawie uwolnić od odpowiedzialności (z art. 59 i 68) osobę, która dla użytku swego przyjaciela zwielokrotniła dzieło i egzemplarz mu podarowała; chodziło nam tylko o ustalenie ogólnej reguły, której praktyczne zastosowanie może być niejednokrotnie ważkie w wypadkach, w których X z jakichkolwiek powodów bezpłatnie, lub niemal za darmo, rzuca masowo na rynek egzemplarze dzieła, cieszącego się ochroną autorską.

Z powyższych rozważań wysnuć możemy następujące określenie monopolu autorskiego w zakresie reprodukcji trwałej: autor ma wyłączne prawo rozpowszechniania dzieła, za zapłatą, czy darmo, w drodze alienacji, najmu, czy w jakiegokolwiek innej formie prawnej, z zastrzeżeniem prawa jednostki do darowania członkom swej najbliższej rodziny sporządzonych przez siebie egzemplarzy dzieła.

3) Przepisy o użytku prywatnym w zakresie zwielokrotnienia dzieła nie mają w pewnym i to zasadniczym zakresie zastosowania w dziedzinie architektury. Architektowi nie wolno budować wedle cudzych wzorów domu nawet dla czysto prywatnego użytku swojego i swojej rodziny. Użytek «prywatny» w dziedzinie architektury przedstawia tak wielką wartość

gospodarczą w porównaniu z użytkowaniem prywatnym w innych dziedzinach sztuki i literatury, że ustawodawca uznał za stosowne włączyć go w obręb monopolu twórcy; pomijając już argument teoretyczny, że wzniesienie budowli jest równocześnie jej publicznym wystawieniem i już z tego tytułu wkracza w obręb monopolu twórcy.

III. Użytek prywatny w zakresie reprodukcji o charakterze jednorazowym.

1) Użytek prywatny w zakresie prawa przedstawienia dzieła polega na możliwości scenicznego odtwarzania go darmo w gronie osób, związanych między sobą, lub też z urządzającym przedstawienie, (ściśle)mi węzłami osobistymi: Allfeld, Kom. z r. 1928, str. 151 i nast. (por. obj. do art. 12 str. 80, do art. 13 p. 5 i art. 14 p. 2, wreszcie art. 15 p. 2). Analogicznie traktować należy użytek prywatny w zakresie prawa recytacji utworu piśmienniczego, wykonania dzieła muzycznego, wystawienia dzieła sztuki, wyświetlania filmu; transmisja radiowa, jako skierowana — na ogół w praktyce — do quemvis ex populo, będzie miała z reguły charakter publiczny i w konsekwencji będzie mogła być przedmiotem wolnego użytkowania tylko w ramach art. 13 i 14; teoretycznie jednak zaznaczyć należy, że gdyby nadanie i odebranie transmisji odbywało się w łonie owego ścisłego koła towarzyskiego, którego definicją zaraz bliżej się zajmujemy, natomiast i transmisja byłaby przedmiotem użytku prywatnego na podstawie art. 18.

2) Szczególnych przepisów co do użytku prywatnego w zakresie reprodukcji o charakterze jednorazowym ustawa nie zawiera. Trzeba tedy norm tych zaczerpnąć z ducha ustawy i istoty monopolu autorskiego, tak, jak ona w historycznym rozwoju w drodze zwyczaju się ukształtowała. Ze ustawa autorska milcząco uznaje użytek prywatny i w zakresie reprodukcji o charakterze jednorazowym, że zatem przepisy art. 18, traktującego o użytku prywatnym jedynie w zakresie reprodukcji trwałej, tj. w zakresie zwielokrotnienia dzieła, nie dopuszczają argumentum a contrario, to widoczne jest już choćby z przepisu art. 15 p. 1 ustawy, który wprowadza wyłom na rzecz użytku publicznego w monopolu autorskim w zakresie — wedle słów ustawy — publicznego wystawiania dzieła sztuki; widocznie tedy prywatne wystawianie (a per analogiam i prywatne wykonanie, przedstawienie, wyświetlanie) w ogóle a priori w zakresie monopolu autorskiego nie wchodzi.

3) Osoby, tworzące koło w ramach którego przedstawienie (wykonanie itd.) dzieła jest przedmiotem prywatnego użytku, muszą być między sobą, lub co najmniej w stosunku do urządzającego przedstawienie, związane (ściśle)mi węzłami osobistymi<sup>1)</sup>. Węzeł osobisty łączy dwóch ludzi wówczas, gdy pozostają do siebie w stosunku towarzyskim; sam kontakt zawodowy, socjalny, czy polityczny nie wystarcza; związki tedy zawodowe, socjalne i polityczne nie są jako takie kołami, które korzystałyby z wolności prywatnego użytkowania z mocy analogii do art. 18 ustawy. Nie jest również sam przez się «ściślym kołem», o które chodzi, związek artystyczny, złożony z artystów czy melomanów sztuki; do nici współdziałania artystycznego musi dołączyć się kontakt towarzyski, jeśli związek ma korzystać z użytku prywatnego; dlatego też np. towarzystwa muzyczne mogą urządzać na swych zebraniach wolne od autorskiego monopolu koncerty nie ex re analogii z art. 18, lecz z mocy art. 15 p. 2, a zatem na zasadzie użytku publicznego.

Kontakt towarzyski musi być istotny, formalne nawiązanie stosunku towarzyskiego nie wystarcza; stąd przedstawienia, urządzone w związku towarzyskim, na którego zebranie jednak wprowadzili poszczególni członkowie tzw. «gości zaproszonych», nie korzystają z wolności prywatnego użytkowania, choćby owych «zaproszonych» przedstawiono towarzysko przed

<sup>1)</sup> Tak Allfeld, Komentarz z r. 1928, str. 154 i nast

rozpoczęciem widowiska lub koncertu gospodarzom związku, czy nawet wszystkim jego członkom.

W świetle powyższych uwag kołami prywatnymi w rozumieniu analogii z art. 18 są koła rodzinne, przyjaciół, znajomych, zbierające się sporadycznie, a casu ad casum, zależnie od potrzeb życia towarzyskiego, pozbawione organizacji i bliżej określonego składu; dalej związki towarzyskie, zorganizowane dla celów uprawiania życia towarzyskiego, w różnych jego kierunkach, dla wspólnej lektury, urządzania wspólnych zabaw itd.; wspomniane powyżej związki zawodowe, polityczne, społeczne i artystyczne korzystają z użytku prywatnego o tyle, o ile równocześnie są kołami towarzyskimi, o ile członkowie nawiązali między sobą ściślejszy kontakt osobisty, nie ograniczający się do oficjalnego przedstawiania się sobie i dyskusowania nad sprawami, należącymi do związku.

4) Przedstawienia (koncerty itd.) w łonie koła towarzyskiego w rozumieniu analogii art. 18 muszą być **bezpłatne**, jeśli mają uchodzić za korzystanie z użytku prywatnego. «Bezpłatności» nie wyklucza pobieranie opłat na pokrycie kosztów (za lokal, światło, rekwizyty itp., nie za pracę artysty — patrz zaraz poniżej). Wynika to stąd, że monopol autorski z istoty swojej rozciąga się na publiczne rozpowszechnianie dzieła oraz na wszelkie czerpanie z dzieła zysków. W konsekwencji reprodukcja może dla celów zysku być przedmiotem wolnego użytkowania li tylko z tytułu tzw. użytku publicznego i w ramach normujących go przepisów (art. 13—15), a to nawet wówczas, gdy odbywa się w ścisłym kole prywatnym; przedsiębrane w tym kole wykłady, recytacje, koncerty, wystawy, są wówczas, gdy je urządzono dla celów zysku, wolne od monopolu autorskiego o tyle tylko, o ile to postanawia art. 13 p. 5, art. 14 p. 2, czy też art. 15 p. 3—7.

Akty reprodukcji o charakterze jednorazowym w kole towarzyskim są prywatnym użytkowaniem pod tym dalszym warunkiem, że wykonawcami są członkowie koła, albo inne osoby, podejmujące się uczynić to dla koła **bezpłatnie**: jeśli bowiem artysta pobiera zapłatę za wykonanie chronionego dzieła, tym samym eksploatuje je majątkowo, **czepie z niego zyski**, dzieło bowiem jest w danym wypadku kapitałem, umożliwiającym mu wykonanie pracy, za którą uzyskuje zapłatę.

5) Jeśli **urządza** przedstawienie dla członków koła osoba, **nie należąca** do ich grona, jeśli przedstawienie jest jej przedsięwzięciem, nie ma użytku prywatnego, choćby owa osoba od członków koła nie pobierała żadnej opłaty; wypływa to z podanej na wstępie definicji koła towarzyskiego, w ramach której członkowie muszą pozostawać w stosunku osobistym (co najmniej) do urządzającego przedstawienie, tym ostatnim musi być tedy osoba, do koła należąca. W braku tego elementu, tj. w braku kontaktu osobistego między urządzającym przedstawienie a członkami koła, przedstawienie jest «publicznym», i choćby odbywało się bezpłatnie, może być przedmiotem użytkowania tylko *ex re* art. 13 (14, 15) ustawy.

IV. W przeciwnieństwie do stosunków użytku publicznego, **wydanie** względnie inna publikacja dzieła nie jest warunkiem użytku prywatnego. Wynika to stąd, że mogące tu wchodzić w grę *droit de rester inédit* z natury swej nie odnosi się do stosunków prywatnego użytkowania, na gruncie których o publikacji mowy być nie może, co nie wyklucza, że użytek prywatny **może** naruszyć inne, pokrewne prawa autora, np. prawo jego do tajemnicy zawodowej<sup>2)</sup> (przykład: pomocnik autora przedstawia swym przyjaciołom treść nieukończonego dzieła).

Nie jest dalej warunkiem użytku prywatnego uszanowanie prawa do **ojcostwa i integralności** dzieła (por. inaczej dla użytku publicznego art. 17 ustawy), tak, że ewentualne pogwałcenie tych praw, możliwe czę-

<sup>2)</sup> Por. niżej str. 000.

ściowo zd. m. i na gruncie użytku prywatnego (patrz obj. do art. 12 str. 77) może wprawdzie pociągnąć za sobą konsekwencje z art. 62 ustawy, nie czyni jednak użytkownika niedozwolonym z punktu widzenia prawnego-majątkowego, nie rodzi tedy sankcji z art. 59 ustawy.

### Art. 19.

Na wykonywanie praw autorskich do wszelkiego rodzaju portretów potrzeba zezwolenia osoby portretowanej, jeżeli nie otrzymała od artysty zapłaty.

Zezwolenia nie potrzeba:

- 1) jeżeli chodzi o wizerunki osób powszechnie znanych, a nie było z ich strony zastrzeżenia przy portretowaniu;
- 2) jeżeli wizerunki osób są tylko szczegółem obrazu, przedstawiającego obchód, zgromadzenie, krajobraz i t. p.

I. W dotychczasowych objaśnieniach, a zwłaszcza w odnoszących się do art. 12 ustawy, niejednokrotnie omawialiśmy kwestię osobistych praw autorskich. Zaznaczyliśmy przy tym, że prawa te są tylko wyimkiem, «poddziałem» szerszej kategorii praw podmiotowych, tzw. praw osobistości, tym się wśród tych ostatnich wyróżniająca, że punktem zahaczenia pierwszych, ich przedmiotem, jest dzieło w rozumieniu art. 1 ustawy.

Prawa osobistości<sup>1)</sup> — jak w ogólności prawa podmiotowe i interesy prawne — mogą wejść w kolizję zarówno między sobą, jak z innymi prawami podmiotowymi, w szczególności z prawami majątkowymi. Rozstrzygnięcie tych kolizji praw podmiotowych jest w zasadzie rzeczą ustawodawcy; sędzia powinien mieć możliwość wysnucia rozstrzygnięcia z ustawy drogą ogólnej metody interpretacyjnej. Podczas gdy jednak rozstrzygnięcie kolizji zachodzących między podmiotowymi prawami majątkowymi jest z uwagi na ich uchwytność i typizację (szablonowość) problemem ustawodawczo niemal bez reszty rozwiązalnym, to rozstrzygnięcie kolizji w materii praw osobistych jest z uwagi na wyżej już podkreśloną mnogość, różnorodność ukształtowania i intensywności interesów osobistych, będących ich podstawą, a zatem z uwagi na trudność szablonowego, schematycznego ich uchwycenia, problemem, który ustawodawca rozwiązuje tylko w zasadniczych liniach względnie w szczególności najbardziej praktycznie doniosłych, którego rozwiązanie jednak całkowite w znakomitej większości wypadków należy do sędziego i siedzącej praktykę życia prawnego nauki.

Ustawodawczym rozstrzygnięciem kolizji między prawem osobistości, a mianowicie prawem do wizerunku, a majątkowym prawem autorskim, rozstrzygnięciem, które jednak zostawia wielkie pole dla twórczości prawnej sędziego i nauki prawa, jest przepis art. 19, który zgodnie z ogólną regułą, że prawa osobistości mają większą wagę, aniżeli prawa majątkowe, daje w zasadzie, z wyjątkami w przepisie tym wyliczonymi, pierwszeństwo prawu osobistości przed własnością autorską.

II. Prawo osobiste na wizerunku chroni interes jednostki w nierozpowszechnianiu publicznym jej wizerunku i w nieznieszczeniu wizerunku w sposób, któryby uwłaczał respektowanemu przez ustawodawcę uczuciu, wiążącemu jednostkę z jej wizerunkiem. Tak jedno, jak i drugie uprawnienie wyposażone jest z mocy art. 62 i 64 w roszczenie o zaniechanie naruszenia i wynagrodzenie szkody idealnej; nie przysługuje natomiast podmiotowi prawa do wizerunku roszczenie o wydanie niesłusznego wzbogacenia ani roszczenie o wynagrodzenie szkody, wynikłej z udaremnienia przez delikwenta eksploatacji gospodarczej wizerunku; wizerunek bowiem nie jest

<sup>1)</sup> Patrz co do praw osobistości wyżej str. 75 i nast.

de lege lata ani przedmiotem prawa majątkowego, ani też substratem prawnego interesu majątkowego<sup>2)</sup>.

III. Art. 19 normuje kolizję między prawem jednostki do nierozpowszechniania publicznego jej wizerunku, a majątkowym prawem autorskim, które (w swej zasadniczej osnowie) polega właśnie na monopolu w publicznym rozpowszechnianiu dzieła. Prawa jednostki do integralności, niezniekształcania wizerunku przepis ten nie dotyka; znaczy to, że prawa te winny być respektowane nawet w tych wyjątkowych, przewidzianych w ustępie 2 art. 19 wypadkach, w których do rozpowszechniania dzieła, zawierającego wizerunek pewnej osoby, autor nie potrzebuje jej zezwolenia.

Art. 19 nie ma zastosowania w sferze, na którą monopol autorski (a w zasadzie także i prawo osobiste do nierozpowszechniania wizerunku), z istoty swej się nie rozciąga, tj. w sferze użytku prywatnego w rozumieniu art. 18. Do tej sfery zakaz rozpowszechniania wizerunku z art. 19 się nie odnosi, użytkowanie bowiem dzieła, zawierającego cudzy wizerunek, nie jest w tej sferze wykonywaniem (majątkowych) praw autorskich.

Należy natomiast art. 19 zastosować per analogiam w sferze, która w zasadzie nadaje się do tego, by być pod panowaniem monopolu autorskiego, a która jest odeń wolna tylko w interesie użytku publicznego (art. 13—17); kto więc z powołaniem się na użytek publiczny dzieło rozpowszechnia, winien w ramach art. 19 uszanować cudze prawo do wizerunku.

IV. Z faktu, że dzieło zawiera cudzy wizerunek, wpływa dla podmiotu prawa osobistego li tylko roszczenie negatywne, zakazowe, by podmiot praw autorskich nie wykonywał ich bez zezwolenia podmiotu prawa do wizerunku. Nie wypływają natomiast z powyższego faktu dla uprawnionego żadne prawa na samym dziele; w szczególności portretowanemu nie wolno zwielokrotnić i rozpowszechnić portretu poza sferą z art. 18, choćby był właścicielem portretu (por. art. 28 ustawy).

V. Przedmiotem ochrony prawnej jest wizerunek pewnej osoby, zarówno głowy, jak i całej postaci, indywidualizujący tę osobę jako jednostkę fizyczną. Nie jest przedmiotem ochrony w charakterze wizerunku maska artystyczna, a więc wizerunek, jaki artysta sztucznie sobie stwarza dla odnania cudzej, a nie własnej postaci. Maska artystyczna, jako element gry artystycznej, jest elementem «dzieła» w rozumieniu art. 1, i jest chroniona przez przepisy ustawy autorskiej, jako produkt sztuki odtwórczej, w ograniczonym jednak — z uwagi na trudność ustalenia wytworów sztuki odtwórczej i reprodukcji tych wytworów — zakresie, podanym w objaśnieniach do art. 2<sup>3)</sup>.

VI. Wizerunek jest chroniony przed odtworzeniem jakakolwiek techniką artystyczną, a więc rzeźbiarską, malarską, fotograficzną, kinematograficzną; również i sztukę odtwórczą zakaz z art. 19 obowiązuje — nie wolno tedy artyście używać samowolnie maski, będącej wizerunkiem innej

<sup>2)</sup> Co do wynagrodzenia szkody w prawach i prawnych interesach majątkowych, zrzędzonej przez delikt osobisty, por. niżej str. 341 ustęp VII.

<sup>3)</sup> W objaśnieniach tych (wyżej str. 22) zaznaczono, że artysta jest chroniony przede wszystkim przed mechanicznym reprodukowaniem jego gry (sfilmowanie, transmisja), nadto przed zwielokrotnianiem jej utrważeń (np. płyt gramofonowych). Poza tym, z podniesionych tamże przyczyn, ochrona autorska w zakresie sztuki odtwórczej w zasadzie nie przysługuje. Jest jednak rzeczą zastanowienia godną, czy z uwagi na znaczną uchwytność maski artystycznej w szerokim tego słowa znaczeniu, obejmującym również typy wizualne, stworzone przez znakomitych artystów (Solski, Kamiński, Charlie Chaplin, Jannigs), z uwagi zarazem na wybitny stopień pierwotnej, a nie tylko odtwórczej twórczości, jaka właśnie w dziedzinie wizualnej artystyzmu może się ujawnić (śmiesznym byłoby np. twierdzić, że Charlie Chaplin li tylko «odtworza» postać, stworzoną przez autora scenariusza), nie należałoby w tej dziedzinie dać artyście szerszej, jeśli nie pełnej ochrony prawno-autorskiej.

osoby. Jak jednak wynika ze zdania końcowego ust. 2 art. 19, odtworzenie cudzego wizerunku winno być głównym celem obrazu, jeśli jego rozpowszechnianie ma wymagać zgody portretowanego; jeśli więc dokonano zdjęcia pewnej osoby jedynie przy sposobności fotografowania krajobrazu, obchodu itp., rozpowszechnianie jest wolne od zakazu z art. 19. Poza tym obojętną jest rzecz, w jaki sposób obraz doszedł do skutku; czy na sporządzenie go portretowany zgodził się, czy nie; obojętnym jest również, w jakim celu (wyjątki poniżej) ma nastąpić rozpowszechnianie, czy dla celów praktycznych, czy nawet dla celów czysto artystycznych; we wszystkich tych wypadkach zakaz art. 19 ustawy obowiązuje.

VII. Prawo do wizerunku ulega ograniczeniu na rzecz użytku publicznego<sup>4)</sup> w granicach art. 19 ust. 2 p. 1<sup>5)</sup>; nie potrzeba mianowicie zezwolenia portretowanego na rozpowszechnianie jego wizerunku, jeśli portretowanym jest osoba powszechnie znana, a nie było z jej strony zastrzeżenia przy portretowaniu<sup>6)</sup>.

Przedmiotem publicznego użytkowania są portrety osób powszechnie znanych. Przyczyna, dla której dana osoba stała się znaną powszechnie, jest obojętna; mogła się stać nią przez swą działalność społeczną, naukową, literacką, zawodową itp., zarówno jak i przez swe życie prywatne; obojętnym jest też, jaką wartość etyczną ma działalność, dzięki której dana osoba stała się powszechnie znana; także wizerunek złoczyńcy, który przez swe zbrodnie zyskał sławę Herostratesa, staje się społeczną własnością, z uwagi na powszechne zainteresowanie, jakie podmiot wizerunku wywołał. Ratio legis polega na myśli, że osoby, które wzbudziły ogólne zainteresowanie, przestają niejako należeć do siebie, stają się przedmiotem praw społeczeństwa; muszą zrezygnować w pewnej mierze ze swych praw osobistych, dla zaspokojenia powszechnego zainteresowania, jakie wywołały<sup>7)</sup>.

Dla powstania użytku publicznego obojętną jest zd. m. rzecz, czy samo portretowanie doszło do skutku za zgodą portretowanego, czy też bez jego zezwolenia; wprawdzie z tekstu ustawy zdaje się wynikać, że ustawodawca miał na myśli przede wszystkim wypadki, w których dana osoba dała się sportretować; byłoby jednak sprzeczne z wyluszczoną intencją ustawodawcy ograniczać zasięg użytku publicznego do tych tylko wypadków, a wykluczyć jego istnienie wówczas, gdy sportretowanie nastąpiło bez wiedzy portretowanego (np. wielki mąż stanu, wielki uczony, sportsmen czy też diva filmowa wysiada z pociągu i w tym momencie zostaje zdjęta przez setki aparatów

<sup>4)</sup> Odpowiada to wyłączeniu prawa autorskiego na rzecz użytku publicznego w granicach art. 13—17.

<sup>5)</sup> Ograniczenie z punktu 2 wypływa raczej z samej treści prawa do wizerunku, jak o tym wyżej była mowa.

<sup>6)</sup> Ograniczenia prawa do wizerunku wynikają również z przepisów prawa publicznego.

W szczególności wolno zwielokrotnić, rozpowszechnić i publicznie wystawiać cudze wizerunki dla celów prawnej (zwłaszcza ścigania przestępstw) i bezpieczeństwa publicznego (zapobieganie przestępstwom, naruszeniom spokoju publicznego i w ogólności stanom przeciwnym porządkowi publicznemu), w granicach tych celów. Chodzi tu będzie zwłaszcza o albumy przestępców, o sporządzanie fotografii dla celów listów gończych, próśb o ekstradycję; z drugiej strony, w zakresie celu «bezpieczeństwa publicznego», o fotografowanie policyjne celem zwrócenia uwagi na niebezpiecznych socjalnie osobników, ze strony których należy się spodziewać popełnienia przestępstw, o fotografowanie niedołęznej osoby czy dziecka dla ustalenia tegoż stanu cywilnego i wyśledzenia osób, któreby mogły się nim zaopiekować itp. (por. Allfeld, II, str. 142). Prawo do wizerunku ulega tu ograniczeniu jedynie w granicach wymienionych celów publicznych i tylko na rzecz organów, powołanych do ich realizowania (w szczególności sądów, prokuratora, policji).

<sup>7)</sup> Por. Kohler, «Das Eigenbild im Recht», Berlin 1903, str. 10 i nast.



fotograficznych), czy nawet wbrew jego woli, byleby przy portretowaniu nie dopuszczono się przestępstwa (np. ograniczenia wolności osobistej). W tym ostatnim wypadku o użytku publicznym oczywiście mowy być nie może.

Jeśli portret doszedł do skutku za zgodą portretowanego, ten ostatni może zakazać rozpowszechniania portretu i zakaz taki wiąże. Ustawodawca kierował się tu tą myślą, że w wypadkach, w których portretowanie wymaga udziału portretowanego (odpowiedniej pozy, mimiki itd.), ten ostatni niejednokrotnie swój udział uzależnia od tego, że portret jego nie śmie być rozpowszechnianym; jeśli portretujący zastrzeżenie takie przyjmie i następnie przystąpi do wykonania portretu czy zdjęcia, to byłoby *contra bonos mores*, gdyby go potem zakaz rozpowszechniania nie miał obowiązywać<sup>8)</sup>.

VIII. Omawiana wolność użytkowania publicznego istnieje tylko w granicach prawa do wizerunku, a nie ma znaczenia w wypadku, gdyby użytkowanie miało naruszać jakieś inne prawo, czy uzasadniony interes osobisty. Nie wolno tedy z powołaniem się na przepis par. 2 art. 19 ujawniać tajemnic z życia prywatnego osoby portretowanej, naruszać jej wstyd osobisty (rozpowszechniać fotografię aktu), uwłaczać jej honorowi<sup>9)</sup>.

IX. Prawo do wizerunku staje się bezskuteczne w stosunku do osoby, której udzielono zezwolenia na rozpowszechnianie portretu, i w stosunku do jej następców prawnych. Zezwolenie takie może być udzielone wyraźnie lub dorozumianie. W szczególności wprowadza ustawa domniemanie zezwolenia w wypadku, gdy osoba portretowana otrzymała zapłatę za pozowanie. Domniemanie to dopuszcza oczywiście przeciwdowodu.

X. Naruszenie prawa do wizerunku winno właściwie rodzić skutki, płynące z ogólności z naruszenia praw osobistości; w braku postanowień w tej mierze kodeksów dzielnicowych, należy z mocy art. 64 ustawy stosować *per analogiam* art. 62 ustawy autorskiej.

XI. Prawo do wizerunku gaśnie ze śmiercią danej osoby, i nie jest potem przez nikogo reprezentowane (inaczej przy prawie do tajemnicy listów — patrz art. 20 ustawy).

### Art. 20.

**Na wykonywanie praw autorskich co do listów potrzeba zezwolenia osoby, do której listy były zwrócone, jeżeli przez takie wykonywanie nazwisko jej ma lub może być ujawnione. Po śmierci tej osoby potrzeba do lat trzydziestu od jej zgonu zezwolenia małżonka, jeżeli nie było rozłączenia od stołu i łoża; w braku małżonka — zezwolenia rodziców; w braku rodziców — zezwolenia dzieci zmarłego; w braku tychże — zezwolenia rodzonych braci i siostr.**

I. Podobnie, jak art. 19, reguluje art. 20 kolizję między prawami autorskimi majątkowymi a nieautorskimi prawami osobistymi. Wchodzi tu mianowicie w grę interes osobisty, jaki ma adresat listu w tym, by nie ujawni-

<sup>8)</sup> Ten tylko wzgląd był dla ustawodawcy miarodajny. Stąd też bez znaczenia jest zakaz osoby sportretowanej bez jej wiedzy, która dowiedziawszy się o tym, zakaz wydaje. Bez znaczenia jest nawet zakaz osoby, sportretowanej wbrew jej woli, byleby sportretowanie jej nie było połączone z występkiem (np. ograniczeniem wolności osobistej), jak wyżej wspomniano.

<sup>9)</sup> Zakazane jest więc np. rozpowszechnianie fotomontażu urzędnika z workiem pieniędzy, co nasunąć może podejrzenie przekupstwa; fotomontażu przywódcy abstynentów z flaszka wódki, co świadczyłoby o tym, że inne są słowa, a inne czyny portretowanego; itd.; przykłady zaczerpnięto z dzieła Cohna «Neue Rechtsgüter» Berlin 1902, str. 49, gdzie autor podaje szereg wypadków z praktyki sądowej.

niono publicznie odnoszącej się do niego treści listu; interes ten jest stypizowaną formą ogólnego interesu do tajemnicy prywatnej.

Ustawodawca daje powyższemu interesowi osobistemu pierwszeństwo przed majątkowymi prawami autorskimi: wprowadzie na listach może powstać własność autorska<sup>1)</sup>, do wykonania jednak praw z niej płynących, praw rozpowszechniania dzieła, konieczne jest zezwolenie adresata, o ile przez rozpowszechnianie dzieła «nazwisko jego ma lub może być ujawnione»<sup>2)</sup>.

II. Podobnie, jak to ma miejsce na gruncie art. 19, osobiste prawo za-

<sup>1)</sup> Własność autorska na liście powstaje pod ogólnymi warunkami, wskazanymi w art. 1 ustawy, w szczególności, o ile list zawiera pewne elementy twórczości, choćby formalnej, a nadto o ile jest pewną całością literacko-stylistyczną, a więc o ile zdania są zaokrąglone stylistycznie, o ile list posiada pewną budowę, jeśli wreszcie wykazuje w formie pewne minimum kunsztowności, odróżniającej list od zwykłych powiędzeń codziennego życia (patrz objaśnienia do art. 1 str. 10). Artykuł 20 należy jednak per analogiam stosować i do listów, nie posiadających warunków z art. 1 i w konsekwencji, w razie opublikowania takich listów bez zezwolenia adresata, stosować per analogiam art. 64 ustawy autorskiej w związku z art. 62 i 63.

<sup>2)</sup> Prawo adresata do tajemnicy listowej uznaje praktyka francuska w tym sensie, że zezwolenie adresata na publikację listu jest konieczne, jeśli list ma charakter poufny (por. D. d' a. z r. 1926, str. 106 i nast.). Ustawową i absolutną ochronę wprowadziły po raz pierwszy Włochy (dekret z r. 1925), a później Polska.

Racjonalność konstrukcji ustawodawczej, wprowadzonej do art. 20, nasuwa zd. m. pewne wątpliwości. Od dawna uznanym i niewątpliwie racjonalnym jest prawo osobistości nadawcy listu, by nikt samowolnie ujawnionej w liście treści nie rozgłaszał wobec osób trzecich; prawo to leży w interesie tajemnicy prywatnej, na zachowaniu której nadawcy z osobistych względów zależy. To osobiste prawo nadawcy do tajemnicy listowej — oczywiście niezależne od tego, czy list jest utworem autorskim w sensie art. 1 naszej ustawy — jest gradacją osobistego prawa do tajemnicy prywatnej, jego wzmocnieniem w sferze listów: kto ujawnia treść cudzego listu, bez zezwolenia twórcy, dopuszcza się występku nawet w tym wypadku, gdyby składające się na ową treść fakty były tego rodzaju, iż ujawnienie ich nie stanowiłoby samo przez się naruszenia prawa do tajemnicy prywatnej; w szczególności nie stanowiłoby występku, gdyby sprawca nie z listu o istnieniu tych faktów się dowiedział. W tym oświetleniu o naruszeniu osobistego prawa nadawcy do listu o tyle tylko może być mowa, o ile sam list był źródłem wiadomości sprawy: s p o s ó b przejęcia wiadomości wy-ciska na działaniu sprawy piętno występku.

Osobiste prawo adresata do tajemnicy listowej musi być zd. m. analogicznie traktowane, że mianowicie adresatowi o to chodzi i tego ma prawo żądać, by nikt z listu nie dowiedział się o faktach, które mogą — choć nie muszą — dotyczyć jego osobistych stosunków i mogą, ale nie muszą, stanowić jego prywatnej tajemnicy, — że zarazem zależy adresatowi na tym, by nikt powziętych w ten sposób wiadomości nie rozgłaszał. Jeśli jednak tak prawo powyższe skonstruować, to konsekwencją będzie koncepcja, przyjmująca naruszenie prawa do tajemnicy listowej adresata w wypadku, gdy naruszającym jest nadawca listu; koncepcji zd. m. nielogiczna; wszakże nadawca nie z listu czerpie wiadomości, skoro jest jego twórcą!

Rzecz jasna, że rozgłaszanie przez nadawcę faktów, które same przez się stanowią tajemnicę adresata, może z uwagi na ich naturę stanowić naruszenie jego ogólnego prawa osobistego do tajemnicy prywatnej; okoliczność jednak, czy owe fakty zostały przez sprawcę przed ich rozgłaszaniem wcielone w list, czy też nie, żadną miarą nie powinna mieć wpływu na odpowiedzialność prawną. To też pod wielkim znakiem zapytania należy postawić przepis art. 20, wedle brzmienia którego nadawca odpowiada wobec adresata za rozpowszechnianie treści listu niezależnie od kwestii, czy treść listu stanowi prywatną tajemnicę tego ostatniego.

kazowe adresata rozciąga się li tylko na sferę publicznego rozpowszechniania (w rozumieniu przeciwieństwa do sfery, objętej art. 18); obojętnym jest jednak, czy na tę sferę rozciąga się in concreto monopol autorski, czy też jest spod niego z mocy przepisów art. 13 wyjęta; naruszenia prawa osobistego z art. 20 dopuszcza się tedy także osoba, rozpowszechniająca listy z mocy publicznego użytkowania, o ile nie postara się o wymagane w art. 20 zezwolenie adresata.

III. Za chwilę powstania prawa osobistego z art. 20 uznać należy zd. m. moment, w którym twórca wyzbył się posiadania listu z tym, że ma on przejść w ręce adresata; momentem tym będzie wręczenie listu adresatowi, posłańcowi, nadanie listu na pocztę itp.; o ile chodzi o listy, które twórca napisał przed śmiercią z tym, że po śmierci mają być doreczone adresatom, decydującym jest moment śmierci, a zatem moment, w którym twórca przestaje rozporządzać owymi — przy nim czy w jego mieszkaniu — znajdującymi się listami.

Jak długo natomiast twórca listem rozporządza, tak długo mowy nie ma o tym, by opublikowanie listu miało naruszać prawa z art. 20, co nie stoi na przeszkodzie, iż może ono, z uwagi na treść listu, uwłaczać ogólnemu prawu do tajemnicy prywatnej, czy też prawu do czci adresata. Dopiero z chwilą wystosowania staje się list «listem» w rozumieniu prawnym, z tą chwilą treść jego staje się niejako wspólnym dobrem nadawcy i adresata, z tą chwilą adresat może żądać, by bez jego woli listu nie opublikowano, by go samowolnie nie opublikował nawet nadawca.

Do powstania prawa osobistego z art. 20 nie trzeba, by list doszedł do rąk adresata; naruszenia tego prawa dopuszczają się również spadkobiercy twórcy, którzy opublikują listy, znalezione w biurku spadkodawcy, nie wręczając ich zgodnie z jego wolą adresatom, i nie pytając ich o zezwolenie.

IV. Zezwolenie adresata wymagane jest w myśl art. 20 o tyle tylko, o ile przez rozpowszechnianie treści listu nazwisko adresata ma lub może być ujawnione, tzn. o ile czytelnik może bez większych trudności się domyśleć<sup>3)</sup>, że dana treść listu odnosi się do danego adresata. Jakiej natury jest ta treść, nie ma żadnego znaczenia dla zastosowania art. 20; obojętnym jest w szczególności, czy list dotyczy jakiejś prywatnej tajemnicy, aczkolwiek jej ochronę niewątpliwie ustawodawca przede wszystkim miał na myśli.

V. Naruszenie prawa osobistego z art. 20 rodzi w myśl art. 64 skutki z art. 62 przy analogicznym zastosowaniu tegoż artykułu. Prawo to nie gaśnie przez śmierć adresata listu; do wykonywania go powołane są po śmierci adresata osoby, wymienione w art. 20, przy czym istnienie osób, wskazanych w pierwszym rzędzie, wyklucza in concreto powołanie osób wskazanych w dalszych rzędach<sup>4)</sup>.

VI. Od prawa osobistego z art. 20 odróżnić należy prawo osobiste t w ó r c y listu do tajemnicy listowej, chronione przez art. 253 k. k.; do powstania tego prawa wystarcza napisanie listu i zamknięcie go w kopercie, czy też w inny sposób. Wobec uznania prawa, o którym mowa, przez ustawę karną, dopuszczalność cywilnej skargi o zaniechanie nie podlega dyskusji; roszczenie o zapłatę pokutnego uzasadnione jest analogią do art. 20 i 64 ust.

<sup>3)</sup> Chodzi o to, by w zwykłej kolei rzeczy można było przypuszczać, że znajdzie się osoba, która domyśli się, kto jest adresatem. Nie ma tedy zastosowania art. 20, jeśli domyślenie się wymagałoby specjalnej intuicji, czy też trudu i zabiegów, czy wreszcie znajomości faktów, będących tajemnicą osobistą adresata.

<sup>4)</sup> Z mocy art. 63 i 64 osoby te nie mają jednak prawa do pokutnego. W razie wniesienia skargi przez jedną z nich, inne, o ile należą do tej samej klasy, nie tracą wprawdzie przez to prawa do ścigania, nie mogą jednak wytoczyć skargi osobnej, lecz tylko przystąpić do już wytoczonego sporu.

aut.: przecież niepodobna pomyśleć, by w prawodawstwie, które zna ochronę tajemnicy listowej adresata, nadawca cieszył się słabszą ochroną prawną<sup>5)</sup>.

### Rozdział III.

## CZAS TRWANIA PRAWA AUTORSKIEGO

### Art. 21.

Prawo autorskie gaśnie w pięćdziesiąt lat od śmierci twórcy; przy dziełach łącznych w pięćdziesiąt lat od śmierci tego twórcy, który innych przeżył.

Względem utworów, niewydanych za życia (pośmiertnych), prawo autorskie gaśnie w pięćdziesiąt lat od jego śmierci. W razie wydania takiego utworu w ostatnim dziesięcioleciu, czas trwania prawa autorskiego przedłuża się o lat dziesięć.

Prawo autorskie, które powstało na rzecz osób prawnych, gaśnie w pięćdziesiąt lat od czasu wydania utworu lub innego podania go do wiadomości publicznej. Ten sam termin stosuje się do anonimów i pseudonimów, jeżeli twórca przed wygaśnięciem prawa nie ujawnił publicznie swego autorstwa.

Prawo autorskie do dzieł fotograficznych, lub otrzymanych w podobny do fotografii sposób gaśnie w dziesięć lat od zdjęcia fotografii; do utworów kinematograficznych — w dwadzieścia lat od sporządzenia filmu; do przeróbek utworów muzycznych na przyrządy mechaniczne — w dwadzieścia lat od dokonania przeróbki. Prawo autorskie do serji zdjęć fotograficznych, mającej znaczenie artystyczne lub naukowe, gaśnie w pięćdziesiąt lat od śmierci wydawcy.

I. Zasadniczą cechą, odróżniającą co do treści własność autorską od własności w ścisłym tego słowa znaczeniu, tj. mającej za przedmiot rzeczy fizyczne, jest czasowość pierwszej, wieczystość drugiej. Własność sensu stricto może być tylko podzielona w czasie, w ten sposób, że kilka osób ma udziały w prawie własności, ograniczone w czasie<sup>1)</sup>; nie do pomyślenia jest jednak prawo własności, które miałoby zgasnąć po upływie pewnego terminu, i którego treść miałaby z góry w ten sposób być ograniczona<sup>2)</sup>. Autorskie zaś prawo majątkowe gaśnie w upływie

<sup>5)</sup> Patrz w przedmiocie prawa osobistego nadawcy do tajemnicy listowej Kohler «Das Recht an Briefen» w «Archiv für bürgerliches Recht» z r. 1895 i «Recht an Briefen» w «Deutsche Juristenzeitung» 1/1906; por. też wyżej uwaga 3 do art. 20. O wzajemnym stosunku prawa własności na listach, i ciężącego na nich prawa autorskiego i prawa osobistego nadawcy patrz pracę Burckasa «Eigentumsrecht — Urheberrecht — und Persönlichkeitsrecht an Briefen», Lipsk 1907.

<sup>1)</sup> Wiczystość własności na rzeczach zmysłowych ujawnia się w wypadku, gdy jest podzielona w czasie, w tym, że ostatniemu z rzędu podmiotowi prawnemu przysługuje własność nieograniczona, i że także prawo każdego z poprzedników staje się czasowo nieograniczone, z chwilą, gdy prawa następców (oczekiwaczy) z jakiegokolwiek powodu zgasną (tzw. elastyczność prawa własności).

<sup>2)</sup> Przy wywłaszczeniu ze względów użyteczności publicznej gaśnie wprawdzie prawo własności na rzeczach zmysłowych, gaśnie jednak nie na skutek ograniczenia w swej treści, lecz na mocy wywłaszczającego aktu administracyjnego.

określonego w ustawie czas na rzecz użytku publicznego; ze zgaśnięciem prawa autorskiego wolno każdemu korzystać z dzieła w tym zakresie, w jakim wolno było żeń korzystać właścicielowi<sup>5)</sup>. Natomiast prawa osobiste zostają mimo zgaśnięcia własności autorskiej w mocy, trwają wieczyście<sup>6)</sup>, a roszczenia z nich wypływające przysługują i nadal twórcy, względnie osobom prawa jego reprezentującym (art. 62 i 63 ustawy). Pozostaje w szczególności również w mocy autorskie droit de rester inédit. Wprawdzie bowiem na gruncie prawa polskiego niewydanie dzieła przedłuża tylko w pe-  
 wnym zakresie termin ochrony własności autorskiej, a nie zawiesza terminu a quo biegu tego terminu, po upływie zaś przedłużonego terminu ochrony dzieła, acz niewydane, staje się przedmiotem użytku publicznego<sup>6)</sup>, tym niemniej jednak możliwość publicznego użytkowania zależna jest i nadal od zezwolenia reprezentantów interesów duchowych twórcy na (pierwsze) opublikowanie dzieła.

Upływ ustawowego czasu ochrony prawnej powoduje wygaśnięcie samegoż tylko prawa<sup>6)</sup> autorskiego, nie powoduje natomiast wygaśnięcia roszczeń, nabytych na zasadzie tego prawa przed jego wygaśnięciem; pozostają tedy w mocy i mogą być w terminie przewidzianym dla przedawnienia, dochodzone roszczenia o wydanie wzbogacenia i o odszkodowanie, uzasadnione art. 59 i 61 ustawy, o ile wypływają z czynów bezprawnych, popełnionych w czasie trwania ochrony.

II. Zasadniczym punktem zahaczenia dla obliczenia czasu ochrony prawnej jest śmierć<sup>7)</sup> twórcy, względnie, ściślej mówiąc, śmierć osoby, która nabyła własność autorską w sposób pierwotny<sup>8)</sup>; prawo autorskie gaśnie mianowicie w zasadzie w pięćdziesiąt lat od daty śmierci tej osoby<sup>9)</sup>.

<sup>5)</sup> Polska ustawa autorska nie przyjęła systemu t. zw. «domain public payant», polegającego na tym, że z upływem terminu ochrony monopolicznej autora wolno wprawdzie każdemu rozpowszechniać dzieło bez zezwolenia twórcy, istnieje jednak obowiązek uiszczenia temu ostatniemu względnie jego reprezentantom pewnego ekwiwalentu pieniężnego wzamian za przedsięwziętą eksploatację. Patrz w tym przedmiocie dzieło Vilbois, «Du domain public payant en matière du droit d'auteur», Paris 1929.

<sup>6)</sup> Główny wyjątek od zasady wieczystości praw osobistych przewiduje art. 2 ustawy, z mocy którego ze zgaśnięciem własności autorskiej gaśnie prawo zakazywania rozpowszechniania przeróbek; gaśnie jednak o tyle tylko, o ile przeróbki nie naruszają zasadniczej osnowy dzieła, nie wypaczają jego indywidualnego charakteru i nie umniejszają jego artystycznej wartości; prawo zakazywania zmian dalej idących trwa i nadal (patrz objaśnienia do art. 2 ustęp XIII, str. 28—29).

<sup>5)</sup> Ustęp 2 art. 21.

<sup>6)</sup> Tj. własności autorskiej, a oczywiście i praw autorskich częściowych (patrz art. 35 i nast., art. 49 i nast., art. 55 i nast.).

<sup>7)</sup> To samo znaczenie, co śmierć, ma uznanie za zmarłego.

<sup>8)</sup> W objaśnieniach do art. 6 wyluszczyliśmy, że skoro ustawa autorska przewiduje w ustępie 3 art. 21 możliwość powstania prawa autorskiego na rzecz osób prawnych, a zatem możliwość nabycia przez nie tego prawa w sposób pierwotny, to tym samym musimy per analogiam przyjąć możliwość nabycia, na zasadzie umowy, zawartej w myśl art. 11, prawa autorskiego w sposób pierwotny przez osobę fizyczną, zwłaszcza przez taką, dla której dzieło wykonano na zamówienie. Skoro zaś ustawa przy dziełach, na których własność autorska powstała na rzecz osób prawnych, każe czas ochrony prawnej liczyć w odrębny, od daty śmierci twórcy niezależny sposób, to per analogiam musimy przy dziełach, powstałych na rzecz różnych od twórcy osób fizycznych, liczyć termin pięćdziesięcioletni, przewidziany w ust. 1 art. 2, nie od chwili śmierci twórcy, lecz od chwili śmierci podmiotu nabycia pierwotnego.

<sup>9)</sup> Termin 50-letni przyjęła polska ustawa zgodnie z dezyderatem, zawartym w art. 7 ust. 1 Konwencji Berneńskiej. W przedmiocie racjonalności

Z upływem pięćdziesięciu lat od śmierci osoby, która nabyła własność autorską w sposób pierwotny, wolno każdemu dzieło gospodarczo eksploatować we wszelkich możliwych kierunkach. W razie sporu jednak ciężar dowodu, iż śmierć nastąpiła, że w konsekwencji w chwili obecnej, wobec upływu pięćdziesięciu lat, własność autorska już nie istnieje, spoczywa na osobie, powołującej się na użytek publiczny; fakt bowiem, że pewna osoba raz żyła, uzasadnia domniemanie, że żyje i nadal, a kto twierdzi przeciwnie, i chce zeń wywieść swe prawa, musi twierdzenie swe udowodnić<sup>10)</sup>.

Jeżeli dzieło powstało w drodze współtwórczości (art. 8 ustęp 2 i 3)<sup>11)</sup>, natenczas termin pięćdziesięciu lat liczy się od śmierci tego twórcy, który innych przeżył, względnie tej osoby, która na zasadzie jego rozporządzenia współwłasność autorską w sposób pierwotny nabyła<sup>12)</sup>. Czas trwania praw samoistnych z ustępu 2 art. 8 oblicza się zd. m. oddzielnie dla każdej części dzieła łącznego, wedle daty śmierci jej twórcy.

III. Od zasady, że prawo autorskie gaśnie w pięćdziesiąt lat do śmierci twórcy, przewiduje ustawodawca następujące wyjątki:

1) Przedłuża pod pewnymi warunkami czas trwania ochrony prawnej na dziełach pośmiertnych, tj. niewydanych za życia twórcy.

2) Ustanawia odrębny sposób obliczania czasu ochrony prawnej dla dzieł, przy których śmierć nie może być punktem zahaczenia obliczenia tego czasu, bądź dlatego, że własność na nich nabyła w sposób pierwotny osoba prawna, bądź też dlatego, że zostały wydane a n o n i m o w o lub pod pseudonimem, tak, że podmiot nabycia pierwotnego jest nieznan.

3) Wreszcie przewiduje ustawodawca odrębny, stosunkowo krótki<sup>13)</sup> termin ochrony prawnej dla dzieł, wymienionych w art. 10 ustawy, tj. dzieł fotograficznych, filmów i instrumentów muzyki mechanicznej, przy czym nakazuje liczyć ten termin od daty bliżej w ustawie określonego ustalenia powyższych dzieł<sup>14)</sup>.

Ad 1) Jak wyżej nadmieniono, fakt niewydania utworu za życia twórcy nie przedłuża w zasadzie czasu ochrony prawnej. Jeżeli jednak dzieło takie wydano w ostatnim dziesięcioleciu ochrony prawnej, natenczas biegnący od śmierci twórcy termin przedłuża się o lat 10, a więc łącznie do lat sześćdziesięciu. Ponieważ norma ta ma charakter wyjątkowy, musi jej stan faktyczny być udowodniony przez osobę, która się na nią powołuje, zwalczając prawa, jakie przeciwnik wywodzi z normy ogólnej: jeśli więc spadkobiercy twórcy wystąpią z powództwem z art. 59 lub 61 ustawy prze-

tego terminu patrz rozprawę Heymanna, «Die zeitliche Begrenzung des Urheberrechts», Berlin 1927.

<sup>10)</sup> Por. § 19 B. G. B.

<sup>11)</sup> Ustawa mówi wprawdzie tylko o dziełach łącznych w ust. 1 art. 21, jednakże argumento a minori ad maius należy omawiany przepis odnieść i do dzieł nierozłącznych w rozumieniu ust. 3 art. 8 (por. Zoll, op. cit. str. 77).

<sup>12)</sup> Termin z ustępu 3 zdanie pierwsze art. 21 będzie tu miarodajny w wypadku, gdy okaże się in concreto dłuższym od terminu pięćdziesięcioletniego, liczonego od śmierci najdłuższej żyjącego podmiotu pierwotnego nabycia współwłasności autorskiej.

<sup>13)</sup> Z uwagi na znaczną dochodowość praw autorskich na dziełach filmowych i płytach, a z uwagi na ogół niski stopień twórczości przy fotografiach.

<sup>14)</sup> W interesie bezpieczeństwa obrotu uznaje ustawodawca za miarodajną datę pierwszego sporządzenia fotografii, filmu, płyty, dającą się łatwo ustalić, przepis bowiem art. 3 ustawy nakazuje uwidocznienie tej daty na wszelkich corpora mechanica dzieła, pod rygorem bezskuteczności prawa autorskiego względem osób, w stosunku do których nie uda się dowód, iż wiedzieli, że czas trwania prawa autorskiego jeszcze nie upłynął (patrz obj. do tegoż artykułu).

ciw osobie, która po upływie pięćdziesięciu lat od śmierci twórcy dzieło rozpowszechnia, natenczas ich rzeczą będzie przeprowadzić dowód, że dzieło nie było wydane za życia, że jednak wydano je w ostatnim dziesięcioleciu zasadniczego czasu ochrony<sup>15)</sup> 16).

Ad 2) Przy dziełach nabytych pierwotnie przez osoby prawne czas ochrony prawnej wynosi pięćdziesiąt lat od daty ukazania się dzieła (por. wyżej str. 43), bez względu na formę, w jakiej ukazanie się miało miejsce; nie tylko więc wydanie dzieła, lecz także jego publiczne wygłoszenie, wystawienie, wykonanie, czy też transmitowanie przez radio stanowi terminum a quo. Podobnie, jak na gruncie art. 5, ukazanie się dzieła musi być prawowite, tzn. prawne z punktu widzenia autorskich praw majątkowych; ewentualne pogwałcenie droit de rester inédit twórcy nie odbiera publikacji charakteru prawowitej w rozumieniu omawianego przepisu, traktującego o czasie ochrony prawa majątkowego. Jest rzeczą jasną, że wygaśnięcie własności autorskiej, powstałej na rzecz osoby prawnej, nie powoduje wygaśnięcia praw osobistych twórcy przysługujących mu z mocy ogólnych zasad.

Termin pięćdziesięcioletni od chwili ukazania się (prawowitego) dzieła przewiduje ustawodawca również dla anonimów i pseudonimów; jak długo jednak w ten sposób obliczony termin nie upłynął, może twórca przez publiczne ujawnienie swego nazwiska<sup>17)</sup> poddać ochronę prawną swego dzieła ogólnym zasadom art. 21 ust. 1 i 2.

Ad 3) Przy dziełach, wymienionych w art. 10 ustawodawca, ze względów legislacyjnych, o których wyżej wspomniano, ustanawia odrębny, stosunkowo krótki (przy filmach i płytach muzycznych 20 lat, przy fotografiach 10 lat trwający) czas ochrony prawnej (patrz jednak art. 21 in fine). Termin a quo stanowi (pierwsze) ustalenie dzieła w odpowiadający jego typowi sposób, a więc zdjęcie fotografii, naświetlenie filmu, nakręcenie płyty. Data ukazania się dzieła, w szczególności data pierwszego wyświetlenia filmu w dostępnym dla publiczności kinie, jest dla rozpoczęcia, jak i dla biegu terminu ochrony prawnej bez znaczenia. Zauważyć przy tym należy, że pełnej ochrony prawnej zażywają omawiane dzieła pod warunkiem uwidocznienia daty ustalenia na negatywach i kopiach; w razie zaniechania tego obowiązku ustawowego, prawa autorskie wywierają skutek przeciw osobom trzecim pod warunkiem przeprowadzenia dowodu, iż wiedziały (nie dbalstwo nie wystarcza), że czas ochrony prawnej jeszcze nie upłynął (art. 3 ustawy).

IV. Prawo autorskie majątkowe może wygasnąć nie tylko przez upływ terminu ochrony prawnej, lecz także przez publiczne zrzeczenie się<sup>18)</sup>. Publicznym jest zd. m. zrzeczenie się wówczas, jeśli zostanie podane do powszechnej wiadomości za pomocą dzienników, ogłoszeń publicznych, za pomocą zaznaczenia na corpora mechanica dzieła itp.

Gaśnie również prawo autorskie przez brak osób powołanych do dziedziczenia na wypadek śmierci twórcy czy jego następcy prawnego, a nie przechodzi w tym wypadku prawem kaduka na własność Skarbu Państwa<sup>19)</sup>. Jeśli wygaśnie częściowe prawo autorskie, natenczas zakres jego zostanie pochłonięty przez własność autorską na zasadzie jej «elastyczności». Jeśli wreszcie zgaśnie prawo udziału we współwłasności z art. 8 ustęp 2 i 3, natenczas opróżniony udział przyrasta pozostałym współwłaścicielom wedle wzajemnego sto-

<sup>15)</sup> A fortiori odnosi się to do skargi karnej z art. 68 ustawy.

<sup>16)</sup> Wydanie dzieła musi być prawowite w zaraz poniżej podanym rozumieniu.

<sup>17)</sup> Por. objaśnienia do art. 9 str. 72 ust. III.

<sup>18)</sup> Patrz w tej mierze de Boor «Urheberrecht und Verlagsrecht», Stuttgart 1917, str. 359 i nast.

<sup>19)</sup> Patrz objaśnienia do art. 21 str. 142, ustęp XV.

sunku wielkości ich udziałów, — znowuż na zasadzie elastyczności prawa własności<sup>20)</sup>.

### Art. 22.

Jeżeli utwór ukazuje się w częściach odrębnych (tomach, zeszytach i t. p.), to dla każdej części termin liczy się osobno; jeżeli jednak części nie są co do treści odrębnymi dziełami, czas trwania liczy się od wydania części ostatniej.

I. Co do dzieł, ukazujących się częściami i dla których termin a quo stanowi chwila wydania dzieła (art. 21 ust. 3, względnie także art. 21 ust. 2 zd. 2), ustawodawca wprowadza następujące rozróżnienie: jeśli poszczególne części są co do treści odrębnymi dziełami, termin biegnie osobno dla każdej części od chwili jej wydania; w przeciwnym razie termin biegnie, od chwili publikacji ostatniej części, dla dzieła w całości. — Część jest odrębna wówczas, gdy sama w sobie stanowi samoistną całość; obojętną jest przy tym rzeczą, czy następne względnie poprzednie części też są jako takie samoistnymi całościami, czy też mogą za nie uchodzić jedynie w połączeniu z częścią, o którą chodzi. Może się np. zdarzyć sytuacja, że z trzech kolejno się ukazujących tomów powieści tylko pierwsza jest literacką całością, podczas gdy druga i trzecia bez poznania poprzedniej w ogóle zrozumiane być nie mogą: w wypadku tym czas ochrony prawnej liczyć się będzie odrębnie dla tomu pierwszego, zaś dla tomu drugiego i trzeciego łącznie.

Jeżeli dalsza część dzieła zostanie napisana przez osobę różną od twórcy pierwszej części, natenczas zd. m. termin dla tych dalszych części będzie biegł osobno, a osobno dla części pierwszej, a to choćby dalszą część dzieła napisano z upoważnienia twórcy części pierwszej; wszakże w wypadku tym każda część dzieła z uwagi na różne osoby twórców, jest przedmiotem odrębnego prawa autorskiego, z tym, że prawa na częściach dalszych będą nosić charakter praw zależnych w rozumieniu art. 2. Dlatego też zawieszenie biegu czasokresu ochrony prawnej co do części o nieodrębnej treści trwa wówczas, gdy podmiotem pierwotnego nabycia jest osoba fizyczna, tylko tak długo, jak długo ta osoba żyje, a zatem ma możność, w szczególności przez dokończenie dzieła, nabycia w sposób pierwotny własności i na dalszych jego częściach; z chwilą śmierci tej osoby, część, która się ukazała, zyskuje już nieodwołalnie charakter całkowitego przedmiotu prawa autorskiego, który prawnie nie może ulec uzupełnieniu, i ten charakter będzie miarodajny dla obliczenia terminu ochrony prawnej<sup>1)</sup>.

### Art. 23.

Czas trwania prawa autorskiego liczy się latami, począwszy od 1 stycznia tego roku, który nastąpił po śmierci twórcy, po prawowitem wydaniu lub innem zdarzeniu, oznaczonem w art. 21 i 22.

<sup>20)</sup> De Boor, op. cit., str. 225 i nast.

<sup>1)</sup> Jeśli prawo autorskie na niesamoistnej części powstało w sposób pierwotny w myśl art. 21 ust. 3 zd. 1 na rzecz osoby prawnej, natenczas okres zawieszenia trwa zd. m. tak długo, jak długo dana osoba prawna istnieje. W żadnym jednak razie — także przy osobie fizycznej — okres zawieszenia nie może zd. m. przekraczać normalnego terminu ochrony prawnej.



## Rozdział IV.

## PRZEJŚCIE PRAW AUTORSKICH

## Postanowienia ogólne

## Art. 24.

Prawo autorskie można przenosić na inne osoby przez czynności prawne między żyjącymi lub na przypadek śmierci; w braku rozporządzenia ostatniej woli, prawo to przechodzi na dziedziców ustawowych. Umowy, dotyczące przeniesienia prawa autorskiego, winny być pismem stwierdzone.

Pod artykułem tym zamieszczamy Orzeczenie S. N. z 27 maja 1926 (Akta S. N. I. C. 712/25), zamieszczone w Zb. Orz. S. N. z r. 1926, nr 84, odnoszące się wprawdzie jeszcze do ustawy autorskiej, dawniej na ziemiach b. zaboru rosyjskiego obowiązującej, tj. prawa autorskiego z r. 1911, niemniej zawierające regułę natury ogólnej, mającą pełne zastosowanie i pod rządami ustawy autorskiej polskiej, a dającą się ująć w sposób następujący: *Zasada nemo plus iuris transferre potest quam ipse habet nie doznaje w zakresie umownego prawa autorskiego żadnych wyjątków; w braku uprawnień poprzednika nie można na zasadzie dobrej wiary nabyć jakichkolwiek podmiotowych praw autorskich, własności czy też praw częściowych.* (Patrz niżej ustęp VIII str. 136—137).

Stan faktyczny sprawy: Józefa Mayzłówna wystąpiła przed Sąd Pokoju przeciwko Arnoldowi Szyfmanowi i Stanisławowi Rechtlebenowi o 275 zł. odszkodowania za wystawienie przez pierwszego z nich w Teatrze Polskim w Warszawie w grudniu 1923 r. francuskiej sztuki dramatycznej Karola Vildrac'a pt. «Paquebot Tenauty» w innym niż powódki przekładzie, na mocy danego mu przez Rechtlebena upoważnienia autora, aczkolwiek tenże poprzednio już udzielił wyłącznie powódce prawo tłumaczenia tej sztuki, a w umowie z wiedeńskim agentem Eigenschützem, od którego Rechtleben prawa swe wywodzi, zastrzegł wyraźnie wyłączność tłumaczenia powódki przy wystawieniu sztuki.

Sąd Pokoju, a następnie Sąd Okręgowy w Warszawie oddaliły powództwo.

Sąd Najwyższy wyrok Sądu Okręgowego uchylił, zważywszy między innymi: że w rzeczy samej Sąd Okręgowy, stwierdzając, że w umowach w przedmiocie wystawienia sztuki Vildrac'a, zawartych kolejno przez Eisenschütza z Rechtlebenem i przez tego ostatniego z Szyfmanem, wyłączność przekładu skarżącej nie została zastrzeżona, nie poddał bliższemu rozbirowi załączonej do sprawy pierwotnej umowy autora z Eisenschützem, na której polega powództwo i w której, jak twierdziła skarżąca, Eisenschütz zobowiązał się wystawić sztukę w jej wyłącznym tłumaczeniu, tym czasem stosunek stron, z którego poszukiwane jest odszkodowanie, określa ta właśnie umowa zasadnicza z autorem, otrzymujący zaś prawo wystawienia sztuki Eisenschütz nie mógł przenieść go na innych w szerszym zakresie, niż mu służyło, co w równej mierze stosuje się do dalszego przekazania odnośnych upoważnień przez Rechtlebena Szyfmanowi, pominięcie więc w umowach pochodnych zastrzeżenia pierwotnej umowy na rzecz skarżącej praw jej uszczuplać nie może;

...że wbrew wywiodom Sądu, od odpowiedzialności nie zwalnia bynajmniej pozwanych działanie ich w mniemaniu, iż skarżącej nie służyłby wyłączne prawo tłumaczenia przy wystawieniu sztuki, jako nie zamieszczone w umowach z ich bezpośrednimi prawozbrywcami itd.

I. Art. 24 traktuje o sukcesji majątkowych praw autorskich. Sukcesja ta podlega przepisom prawa cywilnego i handlowego (art. 27), o ile

ustawa autorska nie zawiera w jej zakresie w y ł o m ó w. Przepisy prawa cywilnego i handlowego należy w zakresie stosunków prawa autorskiego stosować «o d p o w i e d n i o», a więc z uwzględnieniem szczególnej natury tych stosunków.

II. Jak w zakresie ogólnego prawa majątkowego, tak i na gruncie prawa autorskiego istnieje fundamentalny podział na prawa bezwzględne, «r z e c z o w e»<sup>1)</sup>, i na prawa obligacyjne w znaczeniu podmiotowym. Temu podziałowi odpowiada podział f a k t ó w, powodujących zmiany w sferze prawnej, na takie, które wywołują te zmiany w zakresie praw rzeczowych, i na takie, które je wywołują w zakresie praw obligacyjnych.

Zarówno fakty prawnicze pierwszego, jak i drugiego typu, dzielą się na czynności prawne, oraz na będące ich przeciwieństwem fakty prawnicze sensu stricto. Nauka o czynnościach prawnych jest tedy ogólną częścią nauki prawa majątkowego, w szczególności także autorskiego; podobnie nauka o faktach prawnych w ścisłym tego słowa znaczeniu.

W zakresie tych nauk szczególnie ważną jest kwestia zdolności do działań prawnych osób nieletnich. Kwestia ta ma zarówno znaczenie dla majątkowego, jak i dla osobistego prawa autorskiego; dlatego w jednym i drugim kierunku należy ją rozpatrzyć.

III. 1) O ile chodzi o czynności prawne natury czysto majątkowej, wejdą w zastosowanie przepisy ustaw dzielnicowych o zdolności do działań osób nieletnich<sup>2)</sup>. Trudności interpretacyjne wywołują przepisy o zdolności nieletnich do samodzielnego zawierania umów o świadczenie usług, czy dzieła, oraz przepisy o rozporządzaniu tym, co własną zarobią pracą<sup>3)</sup>.

2) Przepisów o możliwości samodzielnego zawierania umów o świadczenie usług nie należy zd. m. stosować do umów, w których twórca zobowiązuje się w pewnym zakresie twórczości pracować dla kontrahenta, względnie obowiązuje się oddawać mu dzieła, jakie stworzy. Podnieść należy, że w zakresie stosunków prawa autorskiego zobowiązanie się do twórczości jest — w wypadku locationis conductionis operarum, gdy twórca z góry objawia swą wolę, by prawo autorskie na dziele czy dziełach, powstało, z chwilą ukończenia go, na rzecz kontrahenta — równocześnie rozporządzeniem co do praw majątkowych (alienacją ukrytą — patrz niżej str. 137 i nast.) — zaś w wypadku locationis conductionis operis czy przy umowie nakładczej, czy wreszcie kupnie dzieł przyszłych itp., gdy twórca zobowiązuje się oddać swe dzieło, czy dzieła, kontrahentowi po ich ukończeniu, z obowiązywaniem się do rozporządzenia dziełem w przyszłości; zobowiązanie się tedy do pracy twórczej na czyjąś rzecz jest nie tylko zobowiązaniem się do pełnienia czynności faktycznej, jaką jest praca, lecz jest nadto rozporządzeniem prawami majątkowymi, powstającymi pierwotnie wskutek pracy, lub też zobowiązaniem do rozporządzenia nimi. Z uwagi na ten nieodłączny element umów o pracę twórczą, nie można — z punktu widzenia rationis legis — stosować przepisów, o których mowa, do umów autorskich. Jak słusznie podnosi prof. Zoll<sup>4)</sup>, dzieła są zbyt wartościowym na ogół obiektem majątkowym, by można pozostawiać małoletniemu samodzielną co do nich dyspozycję, a ustawodawca, jeśli zezwolił małoletnim na dysponowanie własną pracą, z pewnością nie chciał przez to dać im możliwości samodzielnego dysponowania tymi w y t w o r a m i pracy twórczej, jakimi są dobra niematerialne. Przepisy o możliwości dysponowania swoją pracą mają tedy zastosowanie jedynie w ograniczonym zakresie prawa ściśle majątko-

1) Prof. Zoll używa terminologii: «prawa do rzeczowych podobne».

2) Art. 901 i nast. Kod. Nap., art. 341 i nast. K. C. P., §§ 106 i nast. B. G. B., §§ 152, 246—248 K. c. austr.

3) §§ 113 (110) B. G. B., § 246 K. c. austr.

4) Str. 85 Komentarza.

wego na rzeczach zmyslowych, nie znajduj zaš zastosowania w dziedzinie praw na dobrach nie materialnych.

3) Tym samym załatwiliśmy na ogół również kwestię przepisów, zezwalających małoletniemu na samodzielne rozporządzanie tym, co własną zarobi pracą. Przepisy te nie mogą mieć dla prawa autorskiego tego znaczenia, iżby małoletni mógł samodzielnie dokonywać alienacji całkowitych czy częściowych prawa autorskiego na dziełach przez siebie stworzonych, względnie zobowiązywać się do alienacji. Do tych czynności trzeba zawsze (co najmniej) współdziałania ojca względnie opiekuna. Zd. m. nic jednak nie stoi na przeszkodzie, by małoletni mógł samodzielnie rozporządzać dochodami, płynącymi z alienacji praw autorskich. Z chwilą mianowicie, gdy umowa alienacyjna zostanie zawarta, do czego, z uwagi na ważkość i wartość przedmiotu, wymagamy zgody ustawowego zastępcy, powstają dla małoletniego roszczenia pieniężne, o honorarium czy tantiemy, niczym nie różniące się od roszczeń o wynagrodzenie za świadczenie usług, pozbawionych elementu duchowo-twórczego, i nie ma powodu, by małoletniemu z jednej strony zezwalać na samodzielne dysponowanie ostatnimi, a równocześnie z drugiej strony wymagać współdziałania zastępcy ustawowego do dysponowania pierwszymi.

4) Quid iuris w przedmiocie działań, które acz nie są czynnościami prawnymi, niemniej powodują pewne zmiany w sferze autorsko-majątkowej? Mowa tu o działaniach faktycznych, które, jako faktyczne, pupil niewątpliwie może sam przedsięwziąć; chodzi zaš o kwestię, czy mu je samodzielnie przedsięwziąć wolno, tzn. czy ojciec lub opiekun nie mogą wzbronić pupilowi ich przedsiębrania, a zarazem o kwestię, czy przedsięwzięcie samodzielne tych czynności rodzi te skutki prawne, jakie z czynnościami takimi, jako faktami prawnymi, z woli ustawy z reguły są związane.

Czynności, o których mowa, należy dla naszej kwestii podzielić zd. m. na dwie grupy: na takie, z którymi ustawa wiąże skutki jedynie k o r z y s t n e dla pupila (analogia z czynnościami prawnymi nabywczymi), i na takie, które powodują ograniczenie jego praw. Do rzędu czynności pierwszego typu należy sama p r a c a t w ó r c z a; powoduje ona jedynie korzyść prawną dla pracującego; stąd też nieletniemu bez względu na wiek wolno ją samodzielnie przedsięwziąć i to z tym skutkiem, że na wytworach pracy, o ile noszą na sobie znamiona z art. 1 ustawy, powstaną podmiotowe prawa autorskie. Do rzędu czynności drugiego typu należy np. publikacja dzieła; powoduje ona pewne ograniczenia w prawach autorskich, wywołane w szczególności powstaniem z momentem publikacji użytku publicznego w granicach art. 13—17; powoduje dalej ograniczenia w zakresie możliwości uzyskania ochrony prawnej w tych krajach, w których publikacja nie następuje, a które do istnienia ochrony w ogóle, czy też do istnienia pełnej ochrony prawnej wymagają, by na ich terenie dzieło po raz pierwszy opublikowano.

Odnosnie do czynności tego drugiego rodzaju przyjąć należy, że pupilowi wolno je przedsiębrać jedynie za zezwoleniem ojca czy opiekuna; sądzę jednak, że z uwagi na interes osobisty, jaki upatruje pupil w opublikowaniu dzieła, tylko uzasadniony sprzeciw ojca czy opiekuna może prawnie uniemożliwić samodzielne wydanie dzieła przez pupila, i że pupil może w wypadku różnicy zdań żądać pomocy sądu, jako władzy nadopiekuńczej, czy też, na terenie b. Kongresówki i w Wielkopolsce, będzie mógł żądać zwołania rady familijnej. W praktyce domniemanie będzie przemawiać za istnieniem zezwolenia na publikację dzieła, gdyż wypadki, w których publikacja mimo, że pupil ma możność faktyczną publikacji (znalazł nakładcę), byłaby dla interesów pupila szkodliwa, noszą raczej wyjątkowy charakter. W interesie pewności obrotu nadałoby nawet należało temu domniemaniu charakter praesumptionis iuris ac de iure w stosunku do osób trzecich, działających w dobrej wierze, tak, że z chwilą, gdy pupil samodzielnie przedsię-

weźmie publikację dzieła, a opiekun nie zdoła mu w tym przeszkodzić, z faktem opublikowania dzieła powstaną w stosunku do osób trzecich wszelkie wiążące się z reguły z publikacją skutki prawne, choćby opiekun był zakazał pupilowi wydania dzieła.

5) O ile chodzi o sferę praw osobistych, to zd. m. nieletni zdolny jest do samodzielnego ich wykonywania, a zezwolenia ojca czy opiekuna potrzebuje zd. m. tylko wówczas, gdy w drodze czynności prawnej zręka się praw osobistych w zakresie, przekraczającym ich normalne wykonywanie<sup>6)</sup>.

Nieletni może więc samodzielnie zdecydować, czy dzieło ma się ukazać anonimowo, czy też z zaznaczeniem nazwiska; czy nazwisko należy podać prawdziwe, czy też pseudonim; czy w razie wydania dzieła pod pseudonimem, ujawnić następnie publicznie nazwisko; czy i jakie zmiany przedsięwziąć w dziele; itd. Często jednak wykonywanie praw osobistych wkraczać będzie w sferę majątkową (zezwoenie na publikację, zezwolenie na egzekucję w myśl art. 25, zezwolenie na rozpowszechnianie przeróbki w myśl art. 2 itd.), tak, że z tego punktu widzenia samodzielne wykonywanie praw, o których mowa, okaże się niemożliwe<sup>6)</sup>.

Zrzeczenie się praw osobistych wymaga współdziałania opiekuna, jeśli przekracza zakres ich normalnego wykonywania; pupil może tedy np. zezwolić nakładcy na wydanie dzieła anonimowo, nie może jednak samodzielnie zobowiązać się w stosunku do niego, że przez czas w umowie oznaczony nazwiska swego nie ujawni.

6) Zgodnie z ogólnymi zasadami, opiekun czy ojciec może z reguły działać samodzielnie, bez zapytania o zgodę pupila, i to nawet w zakresie, w którym również pupil ma prawo samodzielnego działania. Tam jednak, gdzie wchodzi w grę interesy osobiste pupila, ustawowy zastępca<sup>7)</sup> winien pytać się go o zgodę na przedsiębrane akty. Winien w szczególności zapytać go o zdanie, czy dzieło należy opublikować<sup>8)</sup>, czy można je poddać egzekucji itp. Samowolne przedsięwzięcie tych aktów przez opiekuna wbrew sprzeciwowi pupila czy nawet bez zgody, powoduje zd. m. ich nieważność względnie bezskuteczność<sup>9)</sup>, jednakże domniemanie przemawia za istnieniem zezwolenia, a zarazem strony, które z aktów tych wywodzą swe prawa, będą mogły się powołać na dobrą wiarę (chodzi o interes pewności obrotu, jak w analogicznym wypadku wyżej była mowa), przy czym bona fides praesumitur. Można samodzielnego wykonywania praw osobistych przez pupila, jak i niemożność samodzielnego ich wykonywania przez opiekuna czy ojca, wywieść należy z ich swoistego charakteru; osoba, której z dziełem nie łączy ów węzeł uczuciowy, jakim związany jest z nim twórca, nie jest w stanie w pełni odczuć, czego w danym przypadku interesy osobiste twórcy wymagają; z drugiej strony, osoba, która dzieło stworzyła, i którą z natury rzeczy ów węzeł uczuciowy, będący podkładem praw osobistych, z dziełem

<sup>6)</sup> Patrz wyżej str. 88 i nast.

<sup>6)</sup> Konieczność współdziałania opiekuna w aktach publikacji nie istnieje zd. m. na gruncie ustawodawstw, w których publikacja jest z punktu widzenia prawnomajątkowego czynnością czysto nabywcza, w których mianowicie dopiero przez publikację powstaje dla dzieła ochrona prawna. Tak jest np. w ustawie francuskiej. To też wydaje mi się niesłusznym stanowisko, zajęte dla prawa francuskiego przez prof. Bry «La propriété industrielle, littéraire et artistique», Paryż 1914, str. 635, który w okresie niedojrzałej małości wymaga współdziałania opiekuna do aktów publikacji.

<sup>7)</sup> Zastępstwo w dziedzinie praw osobistych przewiduje wyraźnie § 8 B. G. B.

<sup>8)</sup> Tak samo Bry, op. cit., str. 636.

<sup>9)</sup> Tak samo Lepaulle, «Le droit de l'auteur sur son oeuvre», Paryż 1927, str. 171.

łączy, zdolna jest przy minimalnym nawet rozeznaniu<sup>10)</sup> zdać sobie sprawę, w jakim kierunku należy prawa osobiste wykonać.

7) Wyluszczone wyżej zasady odnośnie do zdolności do działania należy analogicznie stosować do wypadków, w których jest ona ograniczona z innych przyczyn, aniżeli nieletność; oczywiście przy zupełnej niepozytalności o żadnym ważnym działaniu nawet w zakresie praw osobistych mowy być nie może; umyślowo chory zdolny jest tylko do tego, by przez własną twórczość nabyć prawa autorskie<sup>11)</sup>.

IV. Przedmiotem umów autorskich są dzieła w rozumieniu art. 1. Dla umów obligacyjnych jest rzeczą obojętną, czy dzieło w chwili ich zawierania już istnieje, czy też ma dopiero w przyszłości być stworzone; umowy, mocą których twórca dopiero zobowiązuje się do stworzenia dzieła, są zjawiskiem częstym; zobowiązania takie są — w granicach art. 33 — ważne, z tym, że w myśl art. 38 in fine sankcją jest tylko obowiązek odszkodowania, a niedopuszczalne jest powództwo o dokonanie dzieła; w formie umów o stworzenie dzieła mogą więc być zawarte wszystkie umowy o rozpowszechnianie dzieła, przewidziane w art. 35—54 ustawy.

Czy przedmiotem umów rzeczowych autorskich mogą być również dzieła przyszłe? De lege lata polona do rozporządzeń autorskich stosuje się przepisy o cesji (przelewie) (art. 176 k. z.). Wedle communis opinio przyszłe wierzytelności mogą być przedmiotem rozporządzeń o tyle tylko, o ile ich treść została zarówno w kontrakcie, jak i w akcie rozporządzenia dostatecznie ściśle określona, by w przyszłości nie powstała wątpliwość co do tego, jaka wierzytelność była przedmiotem przeniesienia. Jeśli to kryterium zastosujemy dla rozstrzygnięcia pytania, czy dopuszczalne jest rozporządzenie przyszłym dziełem, natenczas uznamy za decydujący wymóg, by zwłaszcza treść przyszłego dzieła na tyle ściśle określono w umowie alienacyjnej, iżby z chwilą jego napisania nie było wątpliwości, że właśnie to dzieło było przedmiotem aktu przeniesienia.

Jeśli warunek ten zostanie spełniony, natenczas nic nie stoi na przeszkodzie, by usankcjonować praktykę życia, zwłaszcza filmowego<sup>12)</sup>, i uznać akty przeniesienia praw autorskich na dziełach przyszłych za ważne i skuteczne. W braku spełnienia powyższego warunku akt alienacji nie może wywołać zamierzonego skutku, a umowa ma znaczenie czysto obligacyjne; tak np. w razie umówienia się, że monopolista nabywa wyłączne prawa eksploatacyjne na jednym z filmów produkcji najbliższego sezonu. Zważyć należy, że chodzi tu o przeniesienie praw bezwzględnych, rodzących roszczenie w stosunku do osób trzecich, gdzie zatem pewność obrotu jest bardziej jeszcze ważkim postulatem legislacyjnym, aniżeli przy obrocie wierzytelnościami, i stąd ściśle, wykluczające wątpliwości określenie przedmiotu prawnej transakcji jest konieczne.

V. Czy przedmiotem umów autorskich mogą być dzieła, których rozpowszechnianie jest sprzeczne z ustawą lub dobrymi obyczajami?

Umowy obligacyjne autorskie, w których nabywca prawa autorskiego zaciągałby zobowiązanie wykonywania prawa, przez siebie na-

<sup>10)</sup> Kiedy rozeznanie osiągnie stopień minimalny, to w braku ustawowej granicy uznać należy za quaestio facti. Na ogół pokrywać się będzie z granicą dziecięctwa (7 lat), miarodajną dla czynności prawnych majątkowych.

<sup>11)</sup> Swobodę w rozwijaniu zasad co do zdolności do działania w dziedzinie prawa autorskiego usprawiedliwiam brakiem normujących tę materię przepisów, oraz tą okolicznością, że nie tylko analogia legis, lecz także analogia iuris jest formą dopuszczalnej interpretacji.

<sup>12)</sup> Patrz niżej str. 267 ustęp XXX.

bywanego, na dziele, którego rozpowszechnianie sprzeciwia się ustawie, porządkowi publicznemu lub dobrym obyczajom, są z mocy art. 55 k. z., z uwagi na swój niegodziwy cel, nieważne. Natomiast kontrakty, zmierzające do przeniesienia prawa autorskiego na zakazanych dziełach bez przymusu wykonywania — kupno prawa autorskiego, darowizna itd. — nie wykraczają zd. m. przeciwko art. 55 k. z., albowiem zawiązywanie takich kontraktów należy uznać za rzecz dla porządku prawnego obojętną, skoro przez sukcesję moc zakazów ograniczających wykonywanie praw autorskich ani na jotę nie zostaje osłabiona; to też kontrakty powyższe uznać trzeba za ważne. Ważne zarazem są rozporządzenia autorskie, zdziałane w wykonaniu kontraktów ostatnio wymienionego typu; co się zaś tyczy rozporządzeń, dokonanych w wypełnieniu kontraktów, zobowiązujących do wykonywania prawa na nabytym dziele zakazanym, to wywierają one — zgodnie z ogólnymi zasadami — skutek w stosunku do osób trzecich, mimo, że kontrakt, będący tytułem rozporządzenia, jest nieważny; w stosunku jednak między stronami niegodziwy cel kontraktu powoduje zarazem nieważność, względnie «wzruszalność» danego rozporządzenia. (Por. w tej mierze poniżej problem znaczenia tytułu prawnego dla rozporządzeń autorskich — ustęp VII).

### O sukcesji praw majątkowych autorskich w szczególności

VI. Zgodnie z ogólnymi zasadami rozróżniamy sukcesję *inter vivos* i sukcesję *mortis causa*.

Sukcesja *inter vivos* następuje w drodze czynności prawnych, zwanych rozporządzeniami. Rozporządzenie doprowadza do całkowitego lub częściowego przeniesienia prawa autorskiego. Z mocy art. 24 ust. aut., który unormowanie rozporządzeń autorskich przekazuje ogólnemu prawu cywilnemu, i z mocy art. 176 k. z., który nakazuje przepisy o przelewie wierzytelności stosować odpowiednio do ustąpienia osobom trzecim wszelkiego rodzaju praw, rozporządzenie prawami autorskimi dochodzi do skutku w drodze zwykłej umowy, *fit solo consensu*, w szczególności nie wymaga wręczenia egzemplarza dzieła; z mocy jednak wprowadzonego przez nowelę ustępu 2 art. 24 rozporządzenie autorskie powinno być stwierdzone *pismem*, pod rygorem, o których poniżej (str. 146) mowa. W ramach art. 106 k. z. przeniesienie prawa autorskiego może też w ten sposób nastąpić, że składający publiczne przyrzeczenie nagrody konkursowej za najlepsze dzieło zastrzeże sobie w ogłoszeniu nabycie praw autorskich na dziele nagrodzonym; w wypadku tym oświadczenie woli zbycia praw autorskich zawarte jest w fakcie nadesłania pracy na konkurs, przyrzeczenie publiczne jest oświadczeniem woli nabycia tych praw, nagrodzenie zaś pracy jest warunkiem skuteczności cesji prawa autorskiego. Pismenne zastrzeżenie nabycia praw autorskich w ogłoszeniu stanowi zarazem początek dowodu na piśmie w sensie art. XIX § 3 przep. wpraw. k. p. c.

VII. Ważność rozporządzenia autorskiego nie zależy w zasadzie od istnienia ważnego tytułu rozporządzenia; w zasadzie więc rozporządzenie ma charakter abstrakcyjny; skoro bowiem tytuł — w świetle prawnej konstrukcji rozporządzeń umownych w ogólności — nie należy do ich istoty, a jest elementem, znajdującym się prawnie poza obrębem stanu faktycznego rozporządzenia, to istnienie ważnego tytułu w zasadzie nie ma wpływu na ważność tego aktu prawnego, a mogłoby go posiadać wtedy tylko, gdyby strony w myśl art. 36 k. z. uczyniły tytuł w drodze specjalnego postanowienia warunkiem ważności rozporządzenia. Takie postanowienie jest zd. m. dopuszczalne; w prawie obligacyjnym panuje zasada wolności umów (art. 55 k. z.),

która lege non distinguente odnosi się tak do kontraktów, jak i rozporządzeń obligacyjnych; skoro zaś art. 176 k. z. nakazuje przepisy o przelewie stosować do rozporządzeń prawami bezwzględными, jeśli nie ma przepisów odrębnych, a takich dla prawa autorskiego w omawianej kwestii brak — niema przeszkód, by uznać za ważne postanowienie stron, iż rozporządzenie autorskie ma wyrzucić skutek prawny zależnie od istnienia ważnego tytułu<sup>13)</sup>.

Podkreślić wypada, że wedle art. 36 k. z. brak tytułu nie powoduje bezwzględnej nieważności rozporządzenia, lecz tylko uzasadnia prawo zbywcy do uchylenia się od skutków prawnych czynności w trybie art. 43 k. z.; w konsekwencji w każdym razie na brak tytułu nie może powołać się osoba trzecia, wkraczająca bezprawnie w odnośne prawa autorskie, i nie może na tej zasadzie odmawiać nabywcy legitymacji do wytoczenia powództwa dla ich ochrony<sup>14)</sup>.

VIII. Rozporządzenia autorskie podlegają w pełni zasadzie: *nemo plus iuris transferre potest, quam ipse habet*. W zakresie prawa autorskiego *bona fides* nabywcy nie może zastąpić uprawnień poprzed-

<sup>13)</sup> Postanowienie, o którym mowa, może być oświadczone nie tylko w sposób wyraźny, ale i dorozumiany, zgodnie z ogólną zasadą art. 29 k. z. Ponieważ tytuł jest dla stron decydującą pobudką przy zawarciu czynności prawnej o charakterze rozporządzenia, więc w zasadzie zd. m. domniemanie przemawia za wolą dorozumianą stron, idącą w tym kierunku, iżby rozporządzenie tylko pod warunkiem istnienia ważnego tytułu wywoływało skutki prawne, by zatem w razie ujawnienia braku lub nieważności tytułu mogło być unieważnione; zarazem jest jednak wolą dorozumioną stron, iżby unieważnieniu nie miały podlegać prawa osób trzecich, nabyte od cesjonariusza prawa autorskiego; leży bowiem w jego słusznym interesie, by nie był ze strony tych osób narażony na odpowiedzialność z tytułu ewikcji, co byłoby połączone z jego niewspółmierną szkodą. W konsekwencji przyjąć należy, że w razie nieważności lub braku tytułu przysługuje w zasadzie zbywcy z mocy art. 36 k. z. prawo uchylenia się w trybie art. 43 k. z. od skutków prawnych rozporządzenia autorskiego, że jednak w razie częściowego lub całkowitego zbycia prawa autorskiego przez nabywcę zbywca pierwotny zdany jest jedynie na skargę z tytułu niesłusznego wzbogacenia, w szczególności na skargę o zwrot nienależnego świadczenia z art. 128 k. z.; skarga z tytułu niesłusznego wzbogacenia będzie z natury rzeczy właściwa również odnośnie do już skonsumowanego, wskutek eksploatacji, substratu prawa autorskiego, skarga rzeczowa jest tu bowiem dla braku przedmiotu niemożliwa, podobnie, jak niemożliwą jest skarga o wydanie zniszczonej rzeczy fizycznej.

Przykład: jeśli nabycie prawa wyłącznego wyświetlania filmu na pewnym terytorium (t. zw. monopolu filmowego) okaże się ex post pozbawionym tytułu prawnego, natenczas przedsiębiorca filmowy, który powyższego prawa udzielił, może po uchyleniu się, w trybie art. 43 k. z., od skutków prawnych czynności, rewindykować powyższe prawo wyświetlania, musi jednak uszanować nabyte przez poszczególne kinoteatry, choć jeszcze niewykorzystane, licencje, co nie uwłacza jego prawu żądania od kontrahenta, by wydał wzbogacenie, osiągnięte przez udzielenie tych licencji; skarga z tytułu niesłusznego wzbogacenia przysługuje zarazem zbywcy odnośnie do wszelkich korzyści, jakie nabywca, dzięki dotychczasowej eksploatacji filmu w drodze wyświetlania go we własnym kinoteatrze, czy też w drodze udzielania obecnie już wykorzystanych licencji uzyskał.

<sup>14)</sup> Problem, jakie skutki wywołuje brak tytułu przy rozporządzeniach autorskich, doniosły teoretycznie, pozbawiony jest zresztą większego znaczenia praktycznego z uwagi na to, że zazwyczaj obligacyjna umowa podstawowa i rozporządzenie autorskie bywają działane jednocześnie, jako jednolity akt gospodarczy; to też zazwyczaj obie umowy — obligacyjna i rzeczowa — tknięte są tą samą przyczyną nieważności i nie ma potrzeby, by dla uzasadnienia bezskuteczności rozporządzenia, powoływać się na nieważność tytułu.

nika<sup>15)</sup>. Jedyne egzekcyjne nabycie prawa autorskiego nosi charakter pierwotny i od praw poprzednika nie zależy<sup>16)</sup>.

IX. Rozporządzenia autorskie mogą polegać nie tylko na jawnym, ale i na ukrytym przeniesieniu prawa autorskiego. Z mocy bowiem art. 11 ustawy jest rzeczą możliwą, że twórca, który wprowadzie z teoretycznego, ponadustawowego punktu widzenia, jest jedyną osobą, mającą tytuł do pierwotnego nabycia prawa autorskiego na swym dziele, złoży jednak na rzecz swego kontrahenta, w umowie o stworzenie dzieła, oświadczenie tej treści, iż z ukończeniem dzieła ten ostatni ma na nim w sposób pierwotny nabyć własność. Owo formalnie pierwotne nabycie prawa autorskiego jest niewątpliwie w swej istocie ukrytym jego przeniesieniem.

Rozporządzenie takie może zwłaszcza być zawarte w umowie, w której autor zobowiązał się na rzecz kontrahenta do stworzenia dzieła (*locatio conductio operis*), bądź też może mieścić się w umowie ogólnej, mocą której twórca zobowiązuje się stale dla drugiej osoby w pewnym zakresie twórczości pracować (*locatio conductio operarum*); w tym drugim wypadku, łączące się z najmem pracy rozporządzenie autorskie będzie ogólnie dotyczyć wszystkich dzieł, jakie w wykonaniu przyjętego zobowiązania przez twórcę stworzone będą.

Ukryte alienacje prawa autorskiego podlegają przepisom o przelewie wierzytelności, o ile z ich natury nie wypływa konieczność poddania ich normom odrębnym. Podobnie jak przelew, ukryta alienacja polega na czynności dwustronnej; bez przyjęcia oświadczenia przez stronę drugą zamierzonego skutku prawny nie nastąpi. Podlega w pełni zasadzie: *nemo plus iuris transferre potest, quam ipse habet*; jeśli tedy twórca nie miałby tytułu do nabycia pierwotnego własności autorskiej na dziele — które np. okaże się plagiatem — nie może jej ważnie ustanowić i na rzecz kontrahenta. Ukryte alienacje z natury swej dotyczą dzieła przyszłego; dzieło, które raz już stało się przedmiotem pierwotnego nabycia twórcy, nie może być ponownie nabyte pierwotnie przez inną osobę (patrz jednak uwaga 16 przy art. 24). Wreszcie zauważyć należy, że alienacja ukryta polega z reguły na przeniesieniu własności autor-

<sup>15)</sup> Zasada: «*Nemo plus iuris transferre potest quam ipse habet*» odnosi się oczywiście także do dalszych aktów alienacyjnych, zdziałanych przez nabywcę prawa autorskiego. W szczególności sortymencista, który nabył do rozprzedaży książki od nakładcy, nie może ich rozpowszechniać poza granicami prawa nakładczego swego poprzednika, jeśli nie ma się narazić na zarzut pogwałcenia prawa autorskiego, pociągający za sobą sankcję z art. 59 i 68 ustawy. Dopiero ostateczny nabywca książki, dopiero jej konsument ma nieograniczone z punktu widzenia ustawy autorskiej prawo dysponowania książką, choćby nabył ją od osoby, która prawem autorskim nie dysponuje; patrz w tej mierze Büchler op. cit. str. 68, patrz zarazem poniżej uwaga 11 do art. 59. Z drugiej strony brak autorskiego uprawnienia po stronie zbywcy nie powoduje nieważności aktu zbycia danego *corpus mechanicum*: jeśli tylko zbywca był właścicielem rzeczy, to i nabywca własność nabeździe, choćby zbywca przez akt zbycia naruszał prawa autorskie twórcy. Np. sprzedaż egzemplarza książki, dokonana przez nakładcę poza granicami terytorialnymi jego prawa nakładczego, lub po zgaśnięciu stosunku nakładczego, jest przekroczeniem uprawnień nakładczych, a zatem naruszeniem praw twórcy. Mimo to alienacja książki doprowadza do nabycia na niej własności przez kontrahenta, choćby nie był ostatecznym konsumentem, inna zaś rzecz, że ważne nabycie na własność egzemplarza dzieła nie uprawnia — z punktu widzenia autorskiej ustawy — nabywcy do jej dalszego rozpowszechniania, skoro nabywca nie zyskał od swego poprzednika potrzebnego do tego prawa autorskiego.

<sup>16)</sup> Patrz niżej str. 152 ustęp VIII. Dla ścisłości wypadła wskazać jako drugi wyjątek nabycie prawa autorskiego w drodze wywłaszczenia w trybie art. 16 ust. aut.; por. wyżej str. 112 ustęp VII.



skiej, a nie praw częściowych; te ostatnie bywają przedmiotem nabycia w drodze jawnych rozporządzeń.

Z ukrytymi alienacjami mamy w praktyce do czynienia tam, gdzie twórczość dochodzi do skutku w drodze najmu pracy, czy też najmu dzieła; zachodzi to zwłaszcza w dziennikarstwie i przemyśle filmowym (scenariusz, reżyser, artyści); również i twórczość w zakresie sztuki stosowanej i reklamy w przemyśle i handlu wchodzi często w orbitę stosunków prawnych, o których mowa.

X. Alienacja (sensu stricto: jawna) prawa autorskiego polega bądź to przeniesieniu własności autorskiej, bądź też na ustanowieniu praw częściowych na dziele, w szczególności także na ustanowieniu prawa zastawu (patrz obj. do art. 25 str. 149 i nast., ustęp III). W przeciwieństwie do stosunków prawa rzeczowego na rzeczach zmysłowych, alienacja pełnej własności autorskiej jest zjawiskiem stosunkowo rzadkim. Reflektanci mają na ogół zainteresowanie dla pewnych tylko kierunków eksploatacji dzieła; stąd chodzi im zwykle o nabycie li tylko częściowych praw na dziele, i to ograniczonych nie tylko co do treści, lecz również i co do miejsca i czasu ich wykonywania.

O klasyfikacji częściowych praw na dziele wedle klucza możliwych sposobów reprodukowania dzieła, będących zarazem kluczem dla kierunków eksploatacji gospodarczej dzieła, była mowa wyżej w objaśnieniach do art. 12 str. 81 i nast. W jakim zakresie w danym rozporządzeniu ustanawia twórca prawa częściowe na rzecz kontrahenta, to zależy od treści rozporządzenia, przy czym ważną wskazówką jest zwłaszcza treść umowy obligacyjnej, w wykonaniu której akt rozporządzenia zdziałano. Przy interpretacji tej umowy należy w szczególności brać pod uwagę, w jakim kierunku ma pójść eksploatacja prawa autorskiego przez nabywcę. Kierunki eksploatacyjne winny ulec ścisłej segregacji w pracy interpretatora; przeniesienie prawa autorskiego należy przyjąć za zdziałane tylko w granicach tego kierunku eksploatacyjnego, jaki miała na względzie umowa obligacyjna, będąca podstawą rozporządzenia.

Jak więc już przy art. 12 podkreślono, z faktu ustanowienia choćby najpełniejszego prawa wystawienia sztuki scenicznej nie należy domniemywać się ustanowienia praw nakładczych na tej sztuce; zezwolenie na przeniesienie utworu na instrumenty mechaniczne nie obejmuje, w braku umowy odmiennej, uprawnienia do publicznego wykonywania dzieła: art. 52; z zezwolenia na wykonanie publiczne dzieła muzycznego nie należy domniemywać się zezwolenia na transmitowanie koncertu przez radio: art. 54 ustęp 1 (gdyż transmisja radiowa jest odrębnym kierunkiem eksploatacji gospodarczej dzieła i musi być osobno zawarowana w umowie, jeśli by nabywcy miało być wolno ją przedsiębrać); umowa agencyjna, odnosząca się do praw publicznego wystawienia lub wykonania dzieła, nie obejmuje, w braku odmiennego postanowienia stron, prawa wydania dzieła lub zawierania umów o jego wydanie: art. 56 ustęp 2); itd. itd.<sup>17)</sup>

<sup>17)</sup> Inaczej traktować należy przeniesienie pełnej własności autorskiej. Jej nabywca zyskuje nie tylko wszystkie uprawnienia, jakie przysługują zbywcy w chwili alienacji, lecz także wszelkie prawa, jakie powstaną dla twórcy wskutek otwarcia się nowych możliwości eksploatacji gospodarczej dzieła. Np. z chwilą wynalezienia radia uprawnienie do transmisji dzieła powstało dla nabywcy w prawa autorskiego, chociaż akt nabycia poprzedzał moment wynalazku; podobnie rozciągnięcie ochrony międzynarodowej na pewne nowe terytorium państwowe powoduje wzrost terytorialnego zakresu praw nabywcy, a nie zbywcy. Gdyby jednak nowa dziedzina eksploatacji dzieła wymagała przerobienia go w rozumieniu art. 2, natenczas z mocy art. 32 odnośne uprawnienie eksploatacyjne przypadnie twórcy, a nie nabywcy: eksploatacja bowiem przeróbek jest substratem osobistego prawa twórcy. W konsekwencji np. wynalazek kinematografii przyniósł nowe prawne możliwości eksploatacji dzieła twórcom powieści i sztuk dramatycz-

Zgodnie z tym kierunki eksploatacji gospodarczej dzieła i rodzaje odpowiadających im uprawnień autora stały się dla ustawy autorskiej podstawą klasyfikacji umów obligacyjnych, specjalnie dla autorskiego życia prawnego w tej ustawie przewidzianych. I tak: art. 35—48 traktują o umowie, mocą której twórca zobowiązuje się — w pewnym zakresie — przenieść na nakładcę wyłączne prawo zwielokrotnienia dzieła i rozpowszechnienia uzyskanych stąd egzemplarzy; art. 49—50 zajmują się umowami, mocą których twórca zobowiązuje się w oznaczonym zakresie przenieść na kontrahenta już to wyłączne prawo publicznego wystawienia dzieła (a więc prawo do urządzania przedstawień teatralnych względnie widowisk filmowych), już też wyłączne prawo publicznego wykonania (a więc zwłaszcza prawo do urządzania koncertów dzieł muzycznych). O prawach do publicznego wystawienia i do publicznego wykonania dzieła mowa również w art. 55 i nast., normujących instytucję agenta.

XI. Od alienacji prawa odróżnić należy wykonywanie prawa. Różnica w skutkach prawnych polega na tym, że przy alienacji drugiego typu rdzeń prawa pozostaje przy zbywcy; z chwilą więc, gdy «prawo» wykonywania prawa autorskiego zgaśnie, prawo autorskie zyskuje swój pierwotny zakres i moc. Jeśli tedy twórca alienował jedynie wykonywanie własności autorskiej, natenczas z bezdziedziczną śmiercią nabywcy, jego zrzeczeniem się itd., własność autorska twórcy wraca do pierwotnych rozmiarów; jeśli natomiast alienował samo prawo autorskie, bezdziedziczna śmierć nabywcy powoduje powstanie użytku publicznego na dziele w całej pełni. Poza tym nabywca wykonywania prawa zyskuje wszelkie uprawnienia zbywcy i wykonywa je we własnym imieniu; to też w praktyce o alienacji samegoż wykonywania prawa mówić będziemy chyba tylko wówczas, jeśli z woli wyraźnej lub dorozumianej stron będzie widoczne, że miały właśnie na oku dopiero co wskazaną różnicę w skutkach prawnych; w przeciwnym razie domniemanie życia prawnego przemawiać będzie za alienacją prawa<sup>18)</sup>.

XII. 1) Cel, dla którego twórca ustanawia prawa częściowe na dziele, polega zazwyczaj nie tylko na chęci otrzymania honorarium autorskiego. Twórca najczęściej ustanawia prawa częściowe dla tych, którzy zarazem zobowiązują się je wykonywać; to właśnie zobowiązanie rozpowszechniania dzieła jest dla twórcy na ogół głównym celem, dla którego umowę alienacyjną zawiera, chodzi mu bowiem głównie o przekazanie treści dzieła do wiadomości ogółu; stąd też najważniejsze typy umów autorskich, przewidziane w art. 35—58 ustawy, zawierają jako element istotny zobowiązanie się nabywcy do rozpowszechniania dzieła, nie należy natomiast do ich istoty zobowiązania nabywcy do zapłacenia honorarium autorskiego; stąd zarazem se-

nych, a nie nabywcom własności autorskiej. (Odmienne np. Kohler, «Das Autorrecht», Jena 1880, str. 314 i nast., Pouillet, «Traité théorique et pratique de la propriété littéraire», 1897, str. 161 i nast., Lepaullé, «Les droits de l'auteur sur son oeuvre», Paris 1927, str. 150 i nast. Stanowisko ustawy polskiej idzie zd. m. w kierunku naszego rozstrzygnięcia: skoro w art. 75 postanowiono, że czas trwania ochrony prawnej oceniać należy wedle starej ustawy, jeśli nowa ustawa przewiduje ochronę dłuższą, i jeśli własność autorska przeszła na następcę przewidu pod tytułem szczególnym, to widocznie ustawodawca wychodził z założenia, że w braku takiego specjalnego przepisu z przedłużenia ochrony korzystałby nabywca własności autorskiej, a nie twórca; gdyby bowiem prawo korzystania z przedłużenia ochrony miało z zasadniczego punktu widzenia ustawodawcy przypaść twórcy, który własność autorską zbył, nie byłoby żadnej racji pozbawiać go — w drodze specjalnego przepisu — tego prawa).

<sup>18)</sup> Contra Allfeld, Komentarz z r. 1928, str. 102 i n., patrz w tej mierze Kohler, op. cit. str. 243.

dziwskie domniemanie przemawia na ogół za «celowym» charakterem konkretnych rozporządzeń autorskich<sup>49)</sup>, tzn. za tym, że z przeniesieniem praw autorskich połączono ustanowienie obowiązku ich wykonywania.

Powyższa connexitas pomiędzy zobowiązaniem do rozpowszechniania dzieła a prawem rozpowszechniania doprowadza do równoległości treści prawa i zobowiązania; nabywca zyskuje na ogół prawo autorskie w tym tylko zakresie, w jakim potrzebne jest ono dla wykonania zobowiązania. Nie znaczy to, by przy umowach o rozpowszechnianie dzieł miało ono być wykonywane jedynie w interesie twórcy; rozpowszechnianie dzieła leży oczywiście również w interesie nabywcy, a nawet stwierdzić należy, że na ogół tylko dla uzyskania możności rozpowszechniania zawiera on odnośną umowę. Zachodzi tu więc wypadek zbieżności interesów, skłaniających strony do wstąpienia w stosunek umowny; twórca dlatego zezwala na rozpowszechnianie dzieła, że nabywca równocześnie do tej akcji się zobowiązuje, nabywca zaś dlatego zobowiązuje się do rozpowszechniania dzieła, że możliwość rozpowszechniania, którą eo ipso uzyskuje, przedstawia dla niego walory gospodarcze.

Alienacje autorskie, zdziałane w wykonaniu umowy obligacyjnej, zobowiązującej nabywcę do rozpowszechniania dzieła, nazwiemy rozporządzeniami celowymi («Zweckübertragung» wedle terminologii niemieckiej).

2) Charakter celowy rozporządzenia autorskiego wyciska piętno nie tylko na treści prawa, którym rozporządzono, lecz i na traktowaniu zachodzących w nim zmian podmiotowych, w szczególności na kwestii przenoszalności i wygaśnięcia danego prawa.

Prawa autorskie, nabyte w drodze rozporządzenia celowego, są na ogół nieprzenoszalne. Wszakże z woli stron mają służyć do wykonania zobowiązania, nie mogą więc w zasadzie przysługiwać nikomu innemu, jak tylko zobowiązanemu; jeśli ustawodawca wyjątkowo dopuszcza przeniesienia «prawa celowego» — że posłużymy się tym skrótem terminologicznym — czyni to tylko w tych warunkach, w jakich przyjąć należy, że nabywca będzie miał na ogół możność równie skutecznego i owocnego wykonywania prawa, co zbywca; zarazem ustawodawca nakłada w tych wypadkach na nabywcę obowiązek wykonania prawa. W szczególności prawa nakładcze (art. 36) i prawa z art. 49 i nast. mogą być bez zezwolenia twórcy przenoszone jedynie wraz z przedsiębiorstwem, dla którego zostały ustanowione; zarazem jednak z mocy art. 188 k. z. równocześnie przejdzie na nabywcę obowiązek do wykonywania praw nakładczych i im podobnych.

Prawa «celowe» są w zasadzie nieprzenoszalne bez zezwolenia twórcy lub jego następcy prawnego, który prawa te ustanowił. Zezwolenie twórcy umożliwia przeniesienie prawa, o ile prawo to nie jest ściśle osobistym, opartym wyłącznie na osobistych kwalifikacjach uprawnionego, jak np. ściśle osobiste są prawa agenta z art. 55 i nast. ustawy. Twórca może udzielić tego zezwolenia już to uprawnionemu, już też osobie, na którą prawa mają być przeniesione; w razie wątpliwości dotyczy ono tylko jednej alienacji, tak, że do dalszej znowu alienacji, którejby miał dokonać nabywca na rzecz osoby trzeciej, trzeba ponownego zezwolenia twórcy. Zezwolenie takie będzie miało najczęściej charakter warunkowy — będzie uzależnione od równoczesnego przejęcia przez nabywcę zobowiązania do rozpowszechniania dzieła; alienacja, dokonana na podstawie takiego zezwolenia, wywoła tedy skutki prawne dopiero z chwilą dopełnienia warunku, a więc przejęcia zobowiązania względem twórcy przez nabywcę.

XIII. Czy poza prawami celowymi przenoszalne są bez zgody prawodawcy, nabyte w drodze alienacji prawa autorskie? Kwestia ta jest w lite-

<sup>49)</sup> Patrz w tej mierze zwłaszcza str. 184 i nast.

raturze sporna<sup>20)</sup>. Za bezwzględnie przenoszalne uznać należy prawa autorskie nabyte w drodze alienacji «ukrytej»: w obliczu bowiem prawa nabywca, w istocie pochodny, uchodzi za nabywcę pierwotnego, może więc rozporządzać swymi prawami tak, jak twórca. Natomiast prawa, nabyte w drodze alienacji jawnej, będzie trzeba uznać za nieprzenoszalne, o ile z woli dorozumianej stron wynikać będzie, że ustanowiono je z uwagi na szczególne kwalifikacje nabywcy w kierunku rozpowszechniania dzieł ducha, czy też w ogóle ze względu na jego szczególne właściwości; w wypadku takim prawo nabyte nie będzie przenoszalne, choćby nie miało charakteru prawa celowego<sup>21)</sup>. Za taką wolą dorozumianą stron, a więc za osobistym, nieprzenoszalnym charakterem nabytego prawa częściowego przemawiać będzie zd. m. z reguły domniemnie faktyczne; twórcy zwykle nie jest obojętnym, kto nabywa prawa na jego dziele, bo jeśli nawet twórca nie zobowiązuje nabywcy do rozpowszechniania dzieła, tym niemniej liczy na to, że rozpowszechnianie nastąpi, i bierze pod uwagę kwalifikacje osobiste, jakie w tej mierze posiada nabywca; oczywiście z konkretnych okoliczności może wypływać przeciwieństwo domniemania. Jeśli natomiast chodzi o wypadek alienacji całkowitej prawa autorskiego, a więc o sytuację prawną nabywcy własności autorskiej, to zd. m. z reguły przyjąć będzie trzeba możliwość ustanawiania przez nabywcę wszelkich praw częściowych; twórca nie może bowiem oczekiwać i liczyć, że nabywca będzie sam dzieło we wszelkich możliwych kierunkach eksploatował. Co się tyczy dalszego przeniesienia, przez pochodnego właściciela, samejże własności autorskiej, to wprawdzie często nie będzie ono harmonizowało z interesem twórcy, gdyż twórca, przenosząc własność autorską, opiera się zazwyczaj na przekonaniu, iż nabywca w drodze zwyczajnego zarządu, przez staranne dobieranie częściowych nabywców, będzie sam kierował akcją rozpowszechniania dzieła — to też kwalifikacje osobiste nabywcy i tutaj nie są dla twórcy obojętne; wobec trudności jednak przeprowadzenia granicy między alienacjami pod tym kątem widzenia dozwolonymi a niedozwolonymi<sup>22)</sup>; wobec dalej okoliczności, że jeśli twórca zdecydował się na alienację własności autorskiej in extenso, to widocznie — ze względów materialnych czy jakichkolwiek innych — podporządkował swoje interesy prawne w rozpowszechnianiu dzieła interesom nabywcy, uznać trzeba za dopuszczalne kolejne przeniesienie, przez nabywcę własności autorskiej, nawet całego nabytego prawa.

Co do przenoszalności licencji na rozpowszechnianie przeróbek patrz wyżej str. 25 ustęp IX.

O znaczeniu przenoszalności praw częściowych dla prawa egzekucyjnego patrz niżej str. 156 ustęp XI.

XIV. O tyle, o ile pochodne prawa autorskie noszą charakter praw bez zgody twórcy nieprzenoszalnych, nie mogą też być wykonywane przez zastępcę. Podmiot prawa nieprzenoszalnego obowiązany jest je wykonywać sam; nie znaczy to, by nie mógł dać się zastąpić w przedsięwzięciu poszczególnych czynności, z wykonywaniem prawa związanych; obowiązkiem uprawnionego jest sprawowanie kierownictwa i nadzoru nad całokształtem akcji wykonywania prawa. Niedopuszczalność zastępstwa ma jednak znaczenie przede wszystkim w sferze prawa obligacyjnego, a nie prawa bezwzględnego; wobec trudności przeprowadzenia dość ścisłej granicy między dopuszczalnym a niedopuszczalnym zastępstwem prawo pozytywne uznaje za

<sup>20)</sup> Por. Goldbaum str. 73 i nast., Allfeld, Kom. z r. 1928, str. 106, Riezler, str. 303.

<sup>21)</sup> Z tego samego powodu uznać trzeba będzie za niedopuszczalną alienację nabytego (prawa do) wykonywania prawa autorskiego, bez zgody twórcy.

<sup>22)</sup> Pojęcie zarządu zwyczajnego miarodajne przy współwłasności, byłoby dla omawianej kwestii za ciasne.

ważne i skuteczne wszelkie pełnomocnictwo, udzielone w zakresie wykonywania prawa pochodnego przez podmiot tego prawa, choćby miało wkraczać w sferę nie dopuszczającą zastępstwa, t. j. dotyczyć ogółu uprawnień, z owego prawa wynikających; natomiast uzasadniona jest odpowiedzialność *ex contractu* nabywcy, który obowiązku osobistego wykonywania prawa autorskiego nie dopełnia. Zasada niedopuszczalności zastępstwa odgrywa ponadto rolę w sferze prawa egzekucyjnego: zarząd przymusowy dopuszczalny jest bez zgody twórcy o tyle, o ile dane prawo pochodne jest bez jego zgody przenoszalne, lub też o ile z mowy wyraźnej umowy stron podmiot prawa nieprzenoszalnego może płynące zeń uprawnienia wykonywać przez generalnego — w zakresie tego prawa — zastępcę, o ile zatem może dać się zastąpić nie tylko w zakresie poszczególnych czynności.

XV. Sukcesja *mortis causa* podlega ogólnym regułom prawa cywilnego. Odrębnego omówienia wymagają tylko dwie kwestie: problem sukcesji praw celowych i prawo kaduka.

Prawa celowe nie gasną przez śmierć uprawnionego, o ile nie są prawami ściśle osobistymi, jak prawa agenta (art. 55 i nast.); wraz ze zobowiązaniem wykonywania przechodzą na dziedziców zmarłego. Możliwość rozporządzania na wypadek śmierci jest jednak zd. m. ograniczona. Nakładca może zapisać swe prawa nakładcze tylko pod warunkiem przystąpienia obdarowanego do zobowiązania rozpowszechniania dzieła, które to zobowiązanie z mocy uniwersalnej sukcesji przechodzi na dziedziców zmarłego; zarazem — może prawa powyższe zapisać tylko wraz z przedsiębiorstwem, dla którego je ustanowiono (art. 36).

Co się tyczy kwestii drugiej — komu przypada własność autorska w razie bezdziedzicznej śmierci uprawnionego, czy w szczególności przypada prawem kaduka Skarbowi Państwa — należy zd. m. zgodnie z panującą nauką oświadczyć się przecząco. Prawo kaduka *ex ratione legis* ma znaleźć zastosowanie tam, gdzie w razie jego niewykonania rzecz stałaby się *res nullius* i podległaby zawłaszczeniu przez *quemvis ex populo*. Sytuacja taka nie zachodzi przy dobrach niematerialnych; z wygaśnięciem własności autorskiej rzecz staje się z mocy ogólnych zasad przedmiotem pełnego użytku publicznego; nie ma tedy powodu, by z bezdziedziczną śmiercią podmiotu prawa autorskiego podtrzymywać istnienie własności autorskiej prawem kaduka.

### O autorskim prawie obligacyjnym

XVI. W przedmiocie źródeł tego prawa patrz objaśnienia do art. 27 ustawy. Tu zaznaczyć tylko należy, że kontrakty autorskie podlegają przepisom kodeksu zobowiązań, ewentualnie i kodeksu handlowego, o ile danej kwestii nie normuje ustawa autorska. O poszczególnych typach umów autorskich mowa będzie w objaśnieniach do art. 35—58; w objaśnieniach do art. 34, 35 i 38 poruszone będą kwestie zastosowania ogólnych przepisów kodeksu zobowiązań do umów autorskich; na tym miejscu omówimy tylko niektóre typy kontraktów, przewidzianych w części szczególnej kodeksu zobowiązań czy kodeksu handlowego, które mają zastosowanie i w życiu prawnym, będącym pod rządami ustawy autorskiej.

XVII. Sprzedaż (art. 294 i nast. k. z.) ma w sferze stosunków prawa autorskiego zastosowanie znacznie rzadsze, aniżeli w obrocie dobrami materialnymi; w zakresie dóbr niematerialnych przeważają umowy celowe, których elementem jest zobowiązanie nabywcy do wykonywania nabytego prawa, obce kontraktowi sprzedaży w jego czystej formie.

Przedmiotem sprzedaży może być już to własność autorska, już też prawa częściowe. Sprzedaż, w odróżnieniu od celowych umów autorskich, występuje zwłaszcza w tych dziedzinach życia, w których interes moralny twórcy w rozpowszechnianiu stworzonego przezeń dzieła występuje z mniej-

szą stosunkowo intensywnością, tak, że twórca skłonny jest interes ten podporządkować interesowi nabywcy, jaki ten ostatni upatruje w zachowaniu swobody decyzji co do rozpowszechniania dzieła. Tego rodzaju podporządkowanie może zresztą twórca wydać się i z punktu widzenia artystycznego wskazać; np. rozumny autor scenariusza zdaje sobie sprawę, że bez oddania przedsiębiorcy filmowemu i jego reżyserowi zupełnej swobody w dysponowaniu scenariuszem, racjonalna, dążąca do artystycznej doskonałości produkcja filmowa odbywać się nie może.

W praktyce przedmiotem sprzedaży, a nie umów celowych są najczęściej:

1) w zakresie praw częściowych do zwielokrotnienia dzieła: prawa na dziełach sztuki («nakład» dzieł sztuki — książki malarstwa, czasopisma i powieści ilustrowane itp. — zwykle nie polega na stosunku nakładczym z art. 35 i nast.)<sup>23)</sup>, prawa na przyczynkach do dzieł zbiorowych<sup>24)</sup> i licencje na przeniesienie dzieł muzycznych na instrumenty mechaniczne<sup>25)</sup>; ponadto wszelkie licencje na rozpowszechnianie dokonanych przez nabywcę przeróbek dzieła<sup>26)</sup>;

2) w zakresie praw częściowych publicznego wykonania dzieła: prawa koncertowe muzyczne<sup>27)</sup> i prawa transmisji radiowej<sup>28)</sup>.

W powyższych dziedzinach zjawisko sprzedawania uprawnień autorskich bez równoczesnego nakładania na nabywcę obowiązku wykonywania nabytego prawa jest tak częstym, że zwykle w stosunkach autorskich miarodajne domniemanie sędziowskie celowego charakteru umów ustąpić tu musi miejsca odwrotnemu domniemaniu: sprzedaży. Umowa sprzedaży występuje jednak sporadycznie i w innych wypadkach: tak np., jeśli twórca oddaje kapitałowi prawo wystawienia sztuki teatralnej we wszystkich teatrach pewnego większego terytorium, natenczas zazwyczaj nabywca prawa nie towarzyszy zaciągnięciu zobowiązania do wykonywania go, umowa obligacyjna, z mocy której następuje przeniesienie prawa, nosi więc charakter zwykłego kupna-sprzedaży.

W stosunkach nakładczych sprzedaż może również występować o b o k umowy celowej, składając się razem na negotium mixtum; często mianowicie zdarza się, że nakładca ma obowiązek przedsięwziąć pierwsze wydanie dzieła, ma jednak prawo przedsiębrać i wydanie dalszych<sup>29)</sup>.

Umowa sprzedaży prawa autorskiego polega na zobowiązaniu się twórcy do alienowania dzieła jedynie za zapłatą pewnej sumy pieniężnej. Na nabywcę, jak podkreślono, nie ciąży obowiązek wykonywania prawa — natomiast niezależnie od tego, czy nabywca prawo wykonuje, czy nie, autor obowiązany jest z mocy rzeczowego charakteru tego prawa wstrzymać się od wykonywania praw autorskich w granicach, w jakich zostały przeniesione. Oczywiście strony mogą postanowić inaczej, a w szczególności, że jeśli nabywca prawa swego do pewnego czasu nie wykona, natenczas autor odzyskuje w pełni możliwość wykonywania przekazanego prawa<sup>30)</sup>. Gospodarczo zbliża się umowa, zawierająca takie postanowienie, do umów celowych.

Nabywca może zakupione prawa wykonywać w granicach, w jakich je

<sup>23)</sup> Patrz niżej str. 184 i nast.

<sup>24)</sup> Patrz niżej str. 185 i nast.

<sup>25)</sup> Patrz niżej str. 275.

<sup>26)</sup> Patrz niżej str. 185 i wyżej str. 24, ustęp VIII.

<sup>27)</sup> Patrz niżej str. 272 i nast.

<sup>28)</sup> Patrz niżej str. 276, ustęp LII.

<sup>29)</sup> Powyższy typ mieszanej umowy nakładczej znalazł nawet wyraz w ogólnej zasadzie §-fu 17 niemieckiej ustawy nakładczej; wedle niej nakładca, który na podstawie umowy ma prawo także do drugiego (i dalszych) wydań, nie jest obowiązany prawa tego wykonać.

<sup>30)</sup> Por. także art. 8 ust. 1 in fine.

przeniesiono; przekroczenie tych granic jest nie tylko złamaniem kontraktu, lecz jest nadto deliktem, rodzącym skutki z art. 59 i 68. Nabywca jest zarazem obowiązany do respektowania praw osobistych twórcy; pogwałcenie jednak tych praw nie czyni aktów rozpowszechniania dzieła niedozwolonymi z punktu widzenia prawno-majątkowego, a powoduje tylko konsekwencje z art. 62 ustawy.

Samo zawarcie sprzedaży nie powoduje przeniesienia prawa autorskiego; do tego trzeba odrębnego aktu rzeczowego, a więc rozporządzenia w sensie art. 176 k. z., które oczywiście może być równocześnie (jak zresztą najczęściej bywa) z umową obligacyjną sprzedaży zdziałane.

Sprzedawca odpowiada za wady prawne i za wady jakości dzieła; obowiązujące w tej mierze art. 306 i nast. k. z. mają jednak odpowiednie zastosowanie i przy umowach celowych, w szczególności przy umowie nakładczej; to też omówimy je w objaśnieniach do art. 35 ustawy (str. 186 i nast.).

XVIII. Dzieło może być oczywiście również przedmiotem *darowizny*; w szczególności można darować nie tylko własność autorską, lecz i częściowe prawa autorskie. Jeśli równocześnie z zawarciem umowy darowizny nie rozporządzono własnością autorską, trzeba do ważności zobowiązania, z tej umowy płynącego, by zawarto ją w formie aktu notarialnego (art. 358 k. z.); darowizna rękodajna, nie wymagająca tej formy, zachodzi już wówczas, gdy w myśl art. 176 k. z. rozporządzono *prawem autorskim*; wręczenie *egzemplarza* dzieła nie jest potrzebne.

XIX. Charakter najmu, a raczej *dzierżawy rzeczy*<sup>31)</sup> posiada umowa licencyjna autorska, o ile licencja nie ma charakteru prawa bezpośredniego (jak zd. m. zazwyczaj przyjąć należy — obj. do art. 12 str. 86 i nast.) prawa, lecz charakter czysto obligacyjny i o ile licencjat nie przejął równocześnie obowiązku wykonywania licencji. Przepisy art. 402 i nast. k. z. znajdują odpowiednie zastosowanie.

Jeśli umowa licencyjna przybiera charakter umowy dzierżawy, natenczas twórca jest *ex contractu* zobowiązany zapewnić licencjatomu spokojne użytkowanie jego prawa. W szczególności twórca obowiązany jest bronić licencjatomu sądownie przed wszelkimi naruszeniami jego prawa przez osoby trzecie, — jeśli licencjat zostanie zapozwany przez te osoby o zaniechanie eksploatacji dzieła, i osoby te powołają się na swe prawa bezwzględne, licencjat może wskazać twórcę jako swego poprzednika w trybie art. 81 i nast. k. p. c., może (i powinien) zarazem przypoznać go do sporu w trybie art. 80 kpc.; twórca zaś obowiązany będzie przystąpić do sporu jako interwenient uboczny (art. 73 i nast. kpc.), jeśli zaś powód wyrazi swą zgodę, winien twórca wstąpić w proces na zasadzie art. 83 kpc. i zwolnić w ten sposób licencjatomu od udziału w sprawie.

Licencjat obowiązany jest płacić twórcy należność licencyjną («czynsz»), jednorazowo lub też w ratach, zależnie od umowy. Dla form licencyjnego wynagrodzenia miarodajne będą per analogiam przepisy art. 41 i 49 ust. 2 ustawy autorskiej.

Jeśli licencja ma charakter prawa bezpośredniego, wówczas kontrakt licencyjny jest kontraktem *kupna-sprzedaży*, o którym wyżej była mowa. Jeśli z licencją łączy się obowiązek wykonywania jej, miarodajne będą poślikowo przepisy ustawy autorskiej o umowach celowych (art. 35 i nast., 49 i nast.).

XX. *Umowy o świadczenie usług* są oczywiście dla stosunków prawa autorskiego niezmiernie doniosłe. Jak wiadomo, twórczość jest dziś

<sup>31)</sup> Prawa na dobrach niematerialnych — i w ogólności prawa jako takie, w odróżnieniu od rzeczy zmysłowych — nie mogą być używane, a tylko użytkowane, dlatego też zgodnie z *communis opinio* i art. 370 i 402 k. z. mogą być przedmiotem tylko stosunku dzierżawy, a nie najmu.

poważnym źródłem zarobkowania, jest zawodem; twórcy wchodzą niejednokrotnie w stosunek pracy z osobami, które okazują gospodarzce zainteresowanie dla eksploatacji ich dzieł. Twórca zobowiązuje się tu dla pracodawcy w pewnym zakresie twórczości pracować, a zarazem z góry ustanawia dla niego prawa na przyszłych dziełach tak, że z chwilą ich stworzenia własność na nich nabywa pracodawca w sposób pierwotny (alienacja ukryta — patrz wyżej str. 137). Do najmu pracy twórców znajdują zastosowanie przepisy o umowie o pracę art. 441 i nast. k. z. oraz ustawa z marca 1928 o umowach o pracę pracowników umysłowych; do ewikcji za wady prawne dzieła będą posiłkowo zastosowane przepisy o sprzedaży. Przepisy o najmie pracy, w szczególności zaś przepisy o możliwości rozwiązania stosunku z ważnych powodów znajdują jednak analogiczne zastosowanie i przy autorskich umowach «celowych», tych mianowicie — w praktyce najważniejszych — których obustronne wykonywanie następuje sukcesywnie, wymaga pewnego kontaktu osobistego między stronami, i w konsekwencji nakłada na nie obowiązek wzajemnej lojalności w czasie trwania stosunku; należy tu zwłaszcza umowa nakładcza z art. 35 i nast., oraz umowy z art. 49; to też o kwestii rozwiązania umowy z «ważnych powodów» będzie mowa w objaśnieniach do powyższych artykułów (str. 202 i nast., ustęp XXXVII).

XXI. Najem dzieła jest rzadziej spotykany w życiu prawnym autorów, aniżeli umowy celowe, a znachodzi się głównie w tych samych dziedzinach życia, prawnego, w których gotowe już dzieło bywa przedmiotem sprzedaży (patrz wyżej str. 142 i nast.). Najem dzieła w zakresie prawa autorskiego polega na zobowiązaniu się twórcy do stworzenia dzieła, a zarazem na zobowiązaniu się do przeniesienia praw autorskich na dzieło na rzecz zamawiającego, bez równoczesnego nałożenia na tego ostatniego obowiązku rozpowszechniania dzieła. Podobnie jak najem pracy, tak i najem dzieła może łączyć się z ustanowieniem z góry praw autorskich na dzieło na rzecz zamawiającego.

Przepisy o najmie dzieła zastosowane będą posiłkowo do umowy nakładczej i umów podobnych, o ile dotyczą dzieła dopiero stworzyć się mającego. Umowa nakładcza wykazuje bowiem w dwojakim kierunku elementy najmu dzieła; z jednej strony twórca zobowiązuje się napisać dzieło i dostarczyć go nakładcy, z drugiej strony nakładca zobowiązuje się rozwinąć pewną akcję około wydania i rozpowszechniania dzieła, co także jest *sui generis* «dziełem». Tak w jednym, jak i w drugim kierunku posiłkować się będziemy przepisami k. z. o najmie dzieła; w szczególności miarodajne będą art. 486 i nast. o rękojmi za wady w jakości dzieła.

Odwrotnie: do przepisów o najmie dzieła znajdują zastosowanie nie tylko przepisy art. 478 i nast. k. z., lecz również niektóre przepisy umowy nakładczej; w szczególności do *locatio conductio operis* — jak i *operarum* — odnieść należy per analogiam zasadę art. 38 *in fine*, że w razie niedostarczenia dzieła przez twórcę nie można go skarżyć o wykonanie dzieła, lecz tylko o odszkodowanie. Do najmu dzieła i usług zastosować należy również przepisy art. 34 ustawy o rozwiązaniu umowy o stworzenie dzieła z ważnych powodów.

XXII. Przepisy o zleceniu (art. 498 i nast. k. z.) będą zastosowane wówczas, gdy twórca lub jego następca prawny, eksploatuje dzieło za pośrednictwem drugiej osoby, ale na własny rachunek; o ile kontrahent twórcy działa we własnym imieniu, będą zarazem miarodajne (per analogiam) przepisy art. 227 i nast. k. h. z zastrzeżeniem szczególnych postanowień art. 55 i nast. ustawy autorskiej.

XXIII. Przepisy k. z. o spółce (art. 546 k. z.) znajdują zastosowanie w zakresie stosunków autorskich zwłaszcza wówczas, gdy dwie lub więcej osób postanowi wspólnie dzieło stworzyć, a zarazem dzieło po jego stworzeniu wspólnie eksploatować; w wypadku tym przepisy o współwłasności



(art. 8 ust. aut. i odnośne przepisy ustaw dzielnicowych) będą miały tylko subsydiarne znaczenie, przepisy zaś o spółce będą w pierwszym rzędzie miarodajne (patrz obj. do art. 8 in fine).

XXIV. Przepisy o kupcach, spółkach prawa handlowego i przepisy ogólne o czynnościach handlowych (art. 498—502 k. h.) będą bardzo często odnosić się do pochodnych nabywców prawa autorskiego, gdyż zwykle eksploatują oni dobra niematerialne zawodowo i w wykonywaniu przedsiębiorstwa. Także jednak i pierwotni nabywcy prawa autorskiego z art. 10 najczęściej znajdują się pod rządami powyższych przepisów.

#### XXV. O «alienacji» praw osobistych.

Jak to już wielokrotnie, a zwłaszcza w objaśnieniach do art. 2 i 12 podniesiono, prawa osobiste nie mogą być w żadnym wypadku przenoszone. Nie wyklucza to upoważnienia drugiej osoby, w szczególności nabywcy prawa autorskiego majątkowego, do wykonywania jednego z praw osobistych, zwłaszcza zaś prawa do zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek dzieła (art. 32) w imieniu twórcy, i w jego, albo nawet własnym interesie; w ostatnim przypadku nabywca zwolniony jest od obowiązku składania rachunków z wykonywania powierzonego mu prawa, wszelkie stąd płynące zyski może zatrzymać; w procesie jednak nabywca musi powołać się na pełnomocnictwo twórcy, które może też mieć charakter nieodwołalnego upoważnienia. Upoważnienie do wykonywania praw osobistych nie jest przenoszalne, w braku zezwolenia twórcy nie może być też wykonywane przez zastępcę. Ustawa wprost upoważnia do obrony praw osobistych nakładcę w art. 9, szersze jeszcze upoważnienie do wykonywania praw osobistych posiadają pierwotni nabywcy praw autorskich, czy to ex analogia iuris (patrz zwłaszcza objaśnienia do art. 10), czy też na podstawie umowy.

«Przeniesienie» praw osobistych w podanym rozumieniu towarzyszy zwykle w pewnym zakresie przeniesieniu praw majątkowych: na ogół mianowicie ex aequo et bono domniemywać się będzie trzeba, że twórca obowiązany jest upoważnić nabywcę praw majątkowych do zakazywania i ściągania we własnym interesie wszelkich przeróbek, których rozpowszechnianie mogłoby być konkurencją dla eksploatacji gospodarczej oryginału w zakresie nabytego prawa. Była o tym mowa w objaśnieniach do art. 12 (str. 83 i nast.).

#### XXVI. W szczególności o formie umów autorskich (art. 24 zd. 2).

1) Umowy, dotyczące przeniesienia prawa autorskiego, powinny być pisemnie stwierdzone. Sankcję niedopełnienia tego wymogu ustawy, wprowadzonego przez nowelę, przewiduje art. 110 k. z.: w razie sporu dowód ze świadków (a zatem i z przesłuchania stron) jest niedopuszczalny bez zgody obu stron. Atoli — jak słusznie podnosi Tylbor<sup>32)</sup> — znaczenie przepisu noweli doznaje zasadniczego ograniczenia przede wszystkim przez przepis art. 502 k. h., który pozwala sędziemu w sporach, wynikających z czynności handlowych<sup>33)</sup>, dopuścić dowód ze świadków przeciw i ponad osnowę dokumentu (a wypada zaznaczyć, że umowy autorskie są przeważnie czynnościami choćby po jednej stronie handlowymi, por. niżej str. 161), z drugiej zaś strony przez przepis art. XIX. § 3 przep. wpraw. k. p. c. (w związku z art. XII. przep. wpraw. do k. z.), wedle którego dowód ze świadków może być dopuszczony nawet w wypadku, gdy ustawa wymaga dowodu pisemnego,

<sup>32)</sup> «Projekt nowelizacji prawa autorskiego w Polsce» w «Głosie Sądowictwa», nr 1/35, str. 32.

<sup>33)</sup> Wystarczy, jeśli czynność jest po jednej choćby stronie handlowa: art. 499 k. h.

był tylko prowadzący dowód przedstawił sądowi początek dowodu na piśmie.

2. Czy formy pisemnej wymagają tylko rozporządzenia autorskie, a więc umowy prawno-rzeczowe, czy także kontrakty, zobowiązujące do przeniesienia prawa autorskiego, a więc umowy obligacyjne? Zd. m. wymóg ustawy dotyczy także kontraktów. Przemawia za tym stanowiskiem ogólne brzmienie przepisu ustawy, z którego lege non distinguite wynika, że formy pisemnej wymagają wszelkie umowy, dotyczące przeniesienia prawa autorskiego, a więc także i umowy obligacyjne. Za wypowiedzianą tezę interpretacyjną przemawia dalej argument, że w obrocie dóbr niematerialnych umowy obligacyjne i umowy rzeczowe bywają zwykle zawierane równocześnie, w jednym akcie, będącym z gospodarczego punktu widzenia jednolitą całością<sup>34)</sup>, gdyby więc ustawodawca chciał pod względem formy przeprowadzić dystynkcję pomiędzy umowami obligacyjnymi a rzeczowymi i rozdzielić w następstwie to, co gospodarczo jest jednością, byłby niewątpliwie wydał wyraźne w tej mierze postanowienie<sup>35)</sup>.

Forma pisemna obowiązuje również przy alienacji «ukrytej» prawa autorskiego w trybie art. 11 ust. aut.; nie obowiązuje natomiast w sferze praw osobistych, gdzie zresztą alienacja we właściwym znaczeniu tego słowa nie istnieje; nie obowiązuje nawet w zakresie udzielania zezwoleń na rozposzczelnianie przeróbek utworu (art. 2), polega ono bowiem na wykonywaniu osobistego, a nie «autorskiego» (w sensie art. 24, tj. majątkowego) prawa z art. 32, przepisy zaś o formie czynności prawnych należy ściśle, a nie ekstensywnie tłumaczyć.

#### Art. 25.

**Prawo autorskie, dopóki służy twórcy, nie może być przedmiotem egzekucji z powodu roszczeń pieniężnych, jeżeli sprzeciwi się temu twórca. Po śmierci twórcy, jeżeli prawo autorskie służy dziedzicom, a dzieło nie zostało wydane, mogą się sprzeciwić egzekucji: małżonek twórcy, jeżeli nie było rozłączenia od stołu i łoża; w braku małżonka — rodzice; w braku rodziców — dzieci zmarłego; w braku dzieci — jego rodzeni bracia i siostry. Jednakże osoby te rozstrzygają tylko o tyle, o ile niema dostatecznych wskazówek co do woli twórcy w sprawie wydania dzieła.**

**Ograniczenia powyższe nie obowiązują, jeżeli przedmiotem egzekucji jest prawo autorskie do utworów fotograficznych, lub otrzymywanych w podobny do fotografii sposób, do utworów kinematograficznych i do przeróbek muzycznych na instrumenty mechaniczne.**

<sup>34)</sup> Por. Wróblewski, «Uwagi do prawa autorskiego w projekcie prof. Zolla» w «Czasopiśmie Prawniczym i Ekonomicznym» z r. 1921, str. 30 i nast.

<sup>35)</sup> Mimo pozytywnych wyników interpretacji uważam jednak rozstrzygnięcie powyższej kwestii przez ustawodawcę za ze wszechmiar wskazane dla usunięcia wątpliwości. (W szczególności, wobec faktu, że art. 176 k. z. nakazuje w zasadzie traktować rozporządzenia prawami bezwzględными, jak przelew wierzytelności, a art. 172 k. z. przepisuje formę pisemną tylko dla samego przelewu, a nie także dla odnośnej umowy podstawowej, mogłaby nasunąć się wątpliwość, czy w tym samym duchu nie należy interpretować art. 24 ust. aut., skoro brak w nim wyraźnie odmiennego przepisu. Wątpliwość ta nie jest zd. m. decydująca; już bowiem sam fakt specjalnego unormowania niniejszej kwestii w ustawie autorskiej przemawia za tym, że ustawodawca chciał dla prawa autorskiego uczynić pewien wyłom w ogólnej zasadzie kodeksu zobowiązań, w przeciwnym bowiem razie przepis noweli autorskiej, o którym mowa, byłby zbędny, skoro zasada pisemności rozporządzeń autorskich i tak z powołanych przepisów k. z. wynika)

I. Jak w objaśnieniach do art. 24 zaznaczono, prawo alienacji dzieła, jako dobra niematerialnego, obejmuje też prawo zastawiania go. Nie wynika stąd jednak bezwzględna możliwość przymusowego ustanawiania zastawu na dziele, w drodze egzekucji; sprzeciwia się temu a) osobiste prawo autora do (dobro-)wolności alienacji, tj. do sprzeciwienia się wszelkiemu przymusowi alienacyjnemu oraz b) *droit de rester inêdit* (o prawach tych była mowa w objaśnieniach do art. 12). Z uwagi na te prawa twórcy, względnie reprezentanci jego interesów duchowych, mogą w myśl art. 25 sprzeciwić się egzekucji na dziele<sup>1)</sup>.

II. Zajęcie egzekucyjne nawet wbrew woli twórcy możliwe więc jest w ogólności tam, gdzie owe prawa osobiste nie stoją mu na przeszkodzie, a zwłaszcza, jeśli w danym przypadku zostały już uprzednio wykonane i przez to uległy konsumpcji.

Dotyczy to w szczególności wypadków następujących:

1) Jeśli dzieło uległo alienacji, tak, że w chwili wdrożenia egzekucji jest w rękach nabywcy pod tytułem szczególnym<sup>2)</sup>. Jeśli bowiem twórca alienował dzieło, to z reguły upoważnił tym samym nabywcę do publikacji<sup>3)</sup>, tak, że *droit de rester inêdit* zostało skonsumowane w stosunku do nabywcy, tegoż następców prawnych, a zarazem i prowadzących przeciw nabywcy egzekucję wierzycieli. Prawo osobiste twórcy do wolności alienacji również w wypadkach tych nie wchodzi w grę, skoro prawa autorskie przysługują już nabywcy, tak że twórca w ogóle alienacją nie dysponuje.

<sup>1)</sup> Art. 25, uznający w zasadzie możliwość prowadzenia egzekucji na dziele, odnosi się do tych jeno wypadków, w których przedmiotem egzekucji jest prawo majątkowe autorskie, a więc własność autorska, w których zatem przeprowadzeniu egzekucji bez zgody twórcy stoją na przeszkodzie jedynie autorskie *droit de rester inêdit* i osobiste prawo twórcy do wolności rozporządzania dziełem; nie ma zaś zastosowania wówczas, gdy przedmiotem egzekucji ma stać się wyłączne prawo twórcy do zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek dzieła (art. 32), gdy zatem przeprowadzeniu egzekucji stoi na przeszkodzie prócz wymienionych praw osobistych także prawo (osobiste) twórcy do integralności dzieła. Niemniej prawo twórcy do zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek jest zd. m. zdatnym przedmiotem egzekucji z uwagi na tkwiące w nim wartości majątkowe (por. wyżej str. 26 i nast.); to też egzekucję na tym prawie uznać należy za dopuszczalną, jeśli nie sprzeciwi się temu twórca, względnie wymienione w art. 63 (nie 25) osoby, powołane do reprezentowania prawa do integralności dzieła po śmierci twórcy; do przeprowadzenia egzekucji *mutatis mutandis* należy zastosować zasady, poniżej przedstawione dle egzekucji z art. 25, z zastrzeżeniem, że za dopuszczalny środek egzekucyjny uznać można jedynie zarząd przymusowy, a nie licytację, gdyż prawo z art. 32 jest prawem ze swej natury niezbywalnym.

<sup>2)</sup> Inna rzecz, że wymóg zgody twórcy będzie mógł i w tych wypadkach być uzasadniony, a mianowicie wypływać z nieprzenoszalnego charakteru praw częściowych, stanowiących przedmiot zamierzonej egzekucji (patrz niżej str. 156 i nast.

<sup>3)</sup> Na tym domniemaniu opiera się przepis ustawy o dopuszczalności egzekucji na prawie autorskim, przysługującym nabywcy. Może jednak zająć wyjątkowy wypadek, do którego podstawy faktyczne powyższego domniemania się nie odnoszą; może np. twórca alienować dzieło osobie trzeciej, a zarazem zastrzec, że przed upływem pewnego umówionego czasu nie wolno jej dzieła publikować. W wypadkach tych zd. m. przepis o dopuszczalności egzekucji na dziele, stanowiącym własność osoby trzeciej, nie ma *ex ratione legis* zastosowania, skoro domniemanie, będące podstawą przepisu, odpada; w konsekwencji należy zd. m. w wypadku, o którym mowa, dopuścić sprzeciwu z art. 25 twórcy; w szczególności w przytoczonym przykładzie należy uznać sprzeciw za uzasadniony, jeśliby egzekucja miała być wdrożona przed upływem czasu, w ciągu którego twórca zakazał nabywcy publikować dzieło.

Jeśli twórca zbył prawa autorskie tylko częściowo, egzekucja możliwa jest jedynie w granicach powstałych w ten sposób praw częściowych (nakładczych, scenicznych, filmowych, koncertowych itd.), o ile natura prawa częściowego, w szczególności niezbywalność, nie stoi temu na przeszkodzie.

2) Jeśli twórca zmarł, a dzieło w chwili wszczęcia egzekucji jest już wydane prawowicie, — prawowicie, to znaczy przez twórcę, po jego zaś śmierci, za zgodą reprezentantów interesów duchowych (art. 63)<sup>4)</sup>. Przez prawowite wydanie dzieła uległo konsumpcji *droit de rester inédit*; prawo zaś wolności alienacji gaśnie ze śmiercią twórcy, a interesy osobiste, którym ono służy, nie podlegają po śmierci twórcy reprezentacji<sup>5)</sup>; nie ma tedy w tym wypadku racji do odstępowania od ogólnej zasady prawa egzekucyjnego, iż przedmioty prawa majątkowego podlegają egzekucji bez względu na wolę dłużnika egzekwowanego.

Podkreślić należy, że w ramach art. 25 *droit de rester inédit* ulega konsumpcji dopiero z chwilą wydania dzieła. Wszelka inna forma ogłoszenia dzieła — przez publiczne wygłoszenie, przedstawienie, wystawienie, wykonanie itp. — nie skutkuje poddania dzieła egzekucji wbrew woli twórcy, względnie wymienionych w art. 25 reprezentantów jego interesów duchowych.

3) Jeśli twórca zmarł, dzieło jego nie jest wprawdzie jeszcze wydane w chwili wszczęcia egzekucji, zostało jednak przez dziedziców twórcy alienowane osobom trzecim. Ustawodawca i tu domniemywa się, że z alienacją dzieła, z uwagi na jej cel, połączone jest zezwolenie na publikację dzieła; stąd wskutek alienacji *droit de rester inédit* ulega konsumpcji, i nie może więcej dla kwestii egzekucji wchodzić w grę. Aby jednak alienacja mogła ten skutek skonsumowania *droit de rester inédit* wywołać, musi połączone z nią zezwolenie na wydanie dzieła być wykonaniem praw osobistych, a więc pochodzić od osób, do tego powołanych w myśl art. 62 i 63 ustawy; jeśli więc dziedzic, będący in concreto osobą różną od wymienionych w art. 63 reprezentantów interesów duchowych, niewydane jeszcze dzieło sprzedał, a nabywca nie uzyskał zezwolenia na publikację od tychże reprezentantów, natenczas ten ostatni prawa publikacji dzieła — z punktu widzenia praw osobistości twórcy — nie posiada, nie mogą tedy prawa tego wykonać i jego wierzyciele; w konsekwencji, mimo, że prawo na dziele nie służy już dziedzicom, egzekucja nie może zd. m. być wykonana w razie sprzeciwu reprezentantów interesów duchowych, wymienionych w art. 25 ustawy.

III. Prawa osobiste, miarodajne w ramach art. 25, nie stoją na przeszkodzie danej przymusowej egzekucji niejednokrotnie z tego powodu, że uległy dla danego (tylko) w wypadku konsumpcji; dotyczy to sytuacji następujących:

1) Jeśli twórca sam ustanowił w drodze umowy zastaw na rzecz swego wierzyciela.

Jak w uwagach do art. 12 wyjaśniono, niemożność zrzeczenia się praw osobistych bynajmniej nie wyklucza ich skonsumowania przez wykonanie,

<sup>4)</sup> «Prawowitość» wydania ocenia się tu więc pod kątem widzenia praw osobistych, a nie, jak np. w art. 5 i 21, pod kątem widzenia praw majątkowych.

<sup>5)</sup> Jak w objaśnieniach do art. 12 zaznaczono, zagwarantowanie wolności alienacji ma głównie na celu zapewnienie twórcy możliwości zaprzestania w pewnym momencie rozpowszechniania dzieła, które uznał np. za przestarzałe. Reprezentacja tego interesu osobistego po śmierci twórcy polegałaby musiała na możliwości zakazania spadkobiercom przez reprezentantów, dalszego rozpowszechniania dzieła ze względu na interesy duchowe zmarłego; byłaby to oczywiście do doktrynerstwa posunięta dbałość o interesy duchowe twórcy, szkodliwa dla interesów majątkowych spadkobierców i ich wierzycieli i dlatego ustawodawca postanowił, że prawa osobiste, o których mowa, twórcy nie przeżywają.

wykonanie zaś może być zawarte już w oświadczeniu, złożonym względem pewnej osoby, i powodować zgaśnięcie w stosunku do niej prawa osobistego. Prawa osobiste nie sięgają w swej mocy tak daleko, iżby oświadczenia, złożone w ich wykonaniu, mogły być odwołane bez zgody osoby, na rzecz której oświadczenie złożono. Stąd też z chwilą, gdy twórca zgodzi się na ustanowienie zastawu na dziele, zgadza się tym samym na związaną z zastawem przymusową alienację dzieła i opublikowanie go, wykonywa w ten sposób swe *droit de rester inédit* oraz prawo wolności alienowania dzieła, i nie może następnie sprzeciwić się egzekucji, wszczętej i prowadzonej dla realizowania danego umownego prawa zastawu; prawa twórcy sprzeciwiania się wszelkim innym egzekucjom pozostają w mocy<sup>6)</sup>.

2) Jeśli twórca zobowiązał się do alienacji dzieła, całkowitej lub częściowej. W wypadku tym, jeśli tylko dzieło jest gotowe<sup>7)</sup>, można skarżyć twórcę o przeniesienie praw na dzieło, a uzyskany w ten sposób wyrok jest tytułem egzekucyjnym (arg. a contr. z art. 38 in fine).

IV. Reasumując, stwierdzić wypada, że w świetle powyższych wyjaśnień, zakres art. 25 ustawy, normującego wypadki, w których sprzeciw twórcy, względnie reprezentantów jego interesów duchowych uniemożliwia egzekucję, obejmuje egzekucję z powodu roszczeń pieniężnych, o ile prawo autorskie służy twórcy, lub też — na niewydanym jeszcze dziele — jego dziedzicom, jednak o tyle tylko, o ile egzekucja nie następuje dla realizacji ważnie ustanowionego prawa zastawu; dodać należy, że obejmuje również egzekucję dla zniesienia współwłasności (per analogiam), o czym była obszernie mowa w objaśnieniach do art. 8.

V. Art. 25 ustawy nie ma jednakże zastosowania do wszystkich rodzajów dzieł w rozumieniu art. 1; nie dotyczy on mianowicie dzieł, o których mowa w art. 10 ustawy.

Z uwagi na to, że przy dziełach kinematograficznych i przeróbkach na instrumenty mechaniczne interesy majątkowe biorą w praktyce górę nad interesami osobistymi, że w dziedzinie tych dzieł twórcy w pewnym zakresie sami zrzekają się w stosunku do przedsiębiorców swych praw osobistych, z uwagi dalej na nikły na ogół stopień twórczości przy fotografiach, co znajduje odpowiednik w nikłym natężeniu praw osobistych, uznał ustawodawca za stosowne w art. 25 kolizję między prawami osobistymi twórcy w zakresie tych dzieł, a prawami majątkowymi wierzycieli zdecydować na korzyść tych ostatnich, mając zresztą na względzie, że przy dziełach kinematograficznych, fotograficznych i przeróbkach na instrumenty mechaniczne na ogół prawa autorskie powstają na rzecz osób różnych od twórców (art. 10: ukryta alienacja), że w konsekwencji art. 25 ust. 1 i tak w praktyce nie miałoby w większości wypadków do dzieł tych zastosowania, skoro prawo sprzeciwiania się egze-

<sup>6)</sup> W braku odmiennej umowy stron twórca nie traci, mimo zastawienia dzieła, prawa użytkowania go w drodze eksploatacji gospodarczej; zastaw bowiem na dobrach niematerialnych bywa ustanawiany w drodze *constitutum possessorium*, a więc bez równoczesnego oddania ich we władanie zastawnika. Okoliczność, że użytkowanie dzieła — w przeciwieństwie do użytkowania rzeczy zmysłowych — doprowadza do zużycia wartości obrotowej dzieła (patrz uwaga 23 przy art. 12), nie uwłacza — w braku odmiennego przepisu ustawowego — prawu zastawcy do użytkowania dzieła; pewne granice dla tego prawa można jednak będzie *ex aequo et bono* wydedukować z kontraktu zastawniczego, towarzyszącego ustanowieniu prawa zastawu; granice te oczywiście będą miały czysto obligacyjny charakter.

<sup>7)</sup> Wierzyciel musi udowodnić, że twórca uznał dzieło swoje za gotowe; tylko bowiem twórca z natury rzeczy powołany jest do orzekania o tym, choćby nawet z góry zobowiązał się dzieło wydać (patrz wyżej str. 89). Orena twórcy może być oczywiście zawarta nie tylko w jego oświadczeniu, lecz także we wszelkim zachowaniu się. Okoliczność, że twórca w procesie przeczy faktowi ukończenia dzieła, nie ma oczywiście sama przez się znaczenia.

kucji nie przysługuje twórcy wówczas, gdy prawa autorskie zbył na rzecz osób trzecich.

Upadłość twórcy podlega tym samym ograniczeniom, co egzekucja na poszczególnych przedmiotach: dzieło zostaje wyłączone spod węzła konkursowego, jeśli tego zażąda uprawniony w myśl art. 25. Jeśli jednak twórca zawarł jedną z umów o rozpowszechnianie dzieła, np. umowę nakładczą, natenczas prawo autorskie podlega działaniu upadłości w zakresie danej umowy; patrz w tej mierze str. 206, gdzie mowa o stosunkach nakładczych, te same normy odnoszą się jednak i do innych umów o rozpowszechnianie dzieła, przewidzianych w art. 49. Co do umowy agencyjnej, na gruncie której obowiązują szczególne zasady, patrz poniżej str. 288. Problem upadłości twórcy nie przedstawia zresztą na tle prawa polskiego większego znaczenia praktycznego, gdyż w myśl art. 1 prawa upadł. uznanym za upadłego może być tylko kupiec, a kupiec i twórca w jednej osobie jest zjawiskiem stosunkowo rzadkim.

VI. Prawo sprzeciwienia się egzekucji przysługuje w myśl art. 25 twórcy, po jego zaś śmierci wskazanym w tymże artykule reprezentantom jego interesów duchowych. Prawo to nie przysługuje w szczególności osobom, które z woli twórcy nabyły własność na dziele w sposób pierwotny (patrz art. 10 i objaśnienia do art. 6 i 11). Wprawdzie twórca może się na rzecz tych osób zrzec swych praw osobistych; jak jednak już w objaśnieniach do art. 10 i 12 wyjaśniono, zrzeczenie się, o którym mowa, nie może mieć za skutek powstania praw osobistych po stronie osób, niezwiązanych z dziełem żadnym węzłem osobistym<sup>\*)</sup>.

Do wyrażenia sprzeciwu po śmierci twórcy powołuje art. 25 osoby z jego najbliższej rodziny wedle systemu klas, tzn., że pozostawanie przy życiu choćby jednej osoby z klasy poprzedniej, wyklucza powołanie klasy następnej; jeśli w danej klasie istnieje in concreto kilka osób, decyduje zd. m. większość głosów.

VII. W jakiej formie proceduralnej ma być wyrażony sprzeciw autora, względnie osób, reprezentujących jego prawa, przewidziany w art. 25? Zd. m. autor, uwiadomiony o wszczęciu przeciwko niemu egzekucji na dziele, może nadesłać swój sprzeciw na ręce komornika, który prześle go do oświadczenia się wierzycielowi popierającemu egzekucję, a gdy ten nie postawi wniosku na umorzenie egzekucji, komornik odeśle autora z jego sprzeciwem na drogę procesu cywilnego; wstrzymanie egzekucji do czasu rozpoznania sprawy będzie mogło nastąpić w trybie zabezpieczenia powództwa. Analogicznie przedstawiać się będzie sprawa z reprezentantami interesów duchowych po śmierci twórcy, z tym, że jeśli będą oni osobami różnymi od spadkobierców, przeciwko którym egzekucja się toczy, to zawiadomienie ich przez komornika o wszczęciu egzekucji nastąpi tylko na żądanie wierzyciela lub dłużnika, uzasadnione potrzebą dania im możliwości wyrażenia sprzeciwu w myśl art. 25 ustawy; niemniej zd. m. sąd zarządzi w myśl art. 652 k. p. c. realizację prawa zastawu jedynie pod warunkiem wykazania, że reprezentanci duchowi praw na dziele niewydanym zostali o egzekucji zawiadomieni, lub też uwiarogodnienia, że w danym wypadku nie istnieją. Zawiadomienie reprezentantów przez publiczne obwieszczenie zd. m. nie wystarczyłoby, albowiem ten sposób zawiadamiania stosuje prawo egzekucyjne wówczas, gdy nie jest wprawdzie wykluczonym, że uprawniona jest osoba trzecia, jednakże za prawami dłużnika egzekwowanego walczą domniemanie; w naszym wypadku, gdy osoba spadkobiercy jest różna od osoby reprezentanta interesów duchowych, zachodzi w zakresie tych ostatnich sytuacja prze-

<sup>\*)</sup> Kwestia ta nie ma zresztą praktycznego znaczenia dla dzieł wymienionych w art. 10 wobec wyraźnego przepisu ustępu 2 art. 25.

ciwna tego rodzaju domniemaniu; w konsekwencji postulatowi uszanowania przy egzekucji praw osobistych zmarłego twórcy nie można w innych sposób zadośćuczynić, jak tylko przez zawiadomienie indywidualne właściwych reprezentantów o egzekucji na dziele. Nie uwłacza to oczywiście możliwości zawiadomienia reprezentanta w trybie art. 157 k. p. c., jeśli on jest nieznanzy z miejsca pobytu.

Prawo sprzeciwienia się egzekucji w myśl art. 25 istnieje tylko tak długo, jak długo egzekucja trwa i nie doprowadziła jeszcze do sytuacji praw nabytych po stronie osób trzecich, w szczególności do nabycia prawa autorskiego na zasadzie przymusowej alienacji dzieła. Zgodnie z ogólnymi zasadami prawa egzekucyjnego sądzić należy, że na wniosek wierzyciela komornik może wyznaczyć twórcy termin do wyrażenia sprzeciwu z tym skutkiem, że zaniechanie oświadczenia uchodzić będzie za zgodę na egzekucję (por. art. 39 § 2 pr. upadł.).

VIII. Brak sprzeciwu podmiotu praw osobistych na dziele, a więc twórcy lub jego reprezentantów, jest negatywnym warunkiem dopuszczalności egzekucji na prawie autorskim. Za pozytywny warunek należy zd. m. uznać postulat, by za majątkowymi prawami autorskimi dłużnika egzekwowanego walczyło domniemanie z art. 6 ust. aut. Nie wolno zapominać, że w myśl art. 652 § 2 k. p. c. i do stosunków prawa autorskiego winien znaleźć analogiczne zastosowanie przepis art. 615 § 1 k. p. c., stanowiący, że nabywca egzekucyjny prawa bezwzględnego zyskuje tytuł pierwotny nabycia, staje się więc podmiotem przelanych nań praw niezależnie od tego, czy nimi rozporządzał dłużnik egzekwowany. Przepis art. 615 § 1 k. p. c. byłby jednak w sferze stosunków autorskich krzywdzący dla trzecich uprawnionych, gdyby miał znaleźć zastosowanie w wypadku, gdy za prawami dłużnika egzekwowanego nawet domniemanie nie przemawia; to też analogicznie, jak warunkiem przeprowadzenia egzekucji na nieruchomościach jest z reguły wpis własności nieruchomości na nazwisko dłużnika egzekwowanego («posiadanie tabularne»), jak o egzekucji na ruchomościach mowy być nie może, jeśli dłużnik egzekwowany nie jest posiadaczem danej ruchomości (chyba, że trzeci posiadacz zgadza się na zajęcie — art. 581 § 2 k. p. c.), należy uznać za regułę także egzekucyjnego prawa autorskiego, że dłużnik egzekwowany musi być «posiadaczem» prawa, musi w szczególności pozostawać w takim stosunku faktycznym do eksploatacji dzieła, z jakim ustawa łączy domniemanie istnienia prawa<sup>9)</sup> <sup>10)</sup>. Wierzyciel, popierający egzekucję, obowiązany jest sądowi<sup>11)</sup> wykazać posiadanie dłużnika, jeśli pragnie uzyskać zarządzenie sprzedaży lub choćby tylko zarządu przymusowego dzieła.

IX. W braku sprzeciwu twórcy względnie reprezentantów jego inte-

<sup>9)</sup> Literatura prawa autorskiego o tym tak ważnym i z istoty rzeczy wynikającym wymogu dopuszczalności egzekucji na prawie autorskim nie wspomina.

<sup>10)</sup> Ochronie praw osób trzecich służy też obwieszczenie publiczne o licytacji prawa autorskiego. Z uwagi na światową ekspansję prawa autorskiego owo obwieszczenie publiczne powinno być zamieszczone w czasopiśmie popularnym nie tylko w danej miejscowości, lecz co najmniej na obszarze państwa, najlepiej w organie fachowym danej gałęzi twórczości autorskiej («Wiadomości Literackie», «Wiadomości Filmowe» itp.). De lege ferenda wskazanym byłby też przepis, analogiczny do art. 679 p. 6 k. c., nakazujący zamieszczenie w obwieszczeniu o licytacji ostrzeżenia, że prawa osób trzecich nie będą przeszkodą do przeprowadzenia licytacji i przysądzenia prawa autorskiego na rzecz nabywcy, jeśli osoby uprawnione nie postarają się dość wcześnie o zawieszenie egzekucji w trybie zabezpieczenia ich powództwa z art. 567 k. p. c. (tj. powództwa o wyłączenie).

<sup>11)</sup> Zbadanie «posiadania» dłużnika należy do kompetencji sądu, a nie komornika, wymaga bowiem dokonania ustaleń, do których przedsiębiornia komornik z mocy ogólnych zasad nie jest powołany.

resów osobistych, oraz w wypadkach, w których sprzeciw jest niedopuszczalny, egzekucja toczy się normalnym trybem. Dla jej przeprowadzenia będą miarodajne w szczególności art. 633, 652 k. p. c. Artykuły te brzmią, jak następuje:

*Art. 633.* Jeżeli prawo majątkowe, które ma być zajęte, jest tego rodzaju, iż nie ma oznaczonej osoby, obciążonej obowiązkiem wobec dłużnika, zajęcie jest dokonane z chwilą doręczenia zawiadomienia dłużnikowi.

*Art. 652. § 1.* W przypadku zajęcia prawa majątkowego sąd może na wniosek wierzyciela po wysłuchaniu dłużnika nakazać zarząd przymusowy lub sprzedaż prawa, chyba, że wyrządziłoby to znaczną szkodę dłużnikowi. Na postanowienie sądu służy zażalenie.

*§ 2.* Do sprzedaży stosuje się odpowiednio przepisy o sprzedaży ruchomości.

#### *Ad art. 633.*

Zajęcia dokonywa komornik w drodze doręczenia dłużnikowi zawiadomienia o zajęciu. Skutkiem zajęcia jest w myśl art. 631 § 1 p. 1 k. p. c. niemożność dłużnika rozporządzania dziełem. Zajęcie ma skutek bezwzględny, tak, że dokonana następnie przez autora czy jego następcę prawnego alienacja jest nieważna. Zajęcie dotyczy całego prawa autorskiego, a więc własności autorskiej, chyba, że wierzyciel we wniosku zażąda ograniczenia zajęcia do pewnych tylko uprawnień, składających się na własność autorską, a więc do prawa zwielokrotnienia, przedstawienia, wystawienia, transmitowania itd. dzieła: nie pociąga jednak za sobą zajęcie prawa autorskiego automatycznego zajęcia tych roszczeń, które dla podmiotu prawa autorskiego wynikły z naruszenia tego prawa przed jego zajęciem (art. 59 i 61 ust. aut.); ugruntowanie zastawu egzekucyjnego na tych roszczeniach wymaga odrębnych aktów zajęcia; obejmuje natomiast zajęcie dzieła te roszczenia, które wynikną z faktu naruszenia prawa autorskiego po dokonaniu zajęcia.

#### *Ad art. 652.*

1. Zarządzenie i ustalenie sposobu realizacji prawa zastawu należy do sądu, wykonanie zaś zarządzenia sądu do komornika, jeśli ma nastąpić licytacja lub jednorazowa sprzedaż z wolnej ręki, a do zarządcy przymusowego (ustanowionego przez sąd) w pozostałych wypadkach.

2. Realizacja egzekucyjnego prawa zastawu nastąpi pod kątem widzenia celowości i pod kątem widzenia nie wywłaszczania dłużnika ponad istotną potrzebę, wynikającą z interesu wierzyciela.

3. Zgodnie z powyższymi zasadami, sąd powinien przede wszystkim starać się doprowadzić do zaspokojenia wierzyciela przez wywłaszczenie dłużnika w granicach «z wyklętego zarządu»<sup>12)</sup> prawem autorskim, w granicach normalnej eksploatacji dzieła. Sąd winien tedy realizować prawo zastawu z reguły w drodze obciążliwego ustanawiania praw częściowych na dziele, o treści, odpowiadającej normalnemu trybowi gospodarki autorskiej; zaznaczyć jednak należy, że nie jest rzeczą sądu egzekucyjnego zobowiązywać nabywcę do wykonywania praw częściowych, o ile nie ma z gospodarczego punktu widzenia wskazań za ustanowieniem przymusu wykonywania w celu pobrania od nabywcy honorarium procentowego od obrotu (od ilości rozsprzedanych książek, od obrotu kasowego teatru itp.), zamiast honorarium ryczałtowego (które w stosunkach egzekucyjnych w interesie uproszczenia postępowania raczej regułą stanowić winno): nie może wszakże należeć do obowiązków sądu egzekucyjnego czuwanie nad interesem moralnym, jaki upatruje twórca w rozpowszechnianiu swego dzieła.

<sup>12)</sup> Patrz co do pojęć «zwyczajnego» i «nadzwyczajnego» zarządu w komentarzu do współwłasności autorskiej wyżej str. 61 i nast. ustęp VII.



Jeżeli w danym wypadku wystarczającym będzie jednorazowe przedsięwzięcie aktów zarządu — ustanowienie prawa do jednego wydania dzieła piśmienniczego, udzielenie jednemu lub kilku teatrom prawa wystawienia sztuki — i jeżeli bez znaczniejszej szkody dla dłużnika będzie można zbyć te prawa za pobraniem honorarium ryczałtowego, natenczas sąd postanowi przeprowadzić sprzedaż owych praw przez komornika, jednakże zd. m., w sferze zarządu zwyczajnego, niekonięcznie w drodze publicznej licytacji, lecz także z wolnej ręki, wbrew temu, co prima facie, z normy art. 652 k. p. c. zdaje się wynikać; pamiętać bowiem należy, że wykonywanie z zarządu przymusowego, który niewątpliwie i w dziedzinie praw autorskich jest dopuszczalnym środkiem egzekucyjnym, polega zwykle, w sferze tych praw, nie na ustanawianiu praw li tylko obligacyjnych (jak np. prawa najmu przy zarządzie nieruchomością), lecz — z natury gospodarstwa autorskiego — na ustanawianiu przez zarządcę częściowych praw bez pośrednich, a więc na sprzedaży (sensu largo) pojedynczych uprawnień autorskich, a niepodobna przypuścić, by w świetle woli ustawodawcy zarządca przymusowy prawa autorskiego miał być obowiązany swe wchodzące w zakres normalnego gospodarowania akty sprzedaży przeprowadzać zawsze w drodze publicznej licytacji; skoro zaś zarządcy przymusowemu przyznamy prawo eksploataowania praw autorskich w drodze sprzedaży praw częściowych z wolnej ręki, to nie ma powodu, by tego samego prawa nie przyznać i sądowi, który postanawia zaspokoić wierzyciela w drodze jednorazowej sprzedaży konkretnego uprawnienia autorskiego przez komornika.

Jeśli okaże się wskazanym ustanowienie honorarium procentowego, jeśli w konsekwencji wyłoni się konieczność nałożenia na nabywcę obowiązku wykonywania prawa i, co zatem idzie, potrzeba kontroli, czy nabywca należycie wykonywa swe obowiązki, czy prawidłowo oblicza honorarium autorskie, czy je we właściwych terminach wypłaca masie egzekucyjnej — natenczas sąd ustanowi z zarząd przymusowy, jako środek egzekucyjny, polegający na spełnianiu całego szeregu czynności, dla realizacji praw wierzycieli nieodzownych; podobnie trzeba będzie ustanowić zarząd przymusowy, jeśli już z góry da się przewidzieć, że wierzyciele nie będą mogli dojść do zaspokojenia w drodze jednorazowej częściowej alienacji zajętego prawa, że cel ten da się urzeczywistnić tylko w drodze systematycznej gospodarki, polegającej na przedsięwzięciu całego szeregu aktów alienacyjnych, nie wychodzących jednakże poza zakres zwyczajnego zarządu dziełem, nie wkraczających w sferę nadzwyczajnych wywłaszczeń egzekucyjnych.

Możliwe jest też połączenie sprzedaży praw autorskich przez komornika w formie np. ustanowienia prawa nakładczego z art. 35, z zarządem przymusowym: komornik na skutek zarządzenia sądu sprzedaje prawo nakładcze, zaś zarządca, z mocy sądowego poruczenia, będzie czuwał nad dopełnieniem kontraktu nakładczego przez nabywcę, ze swej zaś strony dopełniał obowiązek, jakie z tytułu tego kontraktu na masie egzekucyjnej ciąży.

Należy w związku z przedstawionymi zasadami zauważyć, że nie stoi na przeszkodzie, by zawarcie kontraktu nakładczego, umowy o przedstawienie dzieła scenicznego itp. przybrało formę egzekucyjnej sprzedaży w drodze licytacji; wszakże obowiązek nabywcy do wykonywania nabytych praw autorskich może być zawarty w warunkach licytacyjnych, a więc być przewidziany w zarządzeniu sądu, postanawiającym sprzedaż, i w obwieszczeniu komornika o licytacji, w konsekwencji obowiązek taki dla reflektanta, który zgłosił ofertę, powstanie z chwilą udzielenia mu przybicia, na równi z obowiązkiem zapłacenia ceny kupna. Za «sprzedaż» egzekucyjną należy więc uważać wszelkie odpłatne przeniesienie praw bezwzględnych, bez względu na to, czy z ich nabyciem ma być połączony przymus wykonywania, czy też nie.

Jak już wyżej wspomniano, zarządca, do którego zadań należy systematycznie przedsięwzięcie całego szeregu aktów alienacyjnych (a więc np.

udzielanie przez dłuższy czas rozlicznym teatrom, kinoteatrom czy przedsiębiorstwom koncertowym, w kraju lub za granicą, praw publicznego wykonania dzieła, zarówno co do czasu, jak i co do terytorialnej rozciągłości ograniczonych), dokonywa tych aktów z reguły «z wolnej ręki», bez zachowania formy licytacyjnej. Atoli sąd może w tej mierze zarządcę skrepować, nakładając nań w pewnym zakresie obowiązek zawierania kontraktów w drodze publicznej licytacji; również zarządca może w trakcie wykonywania zarządu sam wystąpić z inicjatywą zawarcia jakiegoś ważniejszego kontraktu autorskiego w drodze licytacji.

4. Gdyby realizacja prawa zastawu w drodze przedsięwzięcia aktów, nie przekraczających granic normalnej, zwyczajnej eksploatacji dzieła miała zbyt długo opóźnić zaspokojenie wierzyciela, natenczas sąd władny będzie przystąpić do aktów «nadzwyczajnego zarządu» dziełem, a więc do sprzedaży nieograniczonego prawa do zwielokrotnienia dzieła, nieograniczonego prawa wykonania publicznego dzieła w drodze przedstawień, koncertów, transmisji radiowej i t. p. Także w sferze aktów nadzwyczajnego zarządu winien sąd w miarę możliwości przestrzegać zasad celowości gospodarczej w eksploatacji praw autorskich; w szczególności winien oddzielnie sprzedawać poszczególne uprawnienia autorskie (a więc np. prawo zwielokrotnienia dzieła, odrębnie od prawa wystawiania), każde bowiem uprawnienie twórcy odpowiada odrębnemu kierunkowi gospodarstwu eksploatacji dzieła, każdemu więc odpowiada odrębne koło reflektantów, tak, że sprzedaż łączna mogłaby wyrządzić niewspółmierną szkodę dłużnikowi, do czego sąd, z uwagi na przepis art. 652 § 1 k. p. c., dopuścić nie powinien. Z tego też względu sprzedaż en bloc całkowitej własności autorskiej wyjątkowo tylko będzie można uznać za dopuszczalną.

W ogólności podnieść należy, że akty zarządu nadzwyczajnego stanowią w prywatnej gospodarce autorskiej szczególną nieprawidłowość; trudno bowiem z góry przewidzieć, jakie dochody w dalszej zwłaszcza przyszłości dzieło będzie przynosić, to też nadzieja ich uzyskania znajduje słabe tylko odzwierciedlenie w skapitalizowanej cenie nabycia, akt więc zarządu nadzwyczajnego w małej tylko mierze się «opłaca». W konsekwencji niejednokrotnie sąd będzie musiał dojść do przekonania, że byłoby wielką krzywdą dla autora już dziś sprzedać za niewielką stosunkowo cenę nieograniczone prawo do druku jego mało dotąd znanej powieści, która kiedyś, w miarę wzrostu poczytności dzieła i rozgłosu twórcy, może okazać się zlotodajnym źródłem; że zatem, z uwagi na niewspółmierną szkodę autora, należy od aktów zarządu nadzwyczajnego w myśl art. 652 § 1 k. p. c. odstąpić, mimo, że w ramach zwykłego zarządu trudno dla wierzyciela uzyskać zaspokojenie.

5. Jakie jest stanowisko prawne nabywcy egzekucyjnego prawa autorskiego? Z mocy art. 615 § 1 k. p. c. nabywca licytacyjny staje się podmiotem przekazanego mu prawa z chwilą zaplacenienia całkowitej ceny kupna i pod warunkiem prawomocności przybicia. Warunek równoczesnej zapłaty ceny nabycia odpada z natury rzeczy w wypadku, gdy ustanowiono jako formę ceny honorarium procentowe, a więc płatne w miarę wykonywania nabytego prawa; rzeczą jednak sądu będzie postawić za warunek licytacyjny złożenie stosownego zabezpieczenia.

Nabycie licytacyjne jest z mocy art. 652 § 2 w związku z art. 615 § 1 k. p. c. nabyciem pierwotnym, niezależnym od praw dłużnika egzekwowanego, a nawet — w ramach k. p. c. — od dobrej wiary nabywcy. W wypadku sprzedaży prawa autorskiego z wolnej ręki, czy to przez komornika, czy też przez zarządcę przymusowego, zastosować należy analogicznie przepisy ustaw dzielnicowych o nabyciu ruchomości w dobrej wierze. Wprawdzie przepisy te w sferze alienacji dobrowolnej nie dopuszczają analogicznego zastosowania do stosunków prawa autorskiego, z uwagi na swoisty charakter tych ostatnich, atoli skoro w sferze prawa egzekucyjnego istnieje

wyraźna dyspozycja ustawowa, gwarantująca nabywcy licytacyjnemu wszelkich praw majątkowych, a więc i praw autorskich, pierwotny charakter nabycia (art. 652 § 2 w związku z art. 615 § 1 k. p. c.), na równi z nabywcą ruchomości, to jest rzeczą zasadną, by i w wypadku egzekucyjnej sprzedaży z wolnej ręki odpowiednio zastosować do prawa autorskiego przepisy o nabyciu pierwotnym ruchomości. Pierwotny charakter nabycia prawa autorskiego w drodze egzekucji jest w sferze stosunków prawnych autorskich — poza instytucją wywłaszczenia (art. 16) — jedynym wyłomem od zasady: *nemo plus iuris transferre potest, quam ipse habet*.

Norma prawna, gwarantująca nabywcy egzekucyjnemu prawa autorskiego pierwotny charakter nabycia, jest z natury rzeczy ograniczeniem mocy tych częściowych praw autorskich, jakie w chwili zajęcia na dziele ciąży: z chwilą przybicia, czy też z chwilą dokonania sprzedaży z wolnej ręki, prawa osób trzecich gasną w tym zakresie, w jakim wchodzi w kolizję z prawami nabywcy egzekucyjnego, bez względu na pierwszeństwo nabycia. Przeciwnie perspektywie utraty swych praw wskutek egzekucji mogą osoby trzecie bronić się w trybie art. 567 k. p. c. Z powództwem o wyłączenie można wystąpić już z chwilą dokonania zajęcia prawa autorskiego; jest jednak z praktycznego punktu widzenia wskazane poczekać z wytoczeniem powództwa, opartego na częściowym prawie autorskim, do chwili wydania przez sąd postanowienia, ustalającego sposób realizacji zajętego prawa autorskiego: wszakże, jak wyżej podniesiono, pomimo, że przedmiotem zajęcia bywa z reguły pełna własność autorska, przedmiotem realizacji egzekucyjnego zastawu będzie zazwyczaj pewien tylko wycinek własności, w wypadku więc, gdyby prawo osoby trzeciej miało się znaleźć poza obrębem realizowanego uprawnienia autorskiego, powództwo o wyłączenie okazałoby się bezprzedmiotowym<sup>18)</sup>.

X. Na tym zakończylibyśmy zasadnicze omówienie norm, zawartych w art. 25 ustawy. O ile egzekucja na *corpora mechanica* ulega ograniczeniu z uwagi na prawa autorskie, o tym będzie mowa w objaśnieniach do art. 26 ustawy.

### O egzekucji na częściowych prawach autorskich

XI. Z pochodnych praw autorskich tylko prawa częściowe wymagają dla naszego tematu bliższego omówienia; nabyta bowiem własność autorska podlega alienacji, a zatem i egzekucji bez żadnych ograniczeń.

Egzekucja na prawach częściowych może polegać na przeniesieniu egzekucyjnym prawa częściowego już to w całości, już też w części. Egzekucyjne przeniesienie całości prawa częściowego, lub też tak pokażnej jego części, że przeniesienie musi uchodzić za akt nadzwyczajnego zarządu, dopuszczalne jest bez zgody twórcy — względnie jego następcy prawno-majątkowego, który dane prawo częściowe ustanowił — wówczas, gdy w drodze alienacji dobrowolnej odnośny akt przeniesienia również bez zgody twórcy zdziałany być może (patrz wyżej str. 140 i nast.). Za nieprzenoszalnością praw częściowych bez zgody twórcy walczy *domniamanie*; częściowe prawa celowe są w zasadzie bez zgody twórcy przenoszalne z mocy wyraźnego przepisu dyspozytywnego ustawy (art. 36). W rezultacie prawa częściowe na ogół nie będą mogły podlegać egzekucyjnemu przeniesieniu bez zgody twórcy: możliwość egzekucyjnej alienacji bez jego zgody zachodzić będzie wtedy tylko, gdy strony, ustanawiając prawo częściowe, z góry uznały je za przenoszalne bez zezwolenia twórcy, dalej, gdy brak podstaw faktycznych *domniamania* nieprzenoszalności niecelowych praw częściowych (str. 141), gdy wreszcie przedmiotem egzekucji jest prawo częściowe wraz z przedsiębiorstwem (art. 36 i 49 ustawy). W tym ostatnim wypadku znaj-

<sup>18)</sup> Por. Kah n, «Die Zwangsvollstreckung in das litterarische und artistische Urheberrecht», Berlin i Lipsk, 1908, str. 62.

dzie zd. m. odnośnie do praw celowych i w sferze egzekucji analogiczne zastosowanie art. 188 k. z. o przystąpieniu nabywcy przedsiębiorstwa do zobowiązań, wynikających z kontraktu autorskiego (patrz niżej str. 212); alienacja bowiem egzekucyjna nie może stawiać twórcy w gorszej sytuacji, aniżeli alienacja dobrowolna.

Zarząd przymusowy prawa częściowego dopuszczalny jest zd. m. bez zgody twórcy o tyle, o ile dłużnikowi egzekwowanemu wolno dać się w wykonywaniu nabytego prawa zastąpić w całości, a nie tylko w odniesieniu do pojedynczych czynności, z wykonywaniem prawa związanych<sup>14)</sup>; dopuszczalny więc będzie zarząd przymusowy praw przenoszalnych, dopuszczalny będzie zarazem zarząd przymusowy praw wprawdzie nieprzenoszalnych, co do których jednak — wbrew dyspozytywnej regule prawnej — strony postanowiły, że podmiot prawa może je wykonywać nawet przez generalnego zastępcę.

Wreszcie — pojedyncze alienacje, nie przekraczające granic z wyklętego zarządu prawem częściowym, dopuszczalne są zd. m. odnośnie do wszelkich praw częściowych, bez potrzeby starania się o zezwolenie twórcy na egzekucję; jest bowiem regułą prawa dyspozytywnego, że podmiot prawa częściowego może bez zezwolenia twórcy dać się zastąpić w przedsięwzięciu poszczególnych czynności, składających się na zarząd nabytego prawa, a nie wolno mu tylko ustanowić generalnego zastępcy.

XII. Wymóg zgody twórcy, lub innego prawozbywcy dłużnika, na egzekucyjne przeniesienie prawa częściowego znajdzie realizację proceduralną w tej formie, że sąd nie nakaze licytacji ani zarządu przymusowego, czy też sprzedaży z wolnej ręki jakiegokolwiek prawa częściowego, jeśli wierzyciel nie okaże zezwolenia prawozbywcy na jeden z tych środków egzekucyjnych; domniemanie bowiem przemawia za nieprzenoszalnością prawa częściowego bez zgody prawozbywcy.

Na wniosek wierzyciela sąd wezwie prawozbywcę do oświadczenia się, przy czym może określić mu stosowny termin pod rygorem uznania milczenia za zgodę. Obowiązkiem wierzyciela jest sądowi uwiarygodnić, że wskazana przezeń osoba jest prawozbywcą dłużnika.

Jeśli prawozbywca odmawia zgody, a wierzyciel twierdzi, że prawo częściowe jest bez zgody prawozbywcy przenoszalne, że prawozbywca zobowiązał się do udzielania zezwolenia itd., sąd odeśle strony na drogę sporu cywilnego i ewentualnie zawiesi postępowanie egzekucyjne do jego prawomocnego rozstrzygnięcia, w trybie art. 558 p. 3 k. p. c.

Widać stąd, że sąd z urzędu winien czuwać nad nienaruszalnością praw prawozbywcy, podobnie jak z urzędu powołany jest do badania, czy twórcy, względnie reprezentantom jego interesów osobistych, dano możliwość wyrażenia protestu przeciw egzekucji w trybie art. 25 ust. aut. (wyżej ustęp VII. str. 151 i nast.). — Myśl legislacyjna jest analogiczna. Domniemanie nie przemawia za tym, że prawo dłużnika jest zbywalne, że zatem egzekucja jest dopuszczalna, przeciwnie, domniemanie przemawia za nieprzenoszalnością praw częściowych, a więc za niedopuszczalnością egzekucji bez zgody prawozbywcy dłużnika. Nie wystarczy więc dla ochrony praw prawozbywcy edykt publiczny i przyznanie pokrzywdzonemu prawa wniesienia powództwa o wyłączenie w trybie art. 567 k. p. c.; środki te należy uznać za dostateczne w sytuacji zgola odmiennej, gdy domniemanie przemawia za tym, że dłużnik ma pełne prawo dysponowania zajęтым prawem podmiotowym, gdy zatem wypadek, że zjawi się osoba trzecia, która wykaże niedopuszczalność egzekucji, musi uchodzić za wyjątkowy.

XIII. Poza tym egzekucją praw częściowych rządzą zasady analogiczne, jakie poznaliśmy przy omawianiu egzekucji na autorskiej własności.

<sup>14)</sup> Patrz wyżej str. 141 i nast. ustęp XIV.

## Art. 26.

**Stereotypy, płyty, kamienie, formy, oraz inne przyrządy, należące do uprawnionego i służące jedynie do wykonania jego prawa autorskiego, stanowią przynależność tego prawa.**

I. Przynależnością prawa autorskiego są — zgodnie z ogólnymi zasadami — przedmioty zmysłowe, które tak z uwagi na swą naturę, jak i nadane im przeznaczenie, służą jedynie do wykonywania praw autorskich, w szczególności do zwielokrotniania dzieła, i stąd czerpią swą wartość. Charakter przynależności posiadają owe przedmioty jednak o tyle tylko, o ile są przeznaczone wyłącznie do zwielokrotniania danego poszczególnego dzieła ducha; stąd stalugi, pendzle, farby itp. artyści, jako przedmioty, mogące służyć wcielaniu rozlicznych dzieł sztuki, nie podpadają pod art. 26 ust. aut., a mogą być wyłączone spod egzekucji jedynie z mocy i w warunkach art. 570 punkt 6 k. p. c.

II. Normie art. 26 ust. aut. podlega prócz przedmiotów wyliczonych w tymże artykule w szczególności także negatyw fotograficzny czy filmowy; służy on bowiem wyłącznie do zwielokrotniania danego dzieła fotograficznego czy kinematograficznego, i dlatego musi uchodzić za przynależność prawa autorskiego. Artykułowi 26 ustawy podlegać jednak zd. m. może każde corpus mechanicum dzieła, o ile główne jego znaczenie polega na tym, iż daje możliwość zwielokrotniania dzieła, względnie też na tym, że jest dowodem autorstwa dzieła. Należy tu zwłaszcza m a n u s k r y p t; jest on jednym z głównych dowodów wykazania autorstwa dzieła; nadto — jak długo nie sporządzono odbitki — on służy do sporządzenia dalszych egzemplarzy dzieła. Warunkiem podlegania mocy art. 26 jest zawsze, by znaczenie corpus mechanicum polegało głównie na powyższych okolicznościach; jeśli wartość corpus mechanici samego w sobie, jako egzemplarza dzieła w ogóle, ma równą czy też w ogóle pokąźną wartość; z uwagi na to nie może być zastosowania, i samoistna egzekucja z pominięciem norm art. 25 będzie mogła być przeprowadzona, chyba, że stać będzie temu na przeszkodzie jedno z praw osobistych autora, w szczególności np. droit de rester inédit, czy też jedno z praw majątkowych autorskich. Przykład: obraz przedstawia już jako corpus mechanicum znaczną wartość; z uwagi na to nie może być gospodarczo, a co zatem idzie, i prawnie, traktowany jedynie jako przynależność prawa autorskiego, musi uchodzić za odrębny przedmiot umów alienacyjnych i egzekucji, a w konsekwencji może spod tej ostatniej być wyłączony li tylko na innej jakiejś podstawie, aniżeli zasada art. 26, w szczególności zaś w wypadku, gdy nie był jeszcze wystawiony publicznie, gdy zatem jeszcze się nie «ukazał», a autor sprzeciwia się egzekucji z powołaniem się na swe droit de rester inédit, w uzasadnionej obawie, że nabywca egzekucyjny corpus mechanici, którego niepodobna ograniczać w swobodzie rozporządzania nim, zechce wystawić obraz publicznie, i w ten sposób wkroczy w sferę interesów osobistych twórcy, właśnie przez droit de rester inédit chronionych<sup>1)</sup>. Niezależnie od tego prawa osobistego, autor może sprzeciwić się egzekucji obrazu z powodu, że rozpowszechnianie go naruszyłoby jego majątkowe prawa autorskie; jest mianowicie zasadą autorskiego prawa egzekucyjnego, że o ile

<sup>1)</sup> Droit de rester inédit uznać należy za na ogół słabsze przy dziełach sztuki, niż przy dziełach piśmienniczych, z uwagi na mniejszą w zakresie pierwszych intensywność interesu prawnego, będącego podstawą tego prawa. W konsekwencji należy zgodzić się z prof. Zoilem, że z chwila, gdy z okoliczności obiektywnych jest widoczne, że autor nosi się z zamiarem wystawienia dzieła, względnie sprzedania go, natenczas droit de rester inédit jest bezskuteczne względem wierzycieli i nie może stanąć na przeszkodzie egzekucji. Kwestia ta powinna być jednak zd. m. wobec brzmienia art. 25 ustawy wyraźnie uregulowana.

alienacja egzekucyjna *corporis mechanici* miałyby wkraczać w zakres praw autorskich, egzekucja jest możliwa tylko łącznie na *corpus mechanicum* i na odnośnym uprawnieniu autorskim, które jedynie może upoważniać do alienacji. *Corpus mechanicum* może więc być przedmiotem oddzielnej egzekucji, bez równoczesnego wywłaszczenia prawa autorskiego, jedynie wówczas, gdy dłużnik, będący właścicielem tych rzeczy, nie potrzebowałby dla ich ważnego alienowania powołać się na swe prawa autorskie, tj. własność czy też prawa częściowe, gdy więc nabył egzemplarz dzieła dla użytku prywatnego; w przeciwnym wypadku, jak podkreślono, konieczne jest objęcie egzekucją prawa autorskiego, i tylko w granicach, w jakich to prawo zajęto, będzie można *corpus mechanicum* poddać egzekucji. Jeśli więc prowadzić się będzie egzekucję przeciwko nakładcy, będzie można zająć i sprzedać znajdujący się w jego księgarni zapas książek dzieła, które objął w zakład, jedynie przy równoczesnym zajęciu i realizacji praw nakładczych.

III. W jaki sposób dokonywa się egzekucji łącznej? Przynależność jednego prawa do drugiego nie ma tego znaczenia, iżby zajęcie *rei principalis* miało równocześnie skutkować i zajęciem rzeczy przynależnej; znaczenie *connexitatis* polega na tej negatywnej normie, że jak długo nie nastąpi zajęcie rzeczy ubocznej, tak długo zajęcie rzeczy głównej nie ma mocy, tzn. nie ugruntowuje prawa zastawu egzekucyjnego i nie daje w konsekwencji podstawy do dalszego ważnego prowadzenia egzekucji; nie uchyla jednak art. 25 wymogu, że zajęcie wymienionych w nim przedmiotów musi odpowiadać przepisom prawa o egzekucji na ruchomościach.

IV. Z drugiej strony — o ile chodzi o zastosowanie art. 25 ustawy, to przynależność dzieli automatycznie losy rzeczy głównej. Sprzeciw co do egzekucji na prawie autorskim odnosi się i do przynależności; osobnego wyrażenia sprzeciwu co do egzekucji na tej ostatniej nie trzeba. Podobnie ma się rzecz i w wypadkach, gdy egzekucja toczy się łącznie z uwagi na to, że rozporządzenie egzekucyjne *corpore mechanico* wkraczałoby w zakres prawa autorskiego, majątkowego lub osobistego (np. wspomniana wyżej egzekucja zapasu książek u nakładcy lub obrazu); i w tych wypadkach sprzeciw co do egzekucji na prawie autorskim uniemożliwia automatycznie przeprowadzenie egzekucji na *corpus mechanicum*.

V. Art. 26, umieszczony w sąsiedztwie art. 25, ma przede wszystkim znaczenie dla egzekucji. Zgodnie jednak z ogólnymi zasadami co do przynależności, art. 26 ma znaczenie i dla prawa umownego, o tyle jest zatem uzupełnieniem art. 24. Przyjąć tedy należy, że alienacja *rei principalis*, jaką jest prawo autorskie, skutkuje automatycznie przeniesienie prawa na przynależności, jeśli do przeniesienia tego ostatniego wystarczy umowa; jeśli zaś do przeniesienia własności na przynależności trzeba z mocy przepisów prawa rzeczowego aktu realnego, natenczas aż do dopełnienia tego aktu własność na przynależności wprawdzie nie przechodzi, przeniesienie prawa autorskiego jest jednak samo przez się ważnym tytułem do przeniesienia własności na przynależności; na podstawie tego tytułu można żądać dopełnienia aktu realnego, przenoszącego prawo na przynależności. (Z drugiej strony, przeniesienie przez twórcę własności na przedmiotach, wyliczonych w art. 25 ustawy, uzasadniać będzie domniemanie sędziowskie ustanowienia przezeń na rzecz nabywcy przynajmniej częściowego prawa autorskiego<sup>2)</sup>).

<sup>2)</sup> Zasady tej nie można odnieść do umów o alienację *corporum mechanicorum*, których dalsza alienacja czy też inna eksploatacja wkraczałaby wprawdzie w prawa autorskie, które jednak nie są przynależnością prawa autorskiego; jeśli więc obraz zostaje sprzedany, to stąd bynajmniej nie należy się domniemywać przeniesienia prawa autorskiego, jak wyraźnie stwierdza art. 28 ustawy; prawo autorskie i prawo rzeczowe są tu przedmiotem dwóch od siebie niezależnych aktów alienacyjnych. Por. niżej str. 165 i nast.

W zakresie prawa umownego przepis art. 26 ustawy ma oczywiście charakter *iuris dispositivi*; może tedy zastosowanie go do danego przypadku być uchylone odmiennym oświadczeniem woli stron.

### Art. 27.

**Prawa i obowiązki stron oceniać należy według umowy; o ile w niej brak wskazówek — według przepisów ustawy niniejszej; w braku tychże — według odpowiednich postanowień prawa handlowego i cywilnego.**

I. Art. 27 traktuje o źródłach autorskiego prawa umownego, tak obligacyjnego jak i rzeczowego.

II. Prawa i obowiązki stron należy oceniać przede wszystkim wedle treści ich umowy. Przez «umowę» należy zgodnie z ogólnymi zasadami rozumieć nie tylko wyraźne oświadczenie woli, lecz także tzw. wolę dorozumianą (art. 29 k. z.), a więc to wszystko, co z zachowania się danej strony może *ex aequo et bono* o jej woli wywnioskować druga strona, biorąc pod uwagę panujące w danym przedmiocie zwyczaj. Zwyczaj ma dla interpretacji woli stron zgodnie z panującą nauką i praktyką i to jeszcze znaczenie, że jeśli strony o nim wiedziały, to należy przyjąć, że mu się chciały podporządkować, choćby zachowanie się ich przy zawieraniu transakcji nie dawało żadnej pozytywnej podstawy do takiego przyjęcia. Z mocy art. 500 k. h. w stosunkach handlowych istnieje nawet ustawowe domniemanie, że zwyczaje handlowe są kupcowi znane<sup>1)</sup>.

III. 1) W braku woli umownej stron źródłem unormowania stosunków między stronami jest ustawa. Wbrew woli umownej stron ustawa działa w zakresie prawa umownego autorskiego tylko wyjątkowo, i to negatywnie; taki charakter ma w szczególności przepis art. 33 i 38 *in fine* ust. aut.; takie znaczenie posiada również dla prawa autorskiego art. 55 k. z.; nie jest natomiast ustawa w zakresie tego prawa pozytywnym źródłem unormowania stosunków między stronami *iure cogente*: o ile chodzi o stronę pozytywną, ustawa ma zawsze charakter *iure dispositivi*.

2) Jako *ius dispositivum* wchodzi w grę przede wszystkim ustawa

<sup>1)</sup> *Allerhand*, Komentarz do kodeksu handlowego, Lwów 1935, str. 724, wychodząc ze słusznego założenia, że ustawa nie może operować pojęciem woli domniemanej, jako źródła stosunków między stronami, gdyż charakter takiego źródła może nosić tylko wola rzeczywista, dochodzi do błędnej konkluzji, jakoby w świetle art. 500 k. h. zwyczaj obowiązywał strony jako taki, bez względu na ich wolę, a więc jako prawo przedmiotowe, przy czym moc obowiązująca tego prawa — wbrew zasadzie *iuris ignorantia nocet* — byłaby zależna od wiedzy stron.

Błąd prof. *Allerhanda* zd. m. stąd pochodzi, że nie odróżnił on pojęcia «woli domniemanej» od pojęcia «domniemania woli»; prawdą jest, że «wola domniemana» nie może z punktu widzenia rozumnej racji ustawowej być źródłem stosunków między stronami, atoli art. 500 k. h. nie tym pojęciem operuje, a tylko — w świetle logicznej interpretacji — ustawowym domniemaniem woli, a mianowicie domniemywa się istnienia woli strony — by zwyczajowym zasadom poddać stosunek prawny — w wypadku, gdy strona dany zwyczaj zna, przy czym ustawodawca zarazem domniemywa się znajomości zwyczajów u kupca (domniemanie woli strony w kierunku unormowania stosunku zgodnie ze zwyczajem ma więc na gruncie art. 500 k. h. za podstawę drugie, wyraźnie w tekście domniemanie, że kupiec zna zwyczaje). Tego rodzaju ujęcie sensu art. 500 k. h. zgodne jest z teoretycznym założeniem prof. *Allerhanda* i nie zmusza do wprowadzenia pojęcia prawa przedmiotowego, którego moc obowiązująca byłaby zależna od wiedzy stron.

autorska, która w art. 24—32, 34 reguluje zasady ogólne umownego prawa autorskiego, zaś w art. 35—54 normuje, mniej lub więcej szczegółowo, główne typy kontraktów w prawa autorskiego. W dalszym rzędzie wchodzi w grę przepisy ogólnego prawa cywilnego, w szczególności kodeksu zobowiązań, nadto przepisy kodeksu handlowego w charakterze *iuris specialis*; kodeks handlowy będzie miał dla stosunków umownego prawa autorskiego pokaźne znaczenie, z uwagi na to, że znajdzie zastosowanie z mocy art. 499 we wszystkich wypadkach, w których choćby jedna ze stron kontraktujących jest kupcem, wypadków zaś takich będzie w zakresie stosunków prawa autorskiego znakomita większość, gdyż kontrahentami twórców w umowach o eksploatację praw majątkowych autorskich są na ogół fachowcy, którzy dzieło rozpowszechniają zawodowo, zarobkowo, w wykonywaniu przedsiębiorstwa (art. 2 k. h.). Do stosunków prawa autorskiego będą w powyższych wypadkach w szczególności miały zastosowanie przede wszystkim przepisy ogólne kodeksu handlowego, a zwłaszcza art. 498—502; nadto znajdą zastosowanie przepisy o szczególnych typach zobowiązań, o ile dana umowa pod te typy da się podciągnąć, a w ustawie autorskiej przepisów bądź to brak (np. komis księgarski oceniać należy wedle analogii do art. 581 i nast. k. h.), bądź też nie są wyczerpujące (tak np. do umowy agencyjnej z art. 55 i nast. ustawy aut. należy posiłkowo stosować przepisy o komisie z art. 581 i nast. k. h.).

3. Jeśli w danym wypadku brak przepisów prawa ustawowego handlowego, a jednak stosunek nadaje się w myśl art. 499 k. h. do oceny według prawa handlowego, natenczas w myśl art. 1 k. h. przed prawem cywilnym ma zastosowanie ogólne w państwie prawo zwyczajowe<sup>2)</sup>. Jak wiadomo «prawo zwyczajowe» odróżnia się od «zwyczajów» elementem *opinionis necessitatis*<sup>3)</sup>; tylko tak pojęte prawo zwyczajowe ma

<sup>2)</sup> Partykularne prawo zwyczajowe ma tedy w prawie polskim jedynie walor zwyczaju: patrz jednak niżej uwaga 5.

<sup>3)</sup> Por. *Allerhand*, Komentarz cyt., str. 724, *Honzatko-Dziurzyński-Fenichel*, Komentarz do kodeksu handlowego, r. 1935, str. 6—7, *Zoll* w swym podręczniku prawa cywilnego z r. 1931, t. I, str. 11. Por. co do całokształtu problemu zwłaszcza *Mokre*, «*Theorie des Gewöhnheitsrechts*», Wiedeń 1932.

*Wróblewski* w swym komentarzu do kodeksu handlowego (Kra-ków 1935, zeszyt 1, str. 11), powołując się na najnowszą literaturę, twierdzi, iż zwyczaj wówczas przedzierzga się w prawo zwyczajowe, gdy do stałej praktyki obrotu dołączy się stała praktyka sądowa, objawem zaś stałości praktyki sądowej w życiu prawnym polskim jest wpisanie zasady, ustalonej orzeczeniem Sądu Najwyższego, do księgi zasad prawnych, w myśl art. 40 dekreту o ustroju sądownictwa.

Teza prof. *Wróblewskiego* nie jest zd. m. dogmatycznie do przyjęcia, a jej postawienie płynie z pewnego nieporozumienia metodycznego. Niewątpliwie z socjologiczno-opisowego punktu widzenia trzeba przyznać, że okoliczność, iż pewien zwyczaj faktyczny zyskuje uznanie w stałej praktyce sądowej, a zwłaszcza znajduje wyraz w orzecznictwie Sądu Najwyższego, w głównej mierze przyczynia się do nadania zwyczajowi charakteru normy, z jaką strony, a przede wszystkim sądy liczą się następnie jako z prawem zwyczajowym, które bez względu na znajomość danej normy przez strony, i bez względu na jej «slusznosc», należy przy wymiarze sprawiedliwości zastosować. Atoli dogmatyk prawa, dla którego nie jest decydującym prawno-opisowe pytanie, dlaczego pewną normę w praktyce prawa się stosuje, a miarodajnym jest pytanie prawno-teleologiczne, dlaczego pewną normę należy zastosować, żadną miarą nie może się oprzeć na mającej czysto socjologiczno-opisową wartość definicji prof. *Wróblewskiego*. Stała praktyka sądów nie może jako taka żadną miarą stać się — z dogmatycznego punktu widzenia — źródłem prawa, gdyż w ten sposób sądy stałyby się czynnikiem prawodawczym, co niewątpliwie sprzeciwia się na-



w myśl art. 1 k. h. bezwzględna moc uchylenia przepisów prawa cywilnego; sam zwyczaj może te przepisy in concreto uchylić w zasadzie tylko jako wola dorozumiana, jeśli — jak wspomniano — obie strony o nim wiedziały, względ-

czelnej zasadzie konstytucji o oddzieleniu władzy prawodawczej od władzy sądowej. W szczególności Sąd Najwyższy, który, wydając w zwiększonym komplecie orzeczenie, mające decydować ostatecznie o zaawansowaniu zwyczaju do godności prawa zwyczajowego, zyskałby w pełni charakter prawodawczy. Nie można przy tym przeciw tej konsekwencji powoływać się na okoliczność, że Sąd Najwyższy w swym orzeczeniu jedynie miałby za zadanie ustalić, iż pewien zwyczaj stał się prawem zwyczajowym; wszakże tego rodzaju twierdzenie musiałoby wychodzić z założenia, że poza praktyką sądową istnieją pewne dalsze elementy, nadające zwyczajowi charakter prawa zwyczajowego, a zatem z założenia, sprzecznego z tezą prof. Wróblewskiego.

Prawodawcze stanowisko wyrządziłoby szkodę już samemu Sądowi Najwyższemu; z chwilą bowiem, gdyby pewna teza została wpisana do księgi zasad prawnych, stałaby się ona prawem zwyczajowym, ściśle więc rzecz biorąc, nie mogłaby zostać zmieniona przez tenże sąd w następnym orzeczeniu, prawo bowiem zwyczajowe, jako forma prawa przedmiotowego, obowiązuje także Sąd Najwyższy, i musi być przezeń bez możności krytycznej oceny zastosowane. Konwencja ta nie jest oczywiście przez prof. Wróblewskiego zamierzona. Przede wszystkim jednak podkreślić należy, że orzeczenia Sądu Najwyższego nie mogą w charakterze prawodawczym wiązać sądów niższej instancji: te ostatnie podlegają tylko ustawom; orzeczenia Sądu Najwyższego mogą mieć dla sądów niższych znaczenie perswazyjne, znaczenie «zalecenia», jako autorytatywne stwierdzenie norm prawa zwyczajowego, ewentualnie znaczenie dowodu istnienia tego prawa, z tym jednak, że moc normy prawnej, wynikającej z orzeczenia Sądu Najwyższego, nie na tym ostatnim, lecz na pochodzeniu od rzeczywistego czynnika prawodawczego byłaby oparta. Tym zaś czynnikiem prawodawczym jest u nas n a r ó d, który może wolę swą objawiać wyraźnie — w parlamencie, lub dorozumianie — w praktyce życia prawnego, w zakresie której prócz praktyki obrotu wchodzi także praktyka wymiaru sprawiedliwości, oparta zwłaszcza na art. 60 k. z., który pozwala, w braku pozytywnych norm prawnych, rozstrzygać spór wedle zasad «słuszności».

Kryterium, czy stosowane przez społeczeństwo, względnie jego organy, w życiu prawnym zasady mają z woli społeczeństwa trwale obowiązywać, czy też odnosić się tylko do wypadków, w których znalazły konkretne zastosowanie, znajdujemy w owym znanym pojęciu «opinio necessitatis». Jeśli sędzia — niższej czy wyższej instancji — stwierdzi, że pewien zwyczaj jest w obrocie lub w praktyce sądowej stosowany, jako wyraz poglądów prawnych społeczeństwa, jako wyraz jego przekonania, iż wedle danej zasady zwyczajowej stale postępować należy, natenczas uzna tę zasadę za prawo zwyczajowe, i w tym charakterze, a więc bez względu na znajomość zasady przez strony, zastosuje ją w swym orzeczeniu. Nie ulega kwestii, że owa «opinio necessitatis» jest elementem trudno uchwytnym i trudno bliżej zdefiniować się dającym; gdyby jednak nawet «opinio necessitatis» miała dla prawnika w większości wypadków posiadać konstrukcyjne tylko znaczenie, to z uwagi na niezbędność tej konstrukcji tak z teoretycznego — zasada podziału władz — jak i praktycznego punktu widzenia — potrzeba nadania orzeczeniom Sądu Najwyższego jedynie autorytatywnego, a nie bezwzględnie wiążącego późniejsze orzecznictwo sądowe znaczenia — nie możemy żadną miarą bronionej przez nas definicji prawa zwyczajowego się wyrzec. W związku z podkreślonym jej znaczeniem praktycznym podnieść należy, że nie wolno zapoznawać znaczenia i roli, jaką sądy niższej instancji powinny odegrać w zmianie orzecznictwa Sądu Najwyższego w wypadku, gdy zwłaszcza wobec upływu czasu nie odpowiada ono więcej w danej kwestii poglądom prawnym społeczeństwa; dlaczego zmiana ta miałaby być zawsze dokonywana jedynie z inicjatywy adwokatów, którzyby w środkach odwoławczych zwalczali orzeczenie sędziego niższej instancji, wydane być może bez przekonania, a jedynie w następstwie doktryny, iż orzeczenie Sądu Najwyższego, wpisane do księgi zasad prawnych, jest p r a w e m zwyczajowym?

nie o ile przez swe zachowanie się dały do poznania, że chcą się zwyczajowi poddać; natomiast w charakterze prawa przedmiotowego zwyczaj znajduje zastosowanie jedynie o tyle, o ile szczególny przepis ustawy handlowej lub cywilnej go do tej roli powołuje lub o ile — jak niżej — brak dla danej kwestii nawet normy prawa cywilnego (art. 60 k. z.).

Prawo zwyczajowe i zwyczaje handlowe będą miały dla stosunków umownego prawa autorskiego znowuż pokaźne znaczenie; dla umów o rozpowszechnianie dzieła w drodze reprodukcji o charakterze jednorazowym (art. 49 i nast. ustawy aut.) znajdziemy bowiem w ustawie autorskiej, w ustawie handlowej i kodeksie zobowiązań tylko ogólne zasady; bliższe szczegóły reguluje prawo zwyczajowe względnie zwyczaje handlowe. Do takich wielkich dziedzin, regulowanych głównie przez prawo zwyczajowe, względnie zwyczaje, należy zwłaszcza prawo teatralne, prawo filmu i prawo koncertowe (patrz objaśnienia do art. 49 ust. aut.).

4) W braku przepisów prawa handlowego i prawa zwyczajowego, a nadto w wypadkach, które rządowi prawa handlowego nie podlegają, znajduje zastosowanie ogólne prawo cywilne, w szczególności kodeks zobowiązań. Będą tu wchodziły w grę zarówno przepisy ogólne, jak i odnoszące się do poszczególnych typów zobowiązań<sup>4)</sup>.

Przepisy ustaw cywilnych szczególnych mają oczywiście pierwszeństwo przed prawem cywilnym ogólnym; dla prawa autorskiego będzie miała zwłaszcza znaczenie ustawa o umowie o pracę pracowników umysłowych z r. 1928, która będzie miarodajna dla kontraktu pracy w zakresie twórczości autorskiej.

5) Jeśli dla danego wypadku brak nawet przepisów ogólnego prawa cywilnego, a jednak istnieje spór, który wymaga rozstrzygnięcia, wówczas wchodzi w zastosowanie prawo zwyczajowe cywilne<sup>5)</sup> (art. 60

<sup>4)</sup> Por. wyżej str. 142 i nast.

<sup>5)</sup> Powszechne w państwie prawo zwyczajowe handlowe rozstrzyga, jak zaznaczono, przed przepisami ustaw cywilnych (art. 1 k. h.), natomiast partykularne prawo zwyczajowe handlowe miarodajne będzie w rzędzie i w charakterze prawa zwyczajowego cywilnego, jak słusznie podnosi w swym komentarzu do kodeksu handlowego *Allerhand* (str. 2).

Czy po wejściu w życie kodeksu handlowego może wytworzyć się prawo zwyczajowe, któreby wbrew zasadzie art. 1 k. h. uchylało przepisy dyspozytywne kodeksu handlowego lub też, będąc prawem tylko partykularnym, pomimo to uchylało przepisy prawa cywilnego?

Z teoretyczno-poznawczego punktu widzenia bezwzględnie tak, prawo bowiem zwyczajowe jest z tego punktu widzenia źródłem prawnym równorzędnym z prawem ustawowym, które siłą faktu może uchylić nawet bezwzględnie obowiązujące przepisy ustawy. Kwestią jest, czy można pójść tak daleko, by powyższą prawdę teorii prawa uznać w całej rozciągłości za zasadę dogmatyczną art. 1 k. h.; tworzenie się jednak w obrocie zwyczajów *contra ius dispositivum* i urastanie ich do rzędu prawa zwyczajowego jest w każdym razie zjawiskiem prawniczo normalnym i niepodobna przyjąć, by ustawodawca w art. 1 k. h. chciał je wręcz zwalczać. Trudniej jest zd. m. zająć powyższe stanowisko, że art. 1 k. h. aprobuje prawo zwyczajowe, które jest sprzeczne z dawniej wydaną ustawą dyspozytywną, jeśli przyjmie się za założenie konstrukcję prawa zwyczajowego prof. *Wróblewski*o; zjawisko bowiem tworzenia się prawa zwyczajowego w drodze łamiącej ustawę praktyki sądowej nie jest sytuacją, którą właśnie dana łamana ustawa miałaby, w świetle swej rozumnej intencji, aprobować. Dla niej «prawo», zrodzone z sędziowskiego bezprawia, pozostanie zawsze bezprawiem, podobnie, jak dla konstytucji, uchylonej w drodze zamachu stanu. nowa konstytucja będzie zawsze nielegalną. Pomimo to prof. *Wróblewski* nie waha się i na gruncie swojej koncepcji prawa zwyczajowego uznać tworzenie się prawa zwyczajowego wbrew hierarchii z art. 1 k. h. za dopuszczalne i w konsekwencji usankcjonować i na gruncie tego artykułu «prawo» zwyczajowego,

k. z.). Jeśli brak nawet norm prawa zwyczajowego, wówczas w myśl art. 60 k. z. sędzia winien rozstrzygnąć przypadek wedle «słusznych» zwyczajów<sup>9)</sup>, względnie w ogóle wedle zasad «słuszności», przez którą należy rozumieć panujące w społeczeństwie polskim, a będące podstawą zarówno prawa ustawowego jak i zwyczajowego, poglądy prawne, oparte na socjalno-etycznych sądach wartościowych, nie zaś indywidualny pogląd prawny sędziego de lege ferenda.

które wytworzy się w drodze sprzecznej z jego brzmieniem praktyki sędziowskiej.

Uznając, że hierarchia norm prawnych, zawarta w art. 1 k. h., nie wiąże sędziego w odniesieniu do prawa zwyczajowego, które wytworzy się w obrocie po wejściu w życie kodeksu handlowego, przysłać możemy hierarchii, unormowanej w tym artykule, moc wiążącą jedynie w odniesieniu do norm prawa zwyczajowego, istniejących już w chwili wydania k. h.: z mocy mianowicie art. 1 k. h. przepisy kodeksu handlowego (i ustaw szczególnych) mają pierwszeństwo przed istniejącym w chwili jego wydania prawem zwyczajowym, ponadto istniejące w tej chwili powszechne w państwie prawo zwyczajowe ma pierwszeństwo przed prawem cywilnym. Prawo zwyczajowe, jakie wytworzy się w przyszłości, samo sobie wytknie miejsce w hierarchii norm prawnych.

Dalej idąca teza interpretacyjna prof. Wróblewskiego (str. 13 i 14 komentarza do k. h.) i Alleghanda (str. 2 kom.), przypisująca art. 1 k. h. inne jeszcze znaczenie, a mianowicie znaczenie wiążącej sądy wskazówki, iżby nie współdziałały przy tworzeniu się prawa zwyczajowego na podstawie zwyczaju, który nie jest powszechny w państwie, albo stoi w sprzeczności z przepisem kodeksu handlowego lub ustawy szczególnej, wydaje mi się niesłuszną z tego powodu, że jeśli dla rozstrzygnięcia danego wypadku znaleźć można w systemie prawa jakąkolwiek normę, prawa ustawowego czy prawa zwyczajowego, prawa handlowego czy cywilnego, nie wolno sędziemu współdziałać w tworzeniu się normy przeciwnej, lecz winien spór ocenić wedle pozytywnie obowiązującej normy, a to choćby nowa norma powstawała w zgodzie z hierarchią art. 1; nie wolno w szczególności sędziemu współdziałać w tworzeniu się prawa zwyczajowego na podstawie zwyczaju, sprzecznego z obowiązującą w danej chwili normą prawa cywilnego, choćby zwyczaj ten był w państwie powszechnym i nie sprzeciwiał się przepisom kodeksu handlowego.

<sup>9)</sup> Przez «zwyczaj» w rozumieniu tego artykułu należy zd. m. rozumieć przede wszystkim «prawo zwyczajowe», nadto «zwyczaj», które sędzia uzna za «słuszne», t. j. za odpowiadające poglądom prawnym społeczeństwa i jego etyce socjalnej. Tą drogą zwyczaję wskutek ich trwałej aprobaty przez sądy mogą dojść do powagi prawa zwyczajowego.

Że tylko słuszny — wedle oceny sędziego — a nie każdy zwyczaj jest w świetle art. 60 k. z. źródłem prawa przedmiotowego, widać z szeregu innych przepisów k. z. o zwyczaju, kładących nacisk na to, by zwyczaj, mający stanowić element normy prawnej, był zwyczajem uczciwego obrotu (por. np. art. 107, 189, 521 k. z.). Funkcją sędziego przy stosowaniu zwyczaju nie jest tedy mechaniczna, czysto ustalająca, lecz jest nadto normatywna: sędzia ocenia, czy w świetle panujących poglądów prawnych, a zarazem socjalno-etycznych społeczeństwa (nowoczesne prawo pozostaje z etyką socjalną zawsze w harmonii), dany zwyczaj jest słuszny, jest uczciwy. Tym się tłumaczy, że ustawodawca nasz nie zawahał się uczynić go w art. 60 k. z. źródłem prawa przedmiotowego, obowiązującego bez względu na wolę, a nawet wiedzę stron. Tłumaczenie prof. Wróblewskiego (komentarz str. 7), iż ustawodawca wychodził w art. 60 k. z. z założenia, że strony zawsze chcą ukształtować stosunek tak, jak się on zwykle kształtuje w obrocie, że zatem zawsze chcą się poddać rządowi zwyczajów, choćby ich nie znały — nie wydaje mi się trafne; pozostaje bowiem w sprzeczności z art. 500 k. h., który domniemanie woli strony, by unormować stosunek wedle zwyczaju, opiera nawet co do kupca — związanego bardziej z obrotem, aniżeli człowiek przeciętny — na domniemaniu, iż strona zwyczaj zna. Wprawdzie zakres działania art. 500 k. h. jest inny, niż art. 60 k. z.: art. 500 k. h.

## Art. 28.

**Twórca, odstępując dzieło sztuki na własność, nie wyzbywa się przez to prawa autorskiego; jednak nabywca nie ma obowiązku dopuszczać twórcy do kopjowania, odtwarzania lub wystawiania dzieła.**

I. Tam, gdzie samo wcielenie dzieła w corpus mechanicum, samo jego ustalenie, wymaga twórczości formalnej, wymaga «sztuki», tam zwykło łączyć się wyobrażenie pierwszego wcielenia, wyobrażenie «oryginału» dzieła, z samym dziełem, jako dobrem niematerialnym. Chodzi tu o wypadki tzw. «dzieła sztuki». Posiadają one same przez się, już jako corpora mechanica, niejednokrotnie tak znaczną wartość, że dopiero bliższa analiza pojęciowa doprowadza nas do wykrycia tkwiącej w nich i dającej się od nich oddzielić wartości niematerialnej, jaką jest dzieło w rozumieniu art. 1 ustawy. Dlatego też ustawodawca, dla zapobieżenia wszelkich wątpliwościom, uznał za stosowne zaakcentować, że i w zakresie dzieł sztuki panuje dualizm dóbr niematerialnych i materialnych, i że przeniesienie własności na drugih nie powoduje automatycznie przeniesienia prawa autorskiego na pierwszych.

II. Czy jednak przeniesienie własności na dzieło sztuki jako corpus mechanicum, w szczególności na oryginalne dzieło sztuki, nie rodzi faktycznego domniemania przeniesienia prawa autorskiego? Stanowczo nie. Nie ma żadnego powodu przypuszczać, że twórca, odstępując dzieło sztuki na własność, chciał dać nabywcy większe prawa użytkowania dzieła, jako dobra niematerialnego, aniżeli to uzasadnia art. 15 i 18 ustawy. Zarówno zwyczaj w obrocie, jak i fakt posiadania przez dzieło sztuki samoistnej wartości, uzasadnia raczej domniemanie, że chciano tylko corpus mechanicum zbyć. Do przeniesienia własności autorskiej trzeba wyraźnie stwierdzić się dającej umowy. (Nie zaważa przy tym na szali zwyczajów fakt, że oryginał dzieła sztuki, acz nie jedynie, to jednak w pewnej mierze służy wykonywaniu prawa autorskiego; w szczególności, że jeśli jest jedynym egzemplarzem, natenczas dowodzi istnienia prawa i umożliwia reprodukcję).

Domniemanie faktyczne przeniesienia prawa autorskiego wypływa, jak już przy art. 26 wspomniałem, z faktu alienowania czy pozostawienia do użytku takiego corporis mechanici, które — dla braku samoistnej wartości — służy jedynie wykonywaniu prawa autorskiego w rozumieniu art. 26

odnosi się do zwyczaju, który z mocy woli stron zdolny jest uchylić in concreto zastosowanie iuris dispositivi, zaś art. 60 k. z. traktuje o zwyczaju stosowanym posiłkowo w braku ius dispositivum; atoli nie uchodzi, by ten sam ustawodawca wychodził w dwóch ustawach z dwóch różnych, a między sobą sprzecznych założeń.

Podnieść wypada, że ów proceder uznawania zwyczaju za słuszny przez sędziego będzie, obok zjawiska stałego interpretowania przez sądy przepisów prawnych w pewien określony sposób, głównym szlakiem rozwoju prawa zwyczajowego w sferze praktyki sądowej, na którą w tej mierze taki nacisk kładzie Wróblewski; w dalszym dopiero rzędzie wchodzić będzie w grę wytwarzanie się «prawa» zwyczajowego w drodze idącej contra legem praktyki sądowej, zjawiska w każdym razie nienormalnego i zdaniem moim przez art. 1 k. h. nieusankcjonowanego. Poza tymi dwoma wypadkami prawo zwyczajowe tworzyć się będzie w obrocie, nie w sądzie, rola tego ostatniego, przynajmniej z formalnego punktu widzenia, ograniczać się będzie do funkcji deklaratoryjnej, do czynności stwierdzenia, że w danej kwestii społeczeństwo stworzyło określoną normę prawa zwyczajowego. Oczywiście, by sądy mogły tę funkcję deklaratoryjną spełniać, jest rzeczą konieczną uznanie «opinionis necessitatis», jako elementu prawa zwyczajowego, gdyż bez niej o wytworzeniu się w społeczeństwie, w obrocie, a więc poza sądem, prawa zwyczajowego, mowy być nie może. Takie czysto społeczne prawo zwyczajowe będzie mogło, jak w poprzedniej uwadze podkreślono, w zgodzie z art. 1 k. h. nawet uchylać dyspozytywne przepisy ustawy.

ustawy. Chodzi tu o manuskrypt dzieła piśmienniczego, negatyw dzieła filmowego itp. W jakimże bowiem innym celu miałby twórca te corpora przenieść, jak nie dla umożliwienia nabywcy wykonywania prawa autorskiego? Czy równocześnie z wręczeniem manuskryptu następuje przeniesienie własności autorskiej, czy też tylko praw częściowych, to jest kwestia, dla rozstrzygnięcia której trzeba będzie zbadać także inne okoliczności, w szczególności, czy manuskrypt przeniesiono na własność, czy też jedynie *quoad usum*, a zwłaszcza, jaka była treść ewentualnej umowy obligacyjnej towarzyszącej czy też poprzedzającej wręczenie *corpus mechanicum*; wręczenie manuskryptu uzasadnia w każdym razie domniemanie, że strony równocześnie przenoszą prawa autorskie, a treść ich i rozmiar należy z owych innych okoliczności, w szczególności z umowy obligacyjnej, wydedukować. Jeśli więc np. zawarto umowę nakładczą i równocześnie wręczono manuskrypt, to istnieje domniemanie, że autor równocześnie przenosi na rzecz nakładcy bez względu na prawa nakładcze, w tej umowie przewidziane.

III. Zdanie 2 art. 28 normuje kwestię kolizji między prawem autorskim a prawem własności na *corpus mechanicum*. Ustawodawca postanawia, że właściciel *corporis mechanici* nie ma obowiązku dopuszczać podmiotu prawa autorskiego do kopiowania, odtwarzania lub wystawienia dzieła sztuki przez siebie nabytego, choćby ono było jedynym egzemplarzem dzieła<sup>1)</sup>.

IV. O ile to nie narusza zakresu własności na *corpus mechanicum*, to autor ma w stosunku do właściciela tegoż pełną swobodę w wykonywaniu swego prawa autorskiego i ustawa żadnych mu w tej mierze nie nakłada ograniczeń. Ograniczenia takie mogą jednak wypływać z woli wyraźnej, lub dorozumianej stron, w szczególności *ex aequo et bono*; np. jednym z głównych czynników wartości dzieł sztuki jest ich rzadkość; element ten znajduje zazwyczaj wyraz w cenie dzieła sztuki; w konsekwencji zwykle trzeba będzie, z uwagi na wysokość ceny nabycia dzieła, przyjąć za płynące z woli dorozumianej stron zobowiązanie autora, iżby nie rozpowszechniał duplikatów dzieła zdolnych zastąpić oryginał. (por. Zöll, op. cit. str. 93—94).

Z drugiej strony, właściciel *corporis mechanici* może nim swobodnie dysponować, nie wolno mu jednak przez to naruszać nie przysługujących mu praw autorskich. Właścicielowi obrazu nie wolno tedy w szczególności wystawić go publicznie dla zysku, księgarzowi-nakładcy nie wolno sprzedać książek poza rejonem, w granicach którego przysługują mu prawa nakładcze, osobie, która sobie dla użytku prywatnego dzieło zwielokrotniła, nie wolno zeń korzystać poza granicami art. 18 itd. Patrz także w tej mierze objaśnienia do art. 26 (str. 158 i nast. ustęp II).

### Art. 29.

Jeżeli przy sprzedaży oryginalnego dzieła sztuki plastycznej sprzedawca uzyskuje cenę przewyższającą więcej niż o połowę cenę nabycia, twórca i jego spadkobiercy przez cały czas trwania prawa autorskiego mają prawo do dwudziestoprocentowego udziału we wspomnianej przewyżce ponad połowę. Zrzeczenie się z góry tego prawa ze strony twórcy lub jego spadkobierców nie ma skutków prawnych.

Za zwrot udziału w przewyżce odpowiada przed uprawnionym sprzedawcą.

Udowodnienie ceny kupna i następnej ceny sprzedaży jest obowiązkiem uprawnionego.

<sup>1)</sup> Odmiennie § 22. ustawy austriackiej z r. 1936, nakazujący posiadaczowi dzieła sztuki, by dopuszczał twórcę do dzieła dla sporządzania kopii.

I. Art. 29, wprowadzony przez nowelę do ustawy polskiej za wzorem ustaw: francuskiej, belgijskiej i czeskosłowackiej<sup>1)</sup>, daje sankcję ustawodawczą prawu podmiotowemu, znanemu w nowoczesnej teorii prawa autorskiego pod nazwą: *droit de suite*<sup>2)</sup>.

II. *Droit de suite* znajduje swe uzasadnienie w obserwacji, że niejednokrotnie dzieło sztuki plastycznej zyskuje po szeregu lat wartość znacznie wyższą, aniżeli posiadało w chwili, gdy je twórca sprzedał, przy czym ta zwykła wartości nie jest zwykle przez strony spodziewana, tak, że nadzieja uzyskania jej nie znajduje wyrazu w cenie kupna; z drugiej strony, jeśli nawet obraz, czy inne dzieło sztuki, zostaje kupiony dla celów spekulacji i strony w cenie kupna uwzględniają możliwość wyższej wartości, to na takim jakby losowym interesie twórcy, strona ekonomicznie słabsza i nieumiejętna, zazwyczaj źle wychodzi, nie umiając, czy nie mogąc wyzyskać swych szans. Rezultatem jest, że twórca nie otrzymuje na ogół, w umowie sprzedaży dzieła sztuki ekwiwalentu za perspektywę zwykłej ceny; nie ulega zaś dla zwolenników teorii *droit de suite* kwestii, że ze względów materialnej słuszności należy przyznać twórcy udział w owej wyższej cenie, która formalnie przypada nabywcy, należy przyznać dlatego, że jest ona realizacją włożonych przez twórcę w dzieło wartości, względnie także rezultatem jego dalszej działalności artystycznej, która spotęgowała sławę artystycznego nazwiska twórcy, i w następstwie doprowadziła do wzrostu wartości obrotowej jego dzieł ducha. Idea *droit de suite* oparta jest więc na idei niesłusznego wzbogacenia w szerokim tego słowa znaczeniu<sup>3)</sup>, to też realizacja ustawowa obu idei w prawie pozytywnym przybiera analogiczne formy.

<sup>1)</sup> Patrz Tylbor, op. cit. str. 29.

<sup>2)</sup> Por. Riezler, «Die Beteiligung des Künstlers an der Wertsteigerung seiner Werke» w «Recht und Wirtschaft», Berlin 1913, str. 217 i nast., Malaplate, «Le droit d'auteur», Paris 1931, str. 61 i nast., Lesman «Droit de suite w prawie autorskim» w «Palestrze» 1933, str. 191 i nast. — Nazwa «droit de suite» jest trudna do przetłumaczenia na język polski; Lesman używa terminu «prawo ciągłości», Tylbor proponuje termin, nie będący wiernym tłumaczeniem, lecz może bardziej oddający istotę rzeczy: «prawo łączności (twórcy z dziełem)».

<sup>3)</sup> Byłoby mianowicie rzeczą niesłuszną, gdyby wzrost ceny sprzedażnej dzieła sztuki, wynikły z późniejszego ujawnienia i należytego ocenienia w obrocie wewnętrznych wartości dzieła, zapoznawanych w chwili, gdy je sprzedawał twórca, miał przypaść wyłącznie nabywcy (względnie jego następcą prawnym), który nie dał twórcy, za możliwość ich uzyskania, odpowiedniego, albo też zgola żadnego wynagrodzenia, a nie miały stać się udziałem twórcy, który jest źródłem nowo ujawnionych wartości.

Idea *droit de suite* zbliża się w pewnej mierze do zasady waloryzacji zdewaluowanych roszczeń pieniężnych: tak w jednym, jak i w drugim wypadku, chodzi o to, by w przyroście majątku osoby, prawnie — z punktu widzenia formalnej sprawiedliwości — wzbogaconej, partycypowała osoba, która przez swoje świadczenie dała początek owemu wzbogaceniu, jeśli strony wzbogacenia, o którym mowa, nie brały w kalkulację przy obliczaniu świadczenia wzajemnego z przyczyn, które jednostronnej korzyści osoby wzbogaconej nie usprawiedliwiają, jak zwłaszcza z przyczyny, że strony wzbogacenia tego w chwili zawierania umowy nie przewidywały. Różnice polegają na odmiennym charakterze źródła wzbogacenia i na pewnej odmienności argumentu, uzasadniającego obowiązek zwrotu. Przy *droit de suite* źródłem wzbogacenia są utajone wewnętrzne wartości świadczenia twórcy; przy waloryzacji — wywołana zewnętrznymi okolicznościami dewaluacja świadczenia wzajemnego, a więc świadczenia osoby wzbogaconej. *Droit de suite* uzasadnione jest faktem, że przyczyną wszelkich wartości dzieła jest praca twórcy, jemu tedy należy się udział w ich realizacji, także wówczas, gdy owe wartości ujawniły się dopiero przy sprzedaży dzieła sztuki; uzasadnienie waloryzacji polega na tym, że wierzyciel

III. Formalna, na szablonie oparta sprawiedliwość jest podstawą porządku prawnego, zwłaszcza w sferze praw bezwzględnych, stosowanie jej bowiem daje pewność, stałość i poczucie bezpieczeństwa w obrocie. Z drugiej jednak strony doprowadza w zetknięciu się z życiem niejednokrotnie do wyników, rażących poczucie słuszności, tj. ideału najlepszego unormowania pewnego konkretnego przypadku; i tutaj przychodzi w pomoc idea wydania niesłusznego wzbogacenia, która nie naruszając porządku prawnego w obrocie prawami bezwzględnymi, pragnie w drodze ustanawiania rozczeń obli g a c y j n y c h wyrównać «niesłuszne» przesunięcia między majątkami stron, wynikłe z zastosowania formalnych norm o prawach bezwzględnych.

IV. Idea niesłusznego wzbogacenia znajduje zastosowanie w dwojakim kierunku. Przedewszystkiem domaga się wyrównania krzywd, zadanych przez prawo formalne, w wypadkach, w których takiemu wyrównaniu przepisy prawa obligacyjnego nie stoją na przeszkodzie, gdzie nawet jest to postulatem prawa obligacyjnego: są to wypadki wzbogacenia się bez tytułu prawnego, bez prawnej przyczyny (art. 123 i nast. k. z.). Idea, o której mowa, domaga się jednak realizacji i w wypadkach, w których niesłuszne wzbogacenie wywołane zostało formalnymi zasadami nie tylko prawa rzeczowego, lecz także prawa obligacyjnego. W tej drugiej grupie przypadków realizacja ustawowa idei zwrotu niesłusznego wzbogacenia nie znajduje wyrazu w jakimś ogólnym przepisie, jeno ustawodawca a casu ad casum przeprowadza w szczególnie uderzających przypadkach korekturę szablonowych przepisów prawa na rzecz materialnej słuszności. Należy tu znana powszechnie ustawowa waloryzacja zobowiązań pieniężnych; należy tu również interesujące nas w tej chwili droit de suite; i tu i tam ustawa przeprowadza wyłom w zasadzie prawa obligacyjnego: p a c t a s u n t s e r v a n d a.

Oczywiście, przepisy ustawowe, realizujące ideę niesłusznego wzbogacenia, muszą z natury prawa ustawowego znowu operować szablonami tak w wypadkach, w których następuje jeno korektura prawa rzeczowego, jak i w wypadkach, w których korekturze ulega także prawo obligacyjne. To też droit de suite znajduje i na gruncie naszej ustawy zastosowanie tylko w wypadkach u d e r z a j ą c y c h (wzrost wartości dzieła sztuki ponad połowę ceny nabycia) i zostało ujęte w szablon (prawo do 20% udziału w określonej przewyżce ceny zbycia nad cenę nabycia).

#### W szczególności o droit de suite w ustawie polskiej

V. Powyższe prawo znajduje w ustawie polskiej zastosowanie zawsze wówczas, gdy którykolwiek z następców prawnych twórcy w prawie własności na oryginale dzieła sztuki plastycznej<sup>4)</sup>, uzyska przy sprzedaży cenę, przewyższającą połowę ceny, za jaką sam dzieło nabył. Do każdego takiego

przez swe świadczenie, wobec dewaluacji świadczenia wzajemnego, nie tylko dał początek wzbogaceniu dłużnika, lecz zarazem padł ofiarą tego wzbogacenia, nastąpiło ono bowiem z nieprzewidywaną przez strony szkodą wierzyciela, — słuszną jest tedy rzeczą, by dłużnik część swego wzbogacenia wydał wierzycielowi, jako osobie, której wzbogacenie zawdzięcza, a która zarazem ponosi, wskutek powstania tego wzbogacenia, stratę.

<sup>4)</sup> Przez «oryginał dzieła sztuki» należy rozumieć nie tylko pierwsze corpus mechanicum, w które dzieło ducha wcielono, lecz także wszelkie dalsze egzemplarze tego dzieła, byleby twórca sporządził je w drodze artystycznej, a nie czysto mechanicznej reprodukcji. Jeśli owe dalsze egzemplarze sporządził inny twórca, i zyskał w ten sposób na dziele autorskie prawo zależne z art. 2 ustawy, obaj twórcy uczestniczą w droit de suite w tym stosunku, w jakim twórczość każdego z nich (samoistna z art. 1, i niesamoistna z art. 2) stała się źródłem zwykłej wartości dzieła.

sprzedawcy przysługuje twórcy roszczenie bezpośrednie, bez względu na to, czy pozostawał on do twórcy w stosunku obligacyjnym. Pomimo to droit de suite nie jest zd. m. prawem rzeczowym (względnie «do rzeczowych podobnym»), rzeczowe bowiem prawo nie może «in faciendo consistere»; droit de suite jest, jak każde roszczenie o wydanie niesłusznego wzbogacenia, w i e r z y t e l n o ś c i ą, tym się jeno wyróżniająca, że dłużnikiem nie jest osoba oznaczona indywidualnie, lecz każdorazowy sprzedawca danego dzieła sztuki; owa cecha charakterystyczna nie odbiera prawu, o którym mowa, znamion wierzytelności, podobnie, jak nie można odmówić charakteru wierzytelności ciężarom realnym, polegającym in faciendo, a to pomimo, że dłużnikiem z tytułu tych ciężarów również nie jest zindywidualizowany podmiot prawny, lecz każdorazowy właściciel gruntu służebnego.

VI. Droit de suite przysługuje tylko twórcy dzieł sztuki plastycznej, jednakże lege non distinguente nie tylko dzieł sztuki czystej, lecz także stosowanej, w szczególności nawet dzieł architektonicznych. Inna rzecz, że ustawodawca stworzył art. 29 głównie w myśli o twórcach dzieł sztuki czystej, spotykane bowiem w praktyce wypadki niezwykłego wzrostu ceny dzieła dotyczą na ogół tej właśnie dziedziny twórczości, pomijając, że dochodzenie droit de suite w odniesieniu do dzieł sztuki stosowanej musi napotykać w praktyce na trudności w należyтым oddzieleniu w cenie sprzedażnej, kwoty, przypadającej na wartość dzieła ducha, od kwoty, stanowiącej ekwiwalent wartości użytkowej corporis mechanici.

VII. Droit de suite przysługuje zawsze tylko twórcy i jego spadkobiercom, nigdy zaś następcom w prawie autorskim pod tytułem szczególnym; wszelkie przeniesienie droit de suite na rzecz nabywcy pod tytułem szczególnym musiałoby uchodzić za «zrzeczenie się z góry» (art. 29 ust. 1 zdanie ostatnie) tego prawa, i dlatego byłoby nieważne. Droit de suite przysługuje twórcy także wówczas, gdy zbył swoje prawo autorskie na dziele sztuki, jako dziele ducha w rozumieniu art. 1 ustawy<sup>5)</sup>; istnienie jednak własności autorskiej jest warunkiem powstania w konkretnym przypadku droit de suite w stosunku do jednego z nabywców oryginału; ze zgaśnięciem majątkowego prawa autorskiego zyski z obrotu oryginałem dzieła sztuki przypadają w całości i bezpowrotnie każdoczesnemu zbywcy.

VIII. Zrzeczenie się z góry droit de suite przez twórcę lub jego spadkobierców nie ma prawnego znaczenia. Z g ó r y — znaczy to, przed nastąpieniem faktu, czyniącego droit de suite żywotnym dla danego wypadku, a więc przed sprzedażą dzieła przez któregoś z nabywców za cenę, przewyższającą cenę nabycia o więcej niż o połowę. W szczególności bez znaczenia jest zrzeczenie się droit de suite w chwili sprzedaży oryginału dzieła sztuki przez twórcę, a to choćby zrzeczenie się nastąpiło za wynagrodzeniem: ustawa, biorąc w ochronę mało doświadczonych i słabych gospodarczo twórców, nie uznaje, jak na wstępie podniesiono, tego rodzaju losowych interesów.

IX. Cenę kupna i cenę, po jakiej pozwany sprzedał dane dzieło sztuki, winien u d o w o d n i ć t w ó r c a, jako podstawy swego powództwa<sup>6)</sup>. Oczy-

<sup>5)</sup> Jeśli twórca zbył oryginał dzieła sztuki łącznie z prawem autorskim na tym ostatnim, za jednolitą cenę, to będzie rzeczą sędziego ustalić, jaka część jednolitej ceny kupna przypada na cenę nabycia oryginału dzieła sztuki, jako corporis mechanici, i na tej podstawie zastosować art. 29.

<sup>6)</sup> Twórcy przysługuje prawo powoływania się na pozorność czynności prawnej w wypadku, gdy strony dla obejścia jego droit de suite oświadczyły wolę zawarcia kontraktu darowizny, choć w rzeczywistości miała miejsce sprzedaż (art. 35 § 2 k. z.).

Przed twórcą piętrzą się oczywiście wielkie trudności dowodowe, które stanowią ważki argument w ręku przeciwników droit de suite, oraz tych autorów, którzy pragną droit de suite ograniczyć do wypadków sprzedaży



wiście może to uczynić w trybie przedłożenia przez przeciwnika ksiąg handlowych, względnie w drodze edycji posiadanych przezeń dokumentów, zgodnie z art. 269 i nast., 274 k. p. c. Zarazem będzie mógł sąd swobodnie ocenić na niekorzyść pozwanego jego ewentualną odmowę udzielenia wskazówek i wyjaśnień co do ceny nabycia i zbycia.

X. Treścią *droit de suite* jest obligacyjne roszczenie, ażeby sprzedawca dzieła sztuki, który uzyskał cenę przewyższającą więcej niż o połowę cenę nabycia, wydał twórcy 20% tej przewyżki ponad połowę. *Droit de suite*, jako ekspektatywa roszczeń o udział w zysku, gaśnie ze zgaśnięciem własności autorskiej; natomiast raz powstałe konkretne roszczenie obligacyjne o udział w zysku, płynącym z pewnej konkretnej sprzedaży, ulega ogólnemu przedawnieniu 20-letniemu.

### Art. 30.

**Pomimo przeniesienia prawa autorskiego na inną osobę, twórca zachowuje swe prawa osobiste.**

I. O niezależności praw osobistych od autorskich była już wielokrotnie mowa; patrz w szczególności objaśnienia do art. 12. Tu tylko przypomnieć należy, że zasada art. 30 ma zastosowanie i do alienacji ukrytej, a więc w wypadkach, gdy ustawa (art. 10) lub strony (art. 11) postanawiają, by prawo autorskie od początku powstało na rzecz różnej od twórcy osoby. W wypadkach powyższych osoba ta staje się, z chwilą powstania dzieła, podmiotem pierwotnego nabycia własności autorskiej; prawa osobiste pozostają jednak przy twórcy, gdyż jako oparte na węzle osobistym, łączącym twórcę z dziełem, nie tylko powstać, ale w ogóle przysługiwać nie mogą osobie, nie będącej twórcą. Prawa osobiste nie mogą powstać dla pierwotnego nabywcy własności autorskiej zd. m. nawet wówczas, gdy autor względem niego praw tych się zrzeknie (w granicach, w jakich zrzeczenie się jest możliwe — objaśnienia do art. 12); zrzeczenie się spowoduje tylko konsumpcję praw osobistych w stosunku do osób, na rzecz których nastąpiło, żadną miarą jednak nie może spowodować powstania tych praw dla osób, których nie wiąże z dziełem żaden interes osobisty. Jakież byłby miernik krzywdy moralnej, jakież miernik zadośćuczynienia za jej wyrządzenie w wypadku, gdyby miała polegać na naruszeniu praw «osobistych» osób, nie będących twórcami? Czyj ból moralny, czyje stosunki osobiste miałby wziąć sędzia pod uwagę, oznaczając wysokość nawiązki w myśl art. 62 ustawy?

Fikcja powstania praw osobistych na rzecz osób, niezwiązanych z dziełem węzłem osobistym, wydaje mi się tak teoretycznie, jak i praktycznie nie do przyjęcia.

### Art. 31.

**Następcy prawnemu, choćby nawet nabył wszelkie prawa autorskie, nie wolno czynić w utworze zmian, z wyjątkiem wywołanych oczywistą koniecznością, których twórca nie miałby słusznej podstawy zabronić.**

publicznej. Argument ten nie jest jednak zd. m. decydujący; trudności dowodowe nie powinny zd. m. przemawiać za odebraniem twórcy *droit de suite* także w wypadkach, w których ono da się wykazać, a raczej powinny stwarzać impuls do rozważań, w jaki sposób możnaby twórcy zadanie dochodzenia jego praw ułatwić. Pomysły, jakie dotąd w tej materii się pojawiły (rejestracja obrotu dziełami sztuki, obowiązek każdorazowego nabywcy do zawiadomiania twórcy o dokonanej sprzedaży itp.) nie zyskały w literaturze popularności, a ustawodawca polski żadnego z nich nie przyjął.

I. Prawo do integralności dzieła, do niepoddawania go żadnym zmianom bez zezwolenia twórcy, jest prawem osobistym tego ostatniego, nieprzenoszalnym nawet na rzecz nabywcy własności autorskiej, a chronionym w trybie art. 62 ustawy; jest ponadto uprawnieniem majątkowym, przysługującym podmiotowi własności, czy też częściowych praw względnych autorskich, i w tym charakterze chronionym przez art. 61 ustawy.

O prawie tym była mowa w objaśnieniach do art. 2 i 12 ustawy. Art. 31 zajmuje się jego ograniczeniem na rzecz następców prawno-majątkowych.

Hipotezą faktyczną tego artykułu jest sytuacja nabycia prawa autorskiego — własności czy też prawa częściowego — bez równoczesnego upoważnienia — wyraźnego czy dorozumianego — nabywcy do przedsięwzięcia zmian w dziele. Jeśli bowiem takie upoważnienie miało miejsce, decyduje treść upoważnienia, a może ona sięgać daleko poza granice art. 31. Z drugiej strony — możliwe jest umowne wykluczenie dopuszczalności nawet tych na ogół drobnych zmian, jakie przewiduje art. 31; przepis ten bowiem ma charakter *iuris dispositivi*.

II. Następcy prawnemu wolno *ex lege* czynić zmiany wywołane oczywistą koniecznością. — Czynić zmiany — znaczy to, iż wolno mu dzieło ze zmianami rozpowszechnić, poza granicami art. 18, bez potrzeby starania się o zezwolenie, wymagane w art. 2 ustawy, i bez narażenia się na konsekwencje z art. 62. — Dozwolone są zmiany, wywołane «*oczywistą koniecznością*». Są to zmiany, których uskutecznienia wymaga słuszny interes nabywcy związany z rozpowszechnianiem dzieła, a wymaga ich ze stopniem niezbędności. Owe konieczne zmiany są jednak dozwolone o tyle tylko, o ile twórca in concreto nie mógłby wymagającemu ich interesowi nabywcy przeciwstawić swego słusznego interesu o przeważającej intensywności. Który interes in concreto przeważa, to kwestia oceny sędziowskiej, dla której przepis i jego interpretacja dają tylko ogólne wskazówki.

III. Zmiany, dozwolone artykułem 31, można podzielić na wywołane względami natury technicznej i spowodowane względami natury merytorycznej.

1) Rozpowszechniającemu dzieło często może okazać się niemożliwym odtwarzanie go w całej osnowie, z powodu przeszkód natury technicznej. I tak: dla wydawcy może być niemożliwym wydrukowanie artykułu in extenso, dla przedsiębiorcy koncertowego odegranie utworu symfonicznego na tych wszystkich instrumentach, jakie przewiduje partytura. Jeśli przeszkody te istniały w chwili zawarcia umowy i były stronom wiadome, decyduje stanowisko, jakie strony w sposób wyraźny lub dorozumiany zajęły. W przeciwnym wypadku rozstrzyga art. 31. Na jego gruncie zmiany wywołane względami technicznymi są z punktu widzenia nabywcy zmianami koniecznymi, jeśli są wywołane niemożnością faktyczną, którą tylko w drodze niewspółmiernych kosztów uchylićby można; twórca zaś nie ma słusznej podstawy im się sprzeciwić wówczas, jeśli są nieznaczne, tak, iż musiałoby uchodzić z jego strony wręcz za szukanę, gdyby podnosił przeciw nim sprzeciw i uniemożliwiał w ten sposób wykonanie przez nabywcę jego praw rozpowszechniania, czy też nawet, na gruncie umów celowych (patrz str. 140), żądał od nabywcy wykonania, z pominięciem dobrodziejstwa art. 31, obowiązku rozpowszechniania dzieła<sup>1)</sup>. Jeśli trudności techniczne wymagają zmian dalej idących, a twórca się na nie nie zgadza, następcy prawnemu nie pozostaje

<sup>1)</sup> Twórca może jednak zd. m. słusznie sprzeciw swój oprzeć na tym, że nabywca owe braki techniczne przed nim podstępnie zataił, choć istniały w chwili zawarcia umowy i choć wiadomość o nich byłaby niechybnie twórcę od zamiaru zawarcia umowy odwiodła.

nie innego, jak domagać się rozwiązania umowy w myśl art. 34 ust. aut., względnie powołać się na niemożność świadczenia z art. 267 kod. zob.

2) Względami natury merytorycznej są zwłaszcza względy, wywołane osnową, treścią samegoż dzieła. Względy te mogą domagać się zmian natury raczej formalnej, lub też zmian w samejże treści.

a) Zmiany natury formalnej polegają na uchyleniu błędów językowych, gramatycznych, ortograficznych, a nadto rażących błędów stylistycznych. Zmiany te będą zawsze dopuszczalne, gdyż twórca nie będzie nigdy miał słusznej podstawy im się sprzeciwić, skoro czystość języka jest wymogiem, nie podlegającym dyskusji.

b) Rodzaje zmian niezbędnych w treści dzieła trudno wyliczyć. Zmian tych może zwłaszcza wymagać w dziełach zbiorowych (art. 8 ust. 1) konieczność dostosowania danego przyczynku do ogólnej linii i myśli przewodnich dzieła zbiorowego, dalej obawa przed odpowiedzialnością karną redaktora, jeśli dany przyczynek zawiera w swej treści znamiona czynu karygodnego. Zmianom tym twórca znowuż nie będzie miał słusznej podstawy sprzeciwić się o tyle tylko, o ile zmiany są nieznaczne; dopuszczalność zmian dalej idących może wpływać jedynie z umowy, w szczególności z woli dorozumianej, kierowanej względem na cel zawarcia umowy wydawniczej. Z woli dorozumianej, tym samym względem dyktowanej, wypływa z reguły dopuszczalność zmian dalej idących, aniżeli to przewiduje art. 31, przy umowach filmowych<sup>2)</sup>, nie zaś teatralnych<sup>3)</sup>; z punktu widzenia samegoż art. 31 dopuszczalne są w ramach tych ostatnich umów zmiany, związane z inscenizacją dzieła, o tyle tylko, o ile są nieznaczne, podobnie, jak w poprzednio omówionych wypadkach.

IV. Komu wolno przedsięwziąć zmiany, przewidziane w art. 31? Zd. m. każdemu, także dalszemu, następcy prawnemu. Art. 31 przewiduje minimum zmian, których przedsięwzięcia nie można odmówić żadnemu następcy prawnemu, jeśli prawo osobiste, względnie prawo majątkowe twórcy do integralności dzieła nie ma przekroczyć granic wytkniętych słusznym interesom prawnym. Przedsięwzięcie zmian dalej idących wymaga upoważnienia podmiotu prawa do integralności. Upoważnienie jest czysto osobiste; twórcy nie jest obojętne, kto zmiany przedsięwzięje; jeśli na ich przedsięwzięcie zezwolił sobie X, to stąd bynajmniej nie wynika, by zgodził się na ich skutecznianie przez osobę Y.

V. Ustawowych granic iuris cogentis dla umownego upoważniania do przedsięwzięcia zmian nie ma. Nabywca prawa autorskiego może być upoważnionym do przedsięwzięcia w dziele wszelkich zmian, bez względu na ich zakres i cel. Upoważnienie takie równa się — po stronie twórcy — zupełnemu zrzeczeniu się prawa do integralności dzieła w stosunku do danego nabywcy. Nie skutkuje jednak powstania osobistego prawa do integralności dzieła pierwotnego po stronie nabywcy; ten ostatni nabywa prawo, o którym mowa, tylko na dziele niesamoistnym, które wskutek przedsięwzięcia zmian powstało i którego jest twórcą.

Z nieograniczonym upoważnieniem do przedsięwzięcia zmian w dziele mamy zwłaszcza do czynienia w zakresie prawa filmowego. Autor scenariusza zwykle upoważnia przedsięwzięcę do przedsięwzięcia w nim wszelkich zmian, jakie w toku nakręcania filmu uzna za potrzebne. Poza umową o filmowanie scenariusza, domniemanie będzie na ogół przemawiać przeciw nieograniczonemu pełnomocnictwem; z reguły będzie należało zwłaszcza przypuszczać, że autor nie zgodził się na przedsięwzięcie takich zmian, które wypaczałyby indywidualny charakter dzieła lub w rażący sposób obniżały jego wartość. Takie granice należy wytknąć upoważnieniom do zmian,

<sup>2)</sup> Patrz niżej str. 263 i nast.

<sup>3)</sup> Patrz niżej str. 254 i nast., ustęp XI.

zwykle spotykanym; jaki jest poza tym ich zakres, o tym rozstrzyga cel, dla którego upoważnienie dano. Upoważnienie do przedsięwzięcia zmian bywa najczęściej udzielane w charakterze licencji z art. 2, dla umożliwienia nabywcy dokonania przeróbki dzieła, np. dla sfilmowania powieści; wówczas celem umowy jest stworzenie z powieści filmu, a zatem przedsięwzięcie w jego tekście przede wszystkim zmian niezbędnych z punktu widzenia techniki filmowej; do tych zmian nabywca zostaje upoważniony bez względu na ich rozmiar<sup>4)</sup>; z umowy będzie jednak zwykle płynąć dorozumiane upoważnienie do przedsięwzięcia wszelkich zmian pożytecznych (lecz nie naruszających zasadniczej osnowy powieści), dla nadania filmowi jak najlepszej jakości, dla zupełnego przystosowania materiału, zawartego w powieści, do nowej formy ekspresji.

VI. Upoważnienie do przedsięwzięcia zmian reguluje tylko stosunek prawny między twórcą a upoważnionym; jak zaznaczono, nie ulega przeniesieniu na rzecz następcy prawnego upoważnionego. Nie dotyka również praw jego poprzedników: jeśli np. przedsiębiorca filmowy udzieli poszczególnemu kinoteatrowi prawa do przedsięwzięcia zmian w filmie, to stąd bynajmniej nie wynika, by właściciel kinoteatru mógł zmiany dokonać ważnie w stosunku do właściciela biura wynajmu filmów, od którego licencję nabył, a który ma rzeczowe prawo wyświetlania filmu w danym rejonie, uzasadniające prawną możliwość żądania, by nikt w tym rejonie nie wyświetlał filmu w innej postaci, aniżeli ta, w jakiej prawo rzeczowe na filmie nabyto.

Upoważnienie umowne do przedsięwzięcia zmian gaśnie przez śmierć upoważnionego. Śmierć następcy prawnego nie ma natomiast wpływu na możliwość przedsięwzięcia zmian, dozwolonych wprost przez ustawę w art. 31.

VII. Przez śmierć twórcy zakres zmian dozwolonych art. 31 nie powiększa się ani na jotę, bez względu na to, czy twórca dzieła zżył już za życia, czy też następcami prawnymi są jego spadkobiercy. Do udzielenia zezwoleń na zmiany, przewidziane w art. 2, powołani są reprezentanci interesów duchowych, wymienieni w art. 63. Patrz o tym bliżej w objaśnieniach do art. 2, 12, 32 i 63.

### Art. 32.

**Pomimo przeniesienia prawa autorskiego twórca nie traci wyłącznego prawa zezwalania na wykonywanie autorskich praw zależnych (art. 2), jeżeli nie umówiono się inaczej.**

I. Jak w objaśnieniach do art. 2 i 12 wyjaśniono, art. 32 przez postanowienie, że nawet przez przeniesienie własności autorskiej twórca nie traci wyłącznego prawa zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek, stwarza drugą niejako własność autorską, stwarza możliwość monopoliczną twórcy rozpowszechniania dzieła w przerobionej formie, niezależną od tego, czy własność na oryginale zżył. Inna rzecz, że ex aequo et bono zazwyczaj uchodzić będzie za wolę dorozumianą stron, że nabywca własności czy też częściowego prawa autorskiego otrzymuje prawo zakazowe, by nikt, nawet twórca, nie rozpowszechniał przeróbek o typie zbliżonym do oryginału i mogących wskutek tego z tym ostatnim konkurować (patrz wyżej str. 83 i nast.); w każdym razie teoretycznie stwierdzić należy, że cała sfera rozpowszechniania oryginału w przerobionej formie znajduje się na gruncie ustawy polskiej poza zakresem własności autorskiej na oryginale.

<sup>4)</sup> Podobnie — jeśli upoważniono do tłumaczenia dzieła, to tym samym upoważniono do przedsięwzięcia w stylizacji dzieła takich zmian, jakich wymaga duch języka, na który dzieło ma być przełożone; tłumacz nie jest obojętny, ani nawet z punktu widzenia woli umownej upoważniony do niewolniczego, literalnego przekładu.

II. Prawa z art. 32 mają dwoisty charakter: poza swym głównym elementem osobistym, zawierają i element majątkowy, wynikający z możliwości eksploatacji gospodarczej dzieła. Z uwagi na ten ostatni element podlegają ochronie z art. 59 i 61 ustawy; jeśli więc ktoś rozpowszechniać będzie tłumaczenie czy inną przeróbkę dzieła bez zezwolenia twórcy, natenczas twórca będzie legitymowany nie tylko do wytoczenia powództwa z art. 62 ustawy z tytułu krzywd osobistych, lecz również do wytoczenia powództwa o wynagrodzenie szkody majątkowej i wydanie niesłusznego wzbogacenia.

III. Wykonanie praw z art. 32 polega na udzieleniu zezwolenia na rozpowszechnianie przeróbki. Zezwolenie może dotyczyć przeróbki już istniejącej, albo może być upoważnieniem do przerobienia dzieła w przyszłości. W tym drugim wypadku łączyć się może z nabyciem praw na samym oryginale i umową o rozpowszechnianie go (np. niejednokrotnie kompozytor, oddając w nakład dzieło muzyczne, upoważnia nakładcę — w pewnym ograniczonym zakresie — do rozpowszechniania przeróbek dzieła, dokonanych przez nakładcę względnie upoważnione przezeń osoby); w każdym razie upoważnienie do przedsięwzięcia zmian ma — w braku odmiennej woli stron<sup>1)</sup> — charakter czysto osobisty, w tym znaczeniu, że wolno rozpowszechniać tylko przeróbkę, przez daną, określoną w upoważnieniu osobę dokonaną; nie wyklucza to prawnej możliwości przeniesienia prawa do rozpowszechniania przeróbki, której ta osoba dokonała, względnie w przyszłości dokona.

IV. Prawa z art. 32 może twórca wykonywać nie tylko osobiście, lecz i zastępczo, w drodze wyraźnego upoważnienia. Z uwagi na to, że sposobność udzielania zezwoleń na wykonywanie praw zależnych trafia się na ogół sporadycznie, nie należy do normalnego zarządu dziełem, nie będzie można z reguły domniemywać się upoważnienia do udzielania zezwoleń z faktu zawarcia jednej z umów o rozpowszechnianie dzieła; dla istnienia takiego upoważnienia będziemy z reguły wymagać wyraźnej umowy. Upoważnienie będzie w braku odmiennej woli stron obejmować także możliwość ściągania naruszeń praw z art. 32 i będzie z woli dorozumianej stron łączyć się z obowiązkiem ściągania.

Z uwagi na korzyści majątkowe, łączące się z wykonywaniem praw z art. 32, upoważnienia do zastępczego ich wykonywania, nosi charakter pełnomocnictwa *in rem suam* i jest z uwagi na to — w braku odmiennej postanowienia umownego — nieodwołalne. Polega na możliwości udzielenia czysto osobistych, nieprzenoszalnych zezwoleń; może być wykonywane tylko osobiście, do ustanowienia substytutu trzeba zezwolenia twórcy. Gaśnie ze śmiercią upoważnionego (choćby był równocześnie podmiotem własności autorskiej), a ze śmiercią twórcy o tyle, o ile temu nie sprzeciwia się stosunek prawny, będący podstawą upoważnienia (art. 98 k. z.).

V. Po śmierci twórcy prawa z art. 32 przechodzą na reprezentantów (jego interesów duchowych), wymienionych w art. 63, o ile twórca nie wskaże innych osób. Spadkobiercy nabywają li tylko prawo zakazowe ściągania osób, rozpowszechniających przeróbki, będące konkurencją dla oryginału, i w tym zakresie cieszą się ochroną z art. 59 i 61, gdyż w roszczeniu tym tkwi interes majątkowy<sup>2)</sup>. Reprezentanci interesów duchowych mogą walczyć z rozpowszechnianiem przeróbek li tylko w trybie art. 62 ustawy;

<sup>1)</sup> Strony mogą postanowić, że upoważnienie ulega przeniesieniu w drodze umownej. Skoro bowiem twórca może upoważnić drugą osobę, by za niego wykonywała prawa z art. 32, a więc udzielała zezwoleń do przedsięwzięcia zmian (patrz niżej), to tym samym może upoważnić osobę, upoważnioną przez siebie do rozpowszechniania przeróbki, by udzielone sobie upoważnienie przeniosła na inną osobę.

<sup>2)</sup> Jest to roszczenie analogiczne do nabywanego przez następców prawnych pod tytułem szczególnym, o czym bliżej mowa w objaśnieniach do art. 12 (str. 84 i nast.).

elementu majątkowego, tkwiącego w wyłącznym prawie zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek bronić nie mogą, gdyż reprezentują prawo z art. 32 jedynie w jego charakterze osobistym.

Ze zgaśnięciem własności autorskiej gasną ograniczenia z art. 2, z tym jednak, że i nadal nie wolno nikomu przedsiębrać zmian, które naruszałyby indywidualny charakter dzieła lub pokaźnie obniżały jego wartość (patrz objaśnienia do art. 2 str. 27).

### Art. 33.

Każda strona może po czterech latach w każdym czasie wypowiedzieć na rok z góry umowę, w której twórca obowiązuje się na czas powyżej lat pięciu oddawać drugiej stronie swe przyszłe utwory lub pewien ich rodzaj, albo też stale dla niej w pewnym zakresie twórczości pracować.

Zrzeczenie się tego prawa ze strony twórcy nie ma mocy prawnej.

I. Jednym z zasadniczych praw osobistości, nie będącym prawem osobistym autorskim w jego ustalonej przy art. 12 definicji, jest wolność twórcza. Nikogo nie można zmusić do twórczości, jeśli się sam do niej nie zobowiązał; a i w tym wypadku prawo przedmiotowe stwarza dwa zwłaszcza zasadnicze ograniczenia: z mocy art. 38 in fine skarga o wykonanie dzieła jest zawsze niedopuszczalna, w razie przelamania obowiązku napisania dzieła dopuszczalne jest tylko powództwo o odszkodowanie; z mocy art. 33 czas trwania zobowiązań do pracy twórczej ulega ustawowemu ograniczeniu z rygorem iuris cogentis.

II. Art. 33 ustawy s t y p i z o w a ł ustawowe ograniczenia czasowe zobowiązań do twórczości. Stąd art. 33 dopuszcza argumentum a contrario. Umowy, nie wykraczające przeciw art. 33, nie mogą więc być wypowiedziane przed ich wygaśnięciem z powołaniem się na to, iż ich długość sprzeczna jest z dobrymi obyczajami (art. 55 k. z.).

III. Art. 33 przewiduje dwie grupy umów: umowy, mocą których twórca zobowiązuje się wszystkie dzieła, jakie w pewnym zakresie i w pewnym czasie stworzy, oddawać na własność (czy też ustanawiać prawa częściowe) pewnej osobie; dalej umowy, mocą których twórca zobowiązuje się tworzyć dla pewnej osoby w określonym zakresie i czasie z tym skutkiem, że prawa na wytworach automatycznie powstają dla kontrahenta<sup>1)</sup> (alienacja ukryta — patrz str. 137 i nast.). Wolność twórczą ograniczają właściwie tylko umowy drugiego typu; umowy pierwszej kategorii ograniczają inne, acz pokrewne dobro osobiste, a mianowicie wolność rozporządzenia dziełem<sup>2)</sup> i jej właśnie uszanowanie miał ustawodawca na oku, jeśli dopuszczalność tych umów w art. 33 ograniczył.

IV. Umowy pierwszego typu mają charakter losowy; nabywca kupuje coś, co jeszcze nie istnieje i czego powstanie faktycznie zależy od woli i możliwości twórcy; z powstaniem dzieła twórca obowiązany jest przenieść je nabywcy dzieła na własność i może być do tego zmuszony sądownie (patrz objaśnienia do art. 12 i 38 ust. aut. str. 89 i str. 218). Toteż prof. Zoll porównuje umowy powyższego typu z emptio spei, (może raczej rei speratae<sup>3)</sup> ?) Umowy powyższe, jak to zaznaczono, ograniczają wolność twórcy w roz-

<sup>1)</sup> Umowy tego typu mają miejsce zwłaszcza w dziennikarstwie, w życiu teatralnym (praca reżysera i artystów), w przemyśle filmowym i w zakresie sztuki stosowanej.

<sup>2)</sup> Patrz wyżej str. 94 i nast.

<sup>3)</sup> Obowiązek nabywcy do zapłaty zależy bowiem zwykle od tego, czy twórca dzieła stworzy.

porządzaniu swymi dziełami (Verfügungsfreiheit). Ustawodawca, wychodząc z założenia, że ograniczenie tej wolności nawet w prawnej drodze zaciągnięcia zobowiązania nie powinno krępować twórcy przez czas zbyt długi, uznał możliwość rozwiązania przez twórcę umów, o czasie trwania, przekraczającym maximum ustawowe.

V. Umowy drugiego rodzaju dotyczą wprost wolności twórczej. Mocą tychże autor zobowiązuje się do pracy twórczej. Jeśli nie będzie pracował, naraża się na skargę odszkodowawczą w razie wykazania winy (analogia do art. 38 in fine). Konieczność ustawodawcza ograniczenia w interesie twórców mocy powyższych umów była bardziej jeszcze paląca, aniżeli przy umowach pierwszego rodzaju.

VI. Zawarcie jednej z wymienionych umów na czas dłuższy, aniżeli ustawowe maximum pięć lat, nie powoduje nieważności umowy w całości, ani też co do nadwyżki, a tylko rodzi po stronie twórcy prawo do rozwiązania umowy z upływem 4 lat, każdej chwili, w drodze wypowiedzenia na 1 rok z góry. Sprolongowanie umowy przed upływem 5 lat na czas dalszy nie jest zd. m. nieważne (contra Z o 11, Komentarz, str. 96), nie uchyba jednak prawu autora do rozwiązania umowy w myśl art. 33. Prawo to przysługuje zd. m. twórcy i wtedy, gdy zawarł pierwotnie umowę na czas poniżej lat 5, później jednak jeden, czy więcej razy sprolongował ją na czas łączny powyżej lat 5. Działanie art. 33 można więc wykluczyć o tyle tylko, o ile nowa umowa o pracę zostaje zawarta po wygaśnięciu dawnej. Przyjęcie odmiennego stanowiska umożliwiałoby obchodzenie ustawy.

VII. Praw wynikających z art. 33 twórca zrzec się nie może. Nie uchybia to możliwości cofnięcia wypowiedzenia, wniesionego w myśl tego artykułu.

### Art. 34.

**Każda strona może przez umotywowane oświadczenie rozwiązać umowę o stworzenie dzieła aż do oddania tego dzieła, jeżeli po zawarciu umowy zaszły nieprzewidziane zdarzenia, będące słuszną przyczyną rozwiązania, jako to: choroba twórcy, wyłączająca na czas dłuższy wykonanie dzieła, okoliczności, zniewalające twórcę ze względu na jego istotne interesy duchowe do zaniechania dzieła, niewypłacalność zamawiającego i t. p. Przepis ten nie uchyła roszczeń z tytułu niesłusznego zbagacenia się, roszczeń o zwrot nakładów i odszkodowania.**

I. W Komisji Kodyfikacyjnej toczyła się debata na temat, czy właściwą rzeczą jest zamieszczanie powyższego artykułu w ustawie o prawie autorskim, czy nie należałoby uregulowania tej kwestii pozostawić ogólnym postanowieniom prawa cywilnego. Zdecydowano się jednak zamieścić powyższy artykuł w ustawie autorskiej, a należy uznać to za racjonalne zwłaszcza z dwóch następujących powodów:

1) Ustawy cywilne dzielnicowe na ogół nie regulują kwestii praw osobistości, dotykając tego problemu tylko fragmentarycznie, to też nie przewidują rozwiązania umów ze względu na (ważkie) interesy osobiste. Nie przewiduje tego i kodeks zobowiązań.

2) Artykuł 34 wprowadza *clausulam rebus sic stantibus*, dozwalając rozwiązaniu umowy o stworzenie dzieła do chwili oddania dzieła z powodu nieprzewidzianych zdarzeń, które, gdyby stronie lub stronom były w chwili zawarcia umowy wiadome, byłyby jej niezawodnie od zamiaru jej zawarcia odwiódły. Klauzula *rebus hic stantibus* w tak ogólnej formie nie była znana ustawom dzielnicowym; kodeks zobowiązań wprowadza ją tylko w wyjątkowych wypadkach, w szczególności w art. 216 i 267 k. z.; jest zaś rzeczą celową, by klauzulę, o której mowa, płynącą z zasad słuszności, wpro-

wadzić w szerszej mierze w obrębie praw na dobrach niematerialnych, w zakresie których obrót nie jest tak szybki i w konsekwencji punkt widzenia obrotu nie jest tak decydujący, jak w sferze praw na dobrach materialnych, dominującą natomiast rolę odgrywają prawa osobiste, z którymi związane interesy ulegają bardzo intensywnej fluktuacji zależnie od zmiany stosunków zewnętrznych.

II. Klauzula rebus hic stantibus, jak zaznaczono, daje w świetle art. 34 podstawę do rozwiązania umowy wówczas, jeśli po jej zawarciu zaszły takie w chwili jej zawarcia nieprzewidziane zdarzenia, których znajomość z punktu widzenia słuszných interesów osobistych, czy majątkowych stron, byłaby je od zawarcia umowy odwiodła; zdarzenia te muszą zarazem powodować, że wytrwanie w stosunku umownym byłoby dla jednej, czy też obu stron w znacznym stopniu szkodliwe z punktu widzenia ich interesów<sup>1)</sup>.

III. Umowa, objętą art. 34, jest umową o «stworzenie dzieła», a więc kontraktem, mocą którego twórca do stworzenia dzieła się zobowiązał.

Będzie to umowa wydawnicza (art. 36), dalej przewidziana w art. 49 ustawy umowa twórcy z przedsiębiorcą teatralnym o wystawienie dzieła scenicznego, które twórca dopiero ma napisać, lub umowa przedsiębiorcy filmowego z biurem wynajmu filmów o ustanowienie praw wyłącznej eksploatacji na filmie, który dopiero ma być wyprodukowany; należą tu wreszcie spotykane w różnych dziedzinach gospodarstwa autorskiego umowy o typie najmu dzieła czy kontraktu pracy, w których kontrahent autora nie zobowiązuje się do rozpowszechniania dzieła, czym umowy te zasadniczo różnią się od poprzednio wymienionych (patrz objaśnienia do art. 24).

IV. Umowy, o które chodzi, można z mocy artykułu 34 ust. aut. rozwiązać aż «do oddania dzieła». Z chwilą oddania dzieła umowy powyższe można rozwiązać w zasadzie już tylko na podstawie bardziej rygorystycznych i ciśniejszych przepisów kodeksu zobowiązań<sup>2)</sup>, w szczególności na podstawie art. 269 tegoż kodeksu. Nakładcy przysługuje jednak i po oddaniu dzieła specjalny przywilej rozwiązania umowy, o którym patrz w art. 39 ust. aut.

Przez «dzieło» należy w cytowanym zwrocie art. 34 rozumieć zd. m. corpus mechanicum, będące ustaleniem dzieła w sensie art. 1<sup>3)</sup>; od-

<sup>1)</sup> Jeżeli X żąda rozwiązania umowy z przyczyn, które się zdarzyły po jego stronie (np. twórca żąda rozwiązania z powodu okoliczności, zniewalających go z uwagi na istotne duchowe interesy do zaniechania dzieła), natenczas wymagać należy zd. m., by owa szkoda po stronie Xsa, żądającego rozwiązania umowy, była znacznie wyższa, aniżeli ewentualna szkoda kontrahenta, płynąca z faktu zawarcia i następczego niewykonania umowy, przy czym należy mieć na uwadze, że jak prawa osobiste wykazują na ogół przewagę nad prawami majątkowymi, tak i szkoda osobista więcej waży, aniżeli szkoda majątkowa. Punkt widzenia słuszných przenika art. 34, a jest nim niewątpliwie tendencja rozwiązania sytuacji po linii przeważającego interesu prawnego (por. art. 269 k. z., wedle którego sędzia winien kierować się przy zastosowaniu klauzuli zasadami dobrej wiary i rozważyć interesy obu stron).

<sup>2)</sup> Kodeks zobowiązań wylicza taksatywnie nadzwyczajne zmiany sytuacji, które mogą dać podstawę do rozwiązania umowy. Rozwiązania umowy można żądać o tyle tylko, o ile zmiany sytuacji ani nie przewidziano, ani przewidzieć nie było można. Rozwiązanie umowy orzeka sędzia na wniosek jednej ze stron; rozwiązanie w drodze prywatnego oświadczenia jest niemożliwe. Wreszcie — sędzia postanawia rozwiązać umowę dopiero w ostateczności, jeśli zaś to możliwe, winien raczej utrzymać umowę w mocy, przestając na zmodyfikowaniu sposobu wykonania jej, lub wysokości świadczenia (art. 269 k. z.).

<sup>3)</sup> Tylko bowiem «dzieło» jako corpus mechanicum, a nie «dzieło» jako dobro niematerialne może być «oddane».



daniem dzieła jest wręczenie owego corpus mechanicum, np. manuskryptu; czy już przed tym nie nastąpiło przejście praw na dziele jako dobrze niematerialnym, jest dla zastosowania art. 34 rzeczą obojętną; nawet więc w wypadku, gdy z mocy umowy obligacyjnej (locatio conductio operis czy operarum) własność na dziele ma z chwilą stworzenia go powstać w sposób pierwotny na rzecz nabywcy (alienacja ukryta), może twórca i po stworzeniu dzieła, aż do chwili oddania rękopisu (itp. ustaleń dzieła) powołać się na art. 34 i opierając się na nastąpieniu opisanych w tymże artykule zdarzeń odmówić wydania rękopisu, a zarazem żądać rozwiązania umowy.

V. Zdarzenia, powodujące zastosowanie art. 34 ustawy, winny być «nieprzewidziane». Aczkolwiek pewne argumenty mogłyby przemawiać za dostosowaniem w tym przedmiocie brzmienia art. 34 do ogólnej zasady art. 269 k. z., wedle którego klauzula rebus sic stantibus to tyle tylko może znaleźć zastosowanie, o ile zmiana sytuacji, owe «zdarzenia» ani nie były przewidziane, ani przewidziane być nie mogły — to jednak wobec wątpliwości, czy ustawodawca nie chciał i w tym punkcie potraktować sfery stosunków prawa autorskiego liberalniej, aniżeli pozostałą sferę prawa czysto majątkowego, należy zd. m. uznać za rozstrzygające względy gramatycznej interpretacji i przyjąć, że wszelkie zdarzenia nieprzewidziane dają podstawę do zastosowania art. 34 ustawy, choćby je przewidzieć było można. Zarzut możności przewidzenia nie wyklucza tedy rozwiązania umowy z mocy art. 34, a uzasadnia tylko w myśl tegoż artykułu (zdanie ostatnie) roszczenie odszkodowawcze przeciwnika osoby rozwiązującej umowę na tej podstawie oparte, że w chwili zawarcia umowy osoba, która żąda jej rozwiązania, mogła przewidzieć następczą niemożność — w rozumieniu art. 34 — jej wykonania, i że fakt zawarcia umowy następczo niewykonanej naraził podnoszącego roszczenie na szkodę.

VI. Zdarzenia z art. 34 dadzą się, jak już nadmieniono, podzielić na dwie kategorie:

1) na takie, które uzasadniają rozwiązanie umowy przez twórcę z uwagi na jego interesy osobiste;

2) dalej na takie, które uzasadniają rozwiązanie umowy przez jedną ze stron z uwagi na jej interesy majątkowe.

Ad 1) Jak w ogólności w sferze praw osobistych, tak i w niniejszej kwestii wszelka enumeracja jest niemożliwa. Przede wszystkim wchodzić tu będzie w grę tylokrotnie już omawiane *droit de rester inédit*. Jak w objaśnieniach do art. 12 stwierdzono, twórca zobowiązując się (w umowie) do wydania dzieła, tym samym wykonywa, a zatem w stosunku do kontrahenta konsumuje swe *droit de rester inédit* w jego pierwotnej, absolutnej formie: w konsekwencji, jeśli tylko dzieło zostanie ukończone, kontrahent może wytoczyć powództwo o dostarczenie go, a uzyskany na skutek tego wyrok jest tytułem zdatnym do egzekucji, w szczególności do prowadzenia jej w kierunku wydobycia manuskryptu dzieła. Przeciwno temu powództwu może jednak twórca wystąpić z ekscpecją, opartą na art. 34, mogącą być zarazem podstawą samodzielnego powództwa o rozwiązanie umowy: autor może mianowicie sprzeciwić się wydaniu dzieła i żądać rozwiązania umowy na tej podstawie, że po wydaniu dzieła zaszły zdarzenia, w chwili jej zawierania nieprzewidziane, które powodują, iż wydanie dzieła naraziłoby na szwank istotne interesy duchowe twórcy; zdarzenia te winien twórca w swym oświadczeniu rozwiązania umowy podać i ich wagę dla swych interesów osobistych uzasadnić. — Jak widać, przez zobowiązanie się do stworzenia dzieła i wydania go, twórca nie traci na rzecz kontrahenta w pełni swego *droit de rester inédit*; zatrzymuje je w ograniczonym zakresie: podczas gdy mianowicie prawo to w swej pierwotnej formie nie ma żadnych ograniczeń w treści, gdyż tylko od chęci i uznania twórcy zależy, czy zdecydować się dzieło wydać — to po zobowiązaniu się twórcy do stworzenia i wydania dzieła przeistacza się ono w prawo, którego wykonywanie trzeba uzasadnić obiektyw-

nie ważkimi względami; twórca musi podać przyczyny, dla których odstępuje od zamiaru wydania dzieła, przyczyny te zaś muszą zarazem i z obiektywnego punktu widzenia sędziego okazać się ważkimi i zasadnymi.

Ad 2) Również zdarzeń, które z punktu widzenia interesów majątkowych stron uzasadniają rozwiązanie umowy, nie wycisza ustawodawca wyczerpująco, lecz tylko przykładowo; obowiązywać tu będzie ogólna zasada, wypowiedziana w art. 269 k. z., że sędzia oceni słuszność interesu majątkowego, na który powołuje się strona rozwiązująca umowę, wedle zasad dobrej wiary, i orzeknie po myśli żądania tej strony, o ile jej interes w rozwiązaniu umowy (znaczenie) przeważa nad interesem przeciwnika w utrzymaniu jej w mocy.

VII. Odnośnie do poszczególnych, przewidzianych w ustawie wypadków możliwości rozwiązania umowy przez jedną ze stron ze względu na interesy majątkowe, podnieść należy, co następuje:

1) Przez «nie wypłacalność» rozumieć należy nie tylko formalne bankructwo, lecz także faktyczne zawieszenie wypłat. Analogicznie do zasady art. 216 § 2 k. z.<sup>4)</sup> niewypłacalność uzasadnia rozwiązanie umowy nie tylko w wypadku, gdy powstała dopiero po zawarciu umowy, lecz także w wypadku, gdy po tej dopiero chwili stała się przeciwnikowi wiadoma. Wątpliwa w wypłacalność, a więc niebezpieczeństwo niewypłacalności, uzasadnia tylko możliwość wstrzymania się z własnym świadczeniem do czasu spełnienia lub zabezpieczenia świadczenia wzajemnego w myśl ogólnego przepisu art. 216 k. z.; jeśli jednak owo niebezpieczeństwo niewypłacalności trwać będzie czas dłuższy, zachodzić będzie zd. m. «słuszna przyczyna rozwiązania» umowy w myśl art. 34.

2) «Choroba twórcy»<sup>5)</sup>, wyłączająca na czas dłuższy wykonanie dzieła, stanowi przyczynę rozwiązania umowy o stworzenie dzieła dla obu stron. Z uwagi na to, iż twórca nie może dać się zastąpić w wykonaniu zobowiązania do stworzenia dzieła, długotrwałość jego choroby może zd. m. powodować po stronie twórcy nawet «niemożliwość świadczenia» w rozumieniu art. 267 k. z., powodującą zgaśnięcie ex lege obustronnych zobowiązań.

VIII. Rozwiązanie umowy w myśl art. 34 ustawy następuje w drodze umotywowanego oświadczenia. Następuje już z chwilą otrzymania tego oświadczenia przez adresata; następnie orzeczenie sądu ma znaczenie czysto deklaratoryjne<sup>6)</sup>. Ustawa nie przepisuje dla owego oświadczenia żadnej formy; jest jednak rzeczą wskazaną ze względów dowodowych, by oświadczenie to ubrać w formę pisemną; sędzia bowiem w swym orzeczeniu o słuszności rozwiązania nie będzie mógł wyjść poza motywy, podane w oświadczeniu, skoro przez «umotywowane oświadczenie» rozwiązanie umowy następuje; jest tedy rzeczą pożyteczną, by owe motywy były pismem utrwalone.

IX. Ważne rozwiązanie umowy powoduje wedle art. 34 in fine wzajemne roszczenia obu stron o przywrócenie tego stanu prawnego, jaki istniał w chwili zawarcia umowy; rozwiązanie działa tedy ex tunc. W szczególności powstają roszczenia z tytułu niesłusznego wzbogacenia się; jeśli którakolwiek ze stron otrzymała już częściowo świadczenie w wykonaniu umowy następczo rozwiązanej, winna świadczenie to zwrócić. Co się ty-

<sup>4)</sup> Stosujemy tu interpretację zmieniającą dosłowne brzmienie art. 34: nie ma powodu, by w tym punkcie ustawa autorska miała odbiegać od zasad kodeksu zobowiązań.

<sup>5)</sup> Choroba twórcy jest dla niego przyczyną natury osobistej rozwiązania umowy, dla kontrahenta jednak — a o niego tu przede wszystkim chodzi — jest przyczyną natury majątkowej.

<sup>6)</sup> Jak wyżej zaznaczono, rozwiązanie umowy w ramach art. 269 k. z. następuje dopiero na skutek orzeczenia sądowego, mającego w konsekwencji znaczenie konstytutywne.

czy dalej roszczeń o zwrot nakładów, to powstają one zd. m. już to pod kątem widzenia niesłusznego wzbogacenia — jeśli doprowadziły do rzeczywistego wzbogacenia przeciwnika<sup>7)</sup> — już też pod kątem widzenia wynagrodzenia szkody — jeśli przeciwnikowi można zarzucić winę w rozwiązaniu umowy; tertium non datur. «Nakładem» jest, rzecz jasna, także praca twórcza. Obciążając stronę obowiązkiem zwrotu nakładu, sędzia winien baczyć, by nie nastąpiło to ze szkodą jednej ze stron, winien np., ustalając wynagrodzenie za pracę włożoną przez twórcę w stworzenie dzieła, uwzględnić wartość już stworzonej części dzieła, do której prawo pozostaje przy twórcy, i wynagrodzenie odpowiednio obniżyć.

Co się tyczy roszczeń odszkodowawczych, to zgodnie z zasadą art. 134 k. z. powstają one tylko w razie winy przeciwnika; powstają, jak nadmieniono, w szczególności wówczas, 1) jeśli zdarzenia, uzasadniające rozwiązanie umowy były do przewidzenia; 2) choćby zdarzeń tych ani nie przewidziano, ani przewidzieć nie było można, obowiązek wynagrodzenia szkody powstaje, o ile nastąpienie owych zdarzeń można przypisać winie jednej ze stron.

W pierwszym wypadku należy się odszkodowanie za szkody wywołane z a w a r c i e m następczo rozwiązanej umowy; w drugim wypadku za szkody, wywołane jej r o z w i ą z a n i e m.

X. Z chwilą oddania dzieła można umowę o jego stworzenie rozwiązać z powodu nieprzewidzianych zdarzeń w zasadzie (patrz wyjątek art. 39. in fine) tylko w stosunkowo ciasnych ramach art. 269 k. z. Niewypłacalność zamawiającego daje od tej chwili w myśl art. 216 k. z. jedynie podstawę do wstrzymania się z wykonaniem własnego zobowiązania.

XI. Artykuł 34 i art. 38 (który per analogiam należy stosować do wszelkich umów o stworzenie dzieła), — to dwa przepisy ustawy autorskiej, traktujące o zgaśnięciu zobowiązań, z umów autorskich wynikających. Poza tym do kwestii zgaśnięcia zobowiązań autorskich, rygorów na wypadek niewykonania wzajemnych zobowiązań itp. stosować należy przepisy kodeksu zobowiązań. Przepisy te, zredagowane przede wszystkim w myśli o sferze stosunków czysto majątkowych, należy w zakresie praw na dobrach niematerialnych stosować «odpowiednio»; i tak np. termin umowy dostarczenia dzieła przez twórcę nie będzie mógł być w sferze stosunków autorskich traktowany tak ściśle, jak w sferze stosunków ściśle majątkowych — tworzenie dzieła jest świadczeniem, którego spełnienie zależy w znacznej mierze od — niezależnej od woli twórcy — predyspozycji twórczej, i dopiero znaczniejsze i nie dające się usprawiedliwić opóźnienie twórcy w dostarczeniu dzieła może być mu poczytane za zwłokę. Będzie o tym mowa w objaśnieniach do umowy nakładczej (art. 35, 37, 38); patrz także wstępne uwagi do art. 49 ustawy, str. 249, ustęp VII.

## Umowa o nakład

### Art. 35.

**Przez umowę o nakład (umowę wydawniczą) nakładca nabywa wyłączne prawo do wydania utworu piśmienniczego lub artystycznego i obowiązuje się skutecznie je w stosownej formie, oraz użyć odpowiednich środków celem rozpowszechnienia wydawnictwa, przy czem dbać powinien o związane z wydawnictwem duchowe i materialne interesy twórcy.**

<sup>7)</sup> Por. niżej str. 000.

1. Umową o nakład<sup>1)</sup> nazywamy umowę, mocą której jedna ze stron zobowiązuje się zapewnić drugiej wyłączne prawo zwielokrotnienia (reprodukcji trwałej) dzieła, oraz rozpowszechniania uzyskanych w ten sposób egzemplarzy, druga zaś strona zobowiązuje się prawo to przyjąć, w całej jego osnowie wykonać, a zarazem przy wykonywaniu tego prawa dbać o związane z wydawnictwem duchowe i materialne interesy kontrahenta, w szczególności twórcy.

II. Umowa o nakład jest, jak widać, umową obligacyjną; umowa rzeczowa, polegająca na ustanowieniu — w drodze rozporządzenia — bezwzględne prawa na dzieło na rzecz nakładcy, występuje niejednokrotnie oddzielnie od kontraktu, o którym mowa, jak zwłaszcza przy nakładzie dzieł przyszyłych, gdzie ustanowienie prawa nakładczego następuje zwykle dopiero z wręczeniem manuskryptu; jeśli zaś nawet się z umową obligacyjną łączy, to i wówczas należy ją z systematycznego punktu widzenia ściśle oddzielić. — Umowa o nakład jest zarazem umową *k o n s e n s u a l n ą*; samo porozumienie stron wystarcza, by ważne doszła do skutku. Zgodnie jednak z art. 24 ust. 2 powinna być z reguły pismem stwierdzona pod rygorem art. 110 k. z.

III. Umowę nakładczą zawiera z jednej strony osoba, choćby tylko jednorazowo zajmująca się nakładem; z drugiej strony zaś *z a z w y c z a j* twórca dzieła, względnie jego następca prawny, rozporządzający prawem autorskim o tyle, że mocen jest ustanowić na rzecz nakładcy bezwzględne i wyłączne prawo zwielokrotnienia i rozpowszechniania dzieła. Do ważnego zawarcia umowy o nakład nie jest jednak koniecznym, by jednym z kontrahentów była osoba, rzeczywiście dysponująca prawem autorskim. Podobnie jak umowę sprzedaży z art. 294 i nast. k. z. może w charakterze sprzedawcy zawrzeć również osoba, która w danej chwili nie ma żadnych praw do rzeczy, przez siebie sprzedawanej, tak samo i umowę o nakład może w charakterze prawozbywcy zawrzeć osoba, która w chwili zawarcia umowy prawem autorskim nie rozporządza. Kwestia dyspozycji tym prawem jest dopiero kwestią wykonania zobowiązania, z umowy powyższej płynącego.

IV. Treścią umowy o nakład jest zobowiązanie się jednej ze stron do ustanowienia na rzecz drugiej wyłącznego prawa do zwielokrotnienia oraz do rozpowszechniania dzieła, a zarazem zobowiązanie się drugiej strony do przyjęcia i wykonywania tego prawa. Umowa o nakład musi z natury swojej dotyczyć zarówno zwielokrotnienia, jak i rozpowszechniania dzieła; umowa, której przedmiotem byłaby tylko jedna z tych czynności, a więc samo tylko zwielokrotnienie dzieła, lub samo tylko rozpowszechnianie

<sup>1)</sup> Stosunek nakładczy ma bardzo złożony charakter, to też nie dziwnego, że stosujemy do niego posiłkowo przepisy, odnoszące się do rozmaitych typów umów obligacyjnych, już to do kupna-sprzedaży, już to (zwłaszcza) do najmu dzieła (przy czym «dziełem» jest z jednej strony twórcze świadczenie dzieła ducha — w umowie o nakład dzieła przyszyłego —, z drugiej strony świadczenie wydawnicze), już też nawet do najmu usług (art. 470 k. z.), patrz niżej str. 202 i nast. Natura stosunku nakładczego była przedmiotem gorącej dyskusji u tych autorów, którzy chcieli koniecznie umowę nakładczą zakwalifikować do jednego z typów kontraktów, przekazanych nam przez prawo rzymskie. Zwyciężyło ostatecznie zdanie, że nakład wykazuje elementy najrozmaitszych umów, co znajdzie dogmatyczny wyraz w konieczności posiłkowego stosowania co do różnych kwestyj, nieregulowanych w przepisach o nakładzie, przepisów, odnoszących się do rozlicznych typów kontraktowych ogólnego prawa cywilnego; zarazem jednak utrwalilo się przekonanie, że umowa nakładcza wykazuje i swoiste cechy, płynące zwłaszcza z «celowego» charakteru ustanowienia bezwzględne prawa nakładczego i dlatego zasługuje na to, by uchodzić za kontrakt *sui generis* (patrz w tej mierze Stolfi op. cit. II, str. 90 i nast. i R a u l t, «Le contrat d'édition en droit français», Paryż 1927, str. 51 i nast.).

go nie jest umową o nakład, a nosi w pierwszym wypadku charakter najmu dzieła (drukarskiego, litograficznego itp.), w drugim zaś wypadku jest kupnem egzemplarzy przez «nakładcę» (w niewłaściwym tego słowa znaczeniu, nie jest to bowiem umowa o nakład) ewentualnie połączonym z obowiązkiem ich rozprzedaania między publiczność<sup>2)</sup>, albo też (najczęściej) umową komisiową (jeśli sprzedaż ma się odbyć na rachunek twórcy — art. 227 i nast. k. h.<sup>3)</sup>).

Nakładca obowiązany jest wydać i rozpowszechnić dzieło na własny rachunek; jeśli nakład ma być skuteczniejszy na wspólny rachunek twórcy i nakładcy, natenczas mamy do czynienia z umową spółki, a nie

<sup>2)</sup> Z kupnem egzemplarzy może się łączyć nabycie wyłącznego prawa na danym terytorium do ich rozpowszechniania. Ale i w tym wypadku nie mamy do czynienia z umową nakładczą, której istotnym elementem jest, że nakładca na własny rachunek wydaje dzieło i wydane przez siebie egzemplarze rozpowszechnia. To też do umów o rozpowszechnianie zakupionych egzemplarzy dzieła, wydanego przez twórcę na własny rachunek, stosować będziemy przepisy o kupnie, zleceniu i najmie dzieła, chyba zaś tylko wyjątkowo analogię przepisów o umowie nakładczej.

<sup>3)</sup> Jeśli autor wydaje dzieło nakładem własnym, a księgarz odgrywa tylko rolę komisowego sprzedawcy, natenczas niejednokrotnie twórca zobowiązuje się rozpowszechniać dzieło, względnie określoną liczbę egzemplarzy (wydań), włącznie przez tego ostatniego («skład główny»). Wynikłe stąd jednak prawo księgarza ma — in dubio — czysto obligacyjny charakter i nie upoważnia go do ścigania we własnym imieniu naruszeń, zdziałanych przez osoby trzecie. Księgarz występuje w stosunku do osób trzecich we własnym imieniu wtedy tylko, gdy sprzedaje poszczególne egzemplarze i realizuje prawa, płynące z zawartych przez siebie kontraktów sprzedaży, — gdy jednak trzeba w stosunku do osób trzecich powołać się na prawa autorskie na dziele ducha, księgarz musi wystąpić w imieniu twórcy. Umowa stron może oczywiście sprawę uregulować inaczej; domniemanie jednak sędziowskie przemawia przeciwko bezwzględnemu charakterowi wyłącznych praw «składnika», tak z punktu widzenia zwyczajów, panujących w obrocie, jak i z punktu widzenia domniemanej woli ustawodawcy, który, typizując umowę agencyjną w art. 55 i nast., ograniczył jej zakres do praw publicznego wykonania dzieła, a więc reprodukcji o charakterze jednorazowym, a nie trwałej.

Księgarz nie staje się nakładcą, i nie przestaje być komisjonerem, czy «składnikiem» i wówczas, gdy twórca powierzył mu nie tylko rozpowszechnianie egzemplarzy dzieła, lecz także ich sporządzanie, byle czynność ta miała być dokonana na rachunek twórcy.

Zarówno sporządzanie, jak i rozpowszechnianie egzemplarzy winno w wypadkach, o których mowa, odbywać się według przepisów o komisie. Posiłkowo należy zd. m. stosować przepisy o najmie pracy, a nie dzieła; księgarz zobowiązuje się bowiem nie do rozprzedaży dzieł, lecz do przedsięwzięcia starań o rozprzedaż, czemu nie uwłacza zasada, że wynagrodzenie (prowizja) zależy od wyniku. Twórca jest panem interesu; on decyduje o tym, w jaki sposób dzieło ma być wydane, on ustanawia cenę egzemplarza. Atoli samodzielność księgarza w tym się ujawnia, że — w braku odmiennej umowy — księgarz decyduje o sposobie rozpowszechniania dzieła (w ramach zasad celowości i zwyczaju — por. niżej str. 192 i nast.), przy czym on w znacznej mierze ponosi związane z tym koszty; w tym punkcie skład (komis) księgarski odbiega od ogólnych zasad komis handlowego, a zbliża się do umowy nakładczej i agencyjnej z art. 55 i nast.

Czas trwania umowy o komis księgarski określa przede wszystkim wola stron; w braku postanowień w tej mierze obowiązuje zwyczajowo trzymiesięczny czasokres wypowiedzenia. Jak długo umowa o komis, która w swej istocie jest kontraktem pracy, nie zostanie ważnie rozwiązana, tak długo zd. m. nie może twórca ważnie i skutecznie w stosunku do osób trzecich odwołać pełnomocnictwa księgarza do wykonywania praw autorskich; sprzeciwia się temu bowiem natura stosunku będącego podłożem pełnomocnictwa (art. 98 k. z.; por. też niżej str. 283 i nast. ustępy IV).

z umową nakładczą<sup>4)</sup>, jeśli zaś dzieło ma być wydane i rozpowszechnione wyłącznie na rachunek twórcy, natenczas interes ma charakter komisu (patrz wyżej uwaga 3). Nakładca, trudniący się stale i zarobkowo czynnościami nakładczymi, zyskuje charakter kupca w myśl art. 2 § 1 k. h., umowy zaś nakładcze, zawarte przezeń w związku z prowadzonym przedsiębiorstwem wydawniczym, będą nosić charakter czynności handlowych (art. 498 k. h.).

V. Przedmiotem umowy o nakład może być każde dzieło, dopuszczające zwielokrotnienia, a więc każde w ogólności dzieło ducha w rozumieniu art. 1 ustawy, każde bowiem dzieło może ulec trwałej reprodukcji i zwielokrotnieniu; na gruncie więc prawa polskiego przedmiotem umowy nakładczej będą mogły być nie tylko dzieła piśmiennictwa i dzieła muzyki, lecz także dzieła sztuki (t. zw. Kunstverlag); treścią zaś umowy nakładczej będzie mogło być nie tylko mechaniczne (np. druk), lecz także artystyczne zwielokrotnienie dzieła (np. sporządzenie szeregu kopii obrazu przez artystę, czy też szeregu egzemplarzy oddanej w nakład rzeźby; oczywiście reprodukcja artystyczna może doprowadzić do powstania zależnego prawa autorskiego na kopii, skoro tworzy się ją nie mechanicznie, lecz z pewną dozą twórczego artyzmu).

VI. Umowa o nakład może dotyczyć już to dzieła g o t o w e g o w chwili jej zawierania, już też dzieła, które twórca zobowiązuje się dopiero w wykonaniu umowy stworzyć, a więc dzieła p r z y s z ł e g o. W wypadku pierwszym z zawarciem umowy o nakład łączyć się będzie zwykle ustanowienie praw nakładczych, w drugim zaś wypadku nastąpi ono najczęściej dopiero z ukończeniem dzieła. Zozowiązanie twórcy do napisania dzieła, jest, jak to już w uwagach do art. 12 i 25 wyjaśniono, zobowiązaniem w a ż n y m; wprawdzie z mocy art. 38 ustawy twórcy nie można skarżyć o wykonanie dzieła, jednakże dopuszczalnym jest powództwo o odszkodowanie z powodu zawnionego niewykonania, obowiązek zaś odszkodowawczy uznać oczywiście należy za s a n k c j ę umownego o b o w i ą z k u stworzenia dzieła.

Umowa nakładcza może dotyczyć już to jednego, już też szeregu dzieł. Możliwa jest nawet umowa nakładcza co do wszystkich dzieł, jakie twórca stworzy w przyszłości; umowa taka podlega jednak wypowiedzeniu w trybie art. 33 ustawy.

VII. Przedmiotem umowy nakładczej nie mogą być — zgodnie z art. 55 k. z. — dzieła, których rozpowszechnianie sprzeciwiałoby się przepisom prawa, porządkowi publicznemu lub dobrym obyczajom; rozpowszechnianie

<sup>4)</sup> W praktyce zdarza się często, że twórca częściowo przyczynia się do kosztów nakładu, pokrywa np. koszty druku. W wypadku tym będzie zd. m. quaestio facti, czy uznamy interes za negotium mixtum, w którym decydujące znaczenie posiada element nakładczy i dlatego w zasadzie winny mieć zastosowanie przepisy o umowie nakładczej, przepisy zaś o spółce o tyle tylko, o ile z tymi ostatnimi nie pozostają w sprzeczności, czy też uznamy interes przede wszystkim za spółkę i wzajemny stosunek mocy przepisów o spółce i umowie nakładczej potraktujemy odwrotnie.

Polecieć jednak należy uwadze sędziego, że nawet w wypadku, gdy nakład jest w pełni wspólnym przedsięwzięciem twórcy i nakładcy, gdy twórca nawet do połowy, czy też w większej jeszcze części partycypuje w zysku i stratach, gdy wkłada w przedsięwzięcie kapitał, i nie pobiera żadnego stałego honorarium — wola stron może mimo to iść w tym kierunku, że o ogólnym charakterze interesu ma, wbrew domniemaniu prima facie, decydować element nakładczy; taka wola stron jest prawniczo dopuszczalna, skoro w wypadku przytoczonym nakładca podejmuje się wydania dzieła przynajmniej w części na własny rachunek, element nakładczy jest tedy — mimo tak wyraźnie występującego elementu spółki — w stanie faktycznym umowy zawarty (patrz Voigtlander «Gesetze betreffend das Urheberrecht und das Verlagsrecht», Lipsk 1901, str. 167).

bowiem dzieła jest celem umowy nakładczej, a nieważne są z mocy art. 55 k. z. umowy, których cel przeciwko powyższym normom wykracza (por. wyżej str. 134 i nast., ustęp V).

VIII. Dla wykładni kontraktu nakładczego istotną jest okoliczność, że jest on *negotium bonae fidei*; zgodnie tedy z zasadą art. 60 k. z. (wypowiedzianą zresztą przez kodeks dla wszelkich umów, co do których ustawa nie zawiera w tej mierze postanowień szczególnych), obowiązuje nie tylko do tego, co w nim wyraźnie wyrażono, lecz także do wszelkich następstw, wynikających z ustawy, z wyczażu lub słuszości (por. wyżej str. 164).

IX. 1) Znaczenie zamieszczenia w ustawie autorskiej przepisów o umowie nakładczej, tak jak w ogólności znaczenie ustawowej typizacji, na tym polega, że sędzia, subsumując pod przepisy prawne jakąkolwiek umowę, której treścią jest nadanie przez twórcę innej osobie prawa zwielokrotniania i rozpowszechniania dzieła, winien w razie wątpliwości, domniemywać się, że chodzi w danym wypadku o umowę nakładczą. Atoli domniemanie to nie zawsze okaże się słuszne w świetle obserwacji życia prawnego; nie we wszystkich dziedzinach eksploatacji dzieła w drodze sporządzania i rozprzedaży jego egzemplarzy typ umowy nakładczej jest typem panującym. Byłoby więc zd. m. rzeczą wskazaną, by ustawodawca w odpowiednim przepisie interpretacyjnym wyraźnie wymienił te dziedziny gospodarstwa autorskiego, w sferze których zawierane umowy o trwałą reprodukcję nie powinny, w razie wątpliwości, być uważane za umowy nakładcze. Znaczenie takiego przepisu byłoby czysto instruktywne; i obecnie bowiem, mimo że go nie wprowadzono, wolno sędziemu w sferze stosunków życia prawnego, na które rozciąga się umowa nakładcza w świetle obecnej, ogólnej definicji ustawowej jej przedmiotu, w pewnych wypadkach domniemywać się, że dana konkretna umowa nie nosi charakteru nakładczego, jeśli mianowicie znajomość zwyczajów w danej dziedzinie życia prawnego panujących, każe sędziemu z punktu widzenia domniemanej woli stron na takim właśnie domniemaniu się oprzeć.

2) Umowa nakładcza, której cechą charakterystyczną jest nabycie prawa do wydania dzieła, połączone z zaciągnięciem zobowiązania do wydania, jest w świetle panujących w obrocie zwyczajów, typem, dominującym przede wszystkim w dziedzinie wydawania drukiem dzieł piśmienniczych będącej najdawniejszą domeną umowy nakładczej. Później dopiero pod panowaniem umowy nakładczej (wiek XIX) przeszło wydawnictwo dzieł muzycznych, które pierwotnie odbywało się na zasadzie kupna pełnego prawa autorskiego, a więc własności autorskiej, co uprawniało nabywcę nie tylko do wydania, lecz także publicznego wykonywania dzieła, przy czym tak w jednym, jak w drugim kierunku nabywca nie był co do rozmiarów eksploatacji ograniczony. W dziedzinie natomiast dzieł sztuki umowa nakładcza po dziś dzień nie jest typem panującym; pochodzi to stąd, że w dziedzinie, o której mowa, dzieła, zrodzone z ambicji twórczej, rozpowszechniane są przeważnie w drodze sprzedaży samychże oryginałów (obrazy, rzeźby itp.); do zwielokrotnienia zaś oddawane są przeważnie dzieła, tworzone na zamówienie, tworzone głównie dla celów materialnych i posiadające na ogół mniejszą znacznie wartość, aniżeli dzieła, którym początek dało natchnienie — to też artysta, który zezwala na zwielokrotnianie dzieła, zazwyczaj pozostawia przedsiębiorcy swobodę decyzji w przedmiocie, czy zechce zamówione dzieło rozpowszechnić; a to tym bardziej, że na zachowaniu tej swobody przedsiębiorcy bardzo zależy, gdyż nakład dzieł sztuki znajduje zastosowanie głównie w dziedzinie dzieł łącznych (ilustrowane powieści, ilustrowane czasopisma), w której obowiązek wydania byłby dla przedsiębiorcy szczególnie ciężkim (jeśli np. wykonane ilustracje nie nadają się do powieści, dla której zostały zamówione, obowiązek zamieszczenia ich mógłby narazić na fiasco całe wydawnictwo). Ponadto, z uwagi na względnie niższą

wartość dzieł sztuki, dostarczanych wydawcy na zamówienie, twórca, za stonkowo niewielką różnicą w cenie, chętnie odstępuje wydawcy nie tylko prawo do jednego, czy kilku «wydań», lecz nawet pełne prawo do rozpowszechniania dzieła w dany umówiony sposób techniczny reprodukowanego (litografia, cynkografia, rotograwiura itd.), jeśli już nie wręcz własność autorską; przedsiębiorca zaś skłonny jest ponieść nadwyżkę w honorarium, byle mieć swobodę w przedmiocie rozmiarów eksploatacji, w dziedzinie nakładu dzieł sztuki szczególnie cenną. Z powyższych przyczyn umowom o wydanie tych dzieł zwykle brak głównego elementu umowy nakładczej: obowiązku nakładcy do wykonywania nabytego prawa, brak zarazem elementu, który zwykle umowie nakładczej towarzyszy, brak mianowicie ograniczoneści rozmiarów nabytego prawa co do liczby wydań (nie jest to wprawdzie element istotny umowy nakładczej, atoli powyższe ograniczenie jest regułą zwyczajową, czemu ustawodawca dał wyraz w art. 43 ust. aut.); umowy o «nakład» dzieł sztuki noszą więc zazwyczaj charakter raczej umów kupna prawa autorskiego, względnie, jeśli dzieło ma być stworzone na zamówienie, charakter *locationis conductionis operis* z art. 486 i nast. k. z.

3) Domniemanie nakładczego charakteru umów o sporządzanie i rozpowszechnianie egzemplarzy dzieła nie jest dalej uzasadnione w dziedzinie przemysłu filmowego; nie ma może innej dziedziny gospodarstwa autorskiego, w której interes przedsiębiorcy w swobodzie zachowania decyzji w przedmiocie, czy dane dzieło — scenariusz, powieść czy utwór dramatyczny — sfilmować, bardziejby przeważał nad interesem moralnym twórcy, zmierzającym do rozpowszechniania treści dzieła; to też regułą w stosunkach filmowych jest, że na przedsiębiorcy filmowym nie ciąży obowiązek rozpowszechniania dzieła; zarazem prawa, jakie przedsiębiorca nabywa, są pełnymi i nieograniczonymi prawami autorskimi w dziedzinie filmownia, jeśli nie wręcz własnością autorską.

W ogólności zaznaczyć wypada, że idea nakładcza, jak już w obj. do art. 2 (str. 24, ustęp VIII) wyjaśniono, nie występuje tam, gdzie dzieło dopiero po przerobieniu (opracowaniu) ma być zwielokrotniane i rozpowszechniane; twórca bowiem z natury rzeczy nie zależy na rozpowszechnianiu przeróbek w tym stopniu, co na rozpowszechnianiu oryginału: jeśli udziela zezwolenia, to raczej dla korzyści materialnych, aniżeli dla moralnego celu przekazania dzieła społeczeństwu w nowej formie<sup>5)</sup>; to też przeróbki są domeną licencji, a nie praw nakładczych.

Z analogicznych powodów, jakie występują w sferze przemysłu filmowego, nie noszą też charakteru nakładczego, a reprezentują typ licencyjny, umowy, mocą których kompozytor zezwala przedsiębiorcy na nagranie jego utworu na muzyczne instrumenty mechaniczne; o kontraktach tych mowa będzie poniżej (str. 273 i nast.).

4) Wreszcie — i w dziedzinie piśmiennictwa (a także muzyki) istnieje sfera, w której nie ma miejsca na domniemanie kontraktu nakładczego. Są to wypadki, gdy z inicjatywy wydawcy ma się ukazać dzieło zbiorowe; wydawca bowiem, jeśli dba o dobro całości wydawnictwa, nie może wiązać się w stosunku do autora poszczególnego przyczynku przyrzeczeniem, że jego utwór zostanie opublikowany. To też wolną od nakładczego domniemania jest dziedzina wydawnictw dzieł zbiorowych, o których mowa w art. 8 ust. 1, w szczególności także dziedzina *zasopism*; por. niżej str. 241 i nast. (Inna rzecz, że wydawca encyklopedii, czy innego dzieła zbiorowego, jeśli nie jest równocześnie nakładcą, zawiera z przedsiębiorcą nakładowym umowę o roz-

<sup>5)</sup> Argument ten nie odnosi się do kontraktu o sfilmowanie scenariusza, ale i ten kontrakt wolny jest od przymusu wykonywania nabytego przez przedsiębiorcę prawa, z uwagi na przemożny interes przedsiębiorcy w zachowaniu swobody decyzji.



powszechnianie dzieła w całości, która in dubio nosi charakter umowy nakładczej).

Z analogicznych powodów nie będzie in dubio posiadać charakteru nakładczego umowa, mocą której z inicjatywy wydawcy ma powstać dzieło łączne; gdy np. wydawca zamawia u twórcy tekst do oddanych mu w nakład pieśni, czy też odwrotnie, muzykę do tekstu. I tutaj prawa kontraktowe twórcy ograniczają się do możliwości żądania wynagrodzenia, zaś na wydawcy nie ciąży obowiązek wydania i rozpowszechniania zamówionego dzieła.

X. Twórca<sup>6)</sup> zobowiązuje się w umowie nakładczej do ustanowienia na rzecz kontrahenta wyłącznego i bezwzględniego prawa do zwielokrotnienia i rozpowszechniania dzieła — prawo to zwie się *nakładczym*: w umowie o nakład dzieła przyszłego twórcza zobowiązuje się zarazem do stworzenia dzieła, które ma być przedmiotem tego prawa.

Obowiązek stworzenia dzieła winien wypełnić twórca własnym wysiłkiem; nie może posługiwać się zastępcą, ani nawet współpracownikiem-współtwórcą; natomiast wolno twórcy przybrać sobie «pomocnika», któryby w twórczej pracy w zasadzie udziału nie brał, a był tylko twórcy pomocny raczej w technicznych pracach (np. ułożenie skorowidza, zestawienie literatury przedmiotu), związanych ze stworzeniem dzieła.

Zobowiązanie do ustanowienia prawa nakładczego wypełnia twórca w drodze odrębnej umowy prawno-rzeczowej, mającej charakter rozporządzenia, w której objawia swą wolę do ustanowienia takiego prawa na rzecz nakładcy, nakładca zaś oświadczenie to przyjmuje do wiadomości. Sama umowa rozporządzająca wystarcza — zgodnie z ogólnymi zasadami — do powstania praw nakładczych po stronie nabywcy. Nie potrzeba w szczególności do ich powstania, by nabywcy wręczono ów egzemplarz dzieła — np. manuskrypt, — który ma stanowić podstawę zwielokrotnienia. Inna rzecz, że umowie rzeczowej, ustanawiającej prawo nakładcze, zwykle towarzyszyć będzie wręczenie manuskryptu; zwykle nawet z wręczenia manuskryptu dorozumiewać się będziemy woli twórcy w kierunku ustanowienia praw nakładczych<sup>7)</sup>. Nie jest to jednak koniecznym; w szczególności, jeśli zawarto umowę (obligacyjną) nakładczą co do gotowego już dzieła, to już z faktu jej zawarcia, choć manuskryptu nie wręczono, będziemy równocześnie domniemywać się woli stron do ustanowienia prawa nakładczego, jeśli szczególne okoliczności nie będą wskazywać na to, iż strony ustanowienie go chciały odroczyć do chwili późniejszej, w szczególności do chwili wręczenia manuskryptu.

X. Z obowiązkiem twórcy do ustanowienia prawa nakładczego łączy się obowiązek *rekojmii (ewikcji)* na wypadek, gdyby ustanowione prawo wykazało wady prawne. Twórca odpowiada przede wszystkim za to, że dzieło podlega ochronie prawnej w tym zakresie, w jakim jest to potrzebne dla ważnego powstania umówionego prawa nakładczego; że zwłaszcza dzieło czyni zadość warunkom art. 1 względnie 2 (że np. nie jest plagiatem — patrz

<sup>6)</sup> Przez «twórcę» rozumiemy będziemy dla skrócenia terminologii tego kontrahenta umowy nakładczej, który zobowiązuje się ustanowić dla drugiej strony prawo nakładcze («Der Verlagsgeber» wedle terminologii niemieckiej). W świetle przytoczonych już uwag kontrahentem tym może być nie tylko twórca w rozumieniu art. 6, lecz każdy w ogóle podmiot prawny, zdolny do zaciągnięcia zobowiązań.

<sup>7)</sup> Domniemanie to będzie uzasadnione, choćby równocześnie nie uczyniono zadość wymogowi art. 24. ust. 2. nadania rozporządzeniu, ustanawiającemu prawo nakładcze, formy pisemnej, byle tylko uległ spisaniu sam kontrakt nakładczy. Już bowiem spisanie tego kontraktu będzie mogło w myśl art. XIX § 3. przep. wpraw. k. p. c. uchodzić za początek pisemnego dowodu, iż rozporządzenia autorskiego dokonano; wykazanie świadkami faktu wręczenia manuskryptu będzie dostatecznym tego dowodu uzupełnieniem.

także niżej uwaga 8), oraz że istnieją warunki do ochrony w myśl art. 5 ustawy. Odpowiada dalej zbywca za to, że jemu przysługują prawa autorskie w zakresie, potrzebnym do powstania prawa nakładczego; poniesie tedy odpowiedzialność, jeśli praw autorskich się zrzekł, jeśli je przeniósł na inne osoby przed ustanowieniem prawa nakładczego, względnie nigdy mu one nie przysługiwały. Wreszcie na twórcy ciąży odpowiedzialność za prawny i zgodny z dobrymi obyczajami charakter treści dzieła; jest wadą prawną<sup>8)</sup>, jeśli rozpowszechnianie dostarczonego dzieła miałyby sprzeciwiać się przepisom prawa, porządkowi publicznemu lub dobrym obyczajom; tego rodzaju dzieł nie może twórca — w świetle art. 55 k. z. — nakładcy narzucić. Ewikeja za ostatnio wymienioną wadę prawną znajdzie zastosowanie wówczas, gdy w wypełnieniu kontraktu o nakład dzieła przyszłego, a wbrew jego wyraźnej czy domniemanej treści, twórca dostarcza dzieła obciążonego powyższą wadą; jeśli natomiast przedmiotem umowy nakładczej miałyby być gotowe dzieło, w myśl art. 55 k. z. zakazane, albo też jeśliby strony umówiły się, że twórca ma napisać i dostarczyć takie dzieło, natenczas już sama umowa nakładcza byłaby z mocy art. 55 k. z. nieważna.

XII. Jeśli przedmiotem umowy nakładczej jest dzieło w chwili jej zawierania gotowe i ściśle w niej oznaczone, natenczas do odpowiedzialności za wady prawne znajdują zastosowanie przepisy art. 311 i nast. k. z., w szczególności w myśl art. 315 § 1 k. z. nakładca będzie mógł odstąpić od umowy, jeśli kontrahentowi prawo autorskie na dziele wcale nie przysługuje; jeśli mu przysługuje tylko częściowo, nakładca może w myśl § 2 art. 315 k. z. również z reguły odstąpić od umowy, z reguły bowiem trzeba będzie przyjąć, iż umowy nie byłby zawarł, gdyby był wiedział, że kontrahent nie może ustanowić na jego rzecz ważne praw nakładczych; zależnie od swego uznania, będzie mógł jednak nakładca poprzestać na żądaniu obniżenia honorarium (jeśli np. dzieło okazuje się tłumaczeniem dzieła cudzego, a nakładca ma możliwość uzyskania od twórcy oryginału licencji w myśl art. 2 ustawy na rozpowszechnianie tłumaczenia, to w wypadku tym może dla nakładcy okazać się korzystnym wytrwanie w kontrakcie z tłumaczem — który podał się za oryginalnego twórcę — przy równoczesnym potrąceniu mu z honorarium kosztów uzyskania licencji).

Jak długo nakładca swego prawa odstąpienia od umowy nie wykonał, może jego kontrahent przez dodatkowe uzyskanie prawa autorskiego, koniecznego dla ustanowienia praw nakładczych, dopełnić swego obowiązku kontraktowego i wykluczyć w ten sposób prawo nakładcy odstąpienia od umowy; do wykonania jednak prawa odstąpienia nie trzeba uprzedniego zakreślenia terminu dodatkowego.

Szczególne zasady obowiązują, jeśli przedmiotem umowy jest dzieło oznaczone generycznie, w szczególności dzieło, które twórca dopiero w przyszłości ma stworzyć a ten ostatni w wykonaniu umowy dostarcza dzieło, obciążone piętnem plagiatu lub nieobyczajnym czy nielegalnym charakterem. Nakładca ma wówczas prawo domagania się od twórcy dostarczenia innego dzieła, które byłoby wolne od powyższych wad i odpowiadałoby umowie (analogia do art. 486 § 2 k. z.); prawo odstąpienia od umowy przysługuje nakładcy dopiero w wypadku, gdy twórca w zakreślonym mu czasokresie przez dodatkowy akt twórczości wad prawnych nie usunie (art. 486 § 2 k. z.).

<sup>8)</sup> Według wyraźnego brzmienia art. 306 § 1 k. z. zbywca odpowiada za istnienie — a więc i za rozmiar i prawną możliwość wykonywania prawa — jako za wadę prawną. Inaczej § 434 B. G. B. i art. 192. pr. oblig. szwajcarskiego, na gruncie których jedynie istnienie po stronie osób trzecich praw podmiotowych do rzeczy zbytej uzasadnia ewikeję z tytułu wad prawnych, braki zaś, polegające na ograniczeniu treści nabytego prawa, wynikającym jedynie z przepisów prawa przedmiotowego, uchodzą za wady w jakości zbytej rzeczy.

XIII. Trudniej przedstawia się kwestia odpowiedzialności za wady jakości dzieła, za wady, odpowiadające wadom «fizycznym» w zakresie praw ściśle majątkowych. W zakresie tych ostatnich praw zbywca odpowiada za to, że rzecz zbywana ma umówione właściwości i umówioną jakość; jeśli jakości nie umówiono, istnieje *ex aequo et bono* obowiązek dostarczenia rzeczy w średniej jakości. W zakresie praw na dobrach niematerialnych, w szczególności w zakresie praw autorskich, istnieje przede wszystkim odpowiedzialność za to, iż dzieło będzie posiadało umówione, a dające się obiektywnie, bez potrzeby wartościowania, stwierdzić właściwości. Przedmiotem więc rękojmi jest okoliczność, że dzieło posiada treść, jaką umówiono; umowa co do treści dzieła może być ogólna (np. zobowiązano się napisać dzieło o prawie cywilnym), bądź też zawierać bardziej szczegółowe dane (zobowiązano się przedstawić prawo cywilne na tle porównawczym, przy uwzględnieniu literatury przedmiotu itp); przełamanie w tym punkcie postanowień umownych obciąża dzieło wadami, za które twórca odpowiada. Odpowiada również twórca za to, że w swym dziele wyczerpie umówioną z kontrahentem treść, — odpowiada jednak w tej mierze o tyle tylko, o ile jest rzeczą oczywistą i jasno z umowy wypływającą, że dana kwestia względnie temat, którego opuszczenie nakładca zarzuca, należy do umówionej treści, w razie bowiem wątpliwości jedynie twórca będzie powołany do powzięcia decyzji, czy omówienie danego tematu włączyć do treści dzieła, i nie będzie za swe rozstrzygnięcie w zasadzie wobec nakładcy odpowiadał (patrz jednak zaraz poniżej co do odpowiedzialności twórcy za wartość dzieła). Odpowiada dalej twórca za to, że dzieło będzie posiadać w przybliżeniu umówione rozmiary; itd. itd.

Odpowiedzialność za wady fizyczne w powyższym zakresie przyjmuje na ogół zgodnie literatura prawa autorskiego. Niemal równie zgodnie wyklucza literatura opartą na kryteriach wartościowania odpowiedzialność za jakość dzieła, powołując się na to, że sądy wartościowe o dziełach nauki, literatury i sztuki są zbyt relatywne, by mogły stanowić dostateczną podstawę dla orzeczeń sędziowskich, że w związku z tym ingerencja sądu w niniejszej materii mogłaby skreślać wolność ducha, która jest niezbędną atmosferą dla prawdziwie owocnej twórczości.

Sądzę, że i w zakresie wartości dzieła można i należy w pewnych granicach przyjąć odpowiedzialność autora za wady jakościowe.

1) Przede wszystkim wady w wartości dzieła wypływają niejednokrotnie w sposób oczywisty z takich obiektywnych braków, których stwierdzenie nie wymaga sądów wartościowych. Do braków, o których mowa, należy w szczególności zaliczyć podanie przez twórcę nieprawdziwych danych.

I tak twórca odpowiada zd. m. za to, że daty historyczne w jego dziele odpowiadają powszechnie uznanym (chyba, że celowo od panującej nauki odstępuje i swe odstępstwo uzasadnia); odpowiada dalej za wierność zamieszczonych w dziele cytat; za przybliżoną ścisłość podanych opisów przyrody (autor powieści podróżniczej odpowiada za to, że zamieszczone w niej opisy przyrody nie będą wręcz sprzeczne ze stanem faktycznym); autor dzieła naukowego odpowiada za przedstawienie w sposób zgodny z prawdą stanu literatury przedmiotu; itd.

2) Autor odpowiada dalej zd. m. za przestrzeganie w swym dziele tych prawideł tworzenia, których przełamanie w sposób wolny od wartościowania da się ustalić, a ich przestrzeganie jest oczywistym warunkiem wartości dzieła; odpowiada w szczególności za przestrzeganie przy pisaniu dzieła praw językowych (tłumacz odpowiada za wadliwy pod względem językowym przekład); nawet zasadnicze błędy metodyczne, w szczególności oczywiste błędy logiczne uzasadniają zd. m. odpowiedzialność twórcy.

3) O ile chodzi wreszcie o pozostałą sferę wad w wartości dzieła, to

zd. m. autor nie odpowiada za wady o tyle tylko, o ile przy tworzeniu dzieła zachował należytą staranność i gorliwość. Tej staranności i gorliwości należy się z reguły domniemywać; nie można jednak zd. m. wzbronić nakładcy przeprowadzenia w rażących wypadkach dowodu, że twórca wykonał dzieło wręcz niedbale, bez zadania sobie najmniejszego trudu, i bez poświęcenia dla wykonania dzieła choćby w przybliżeniu tego czasu, jaki nawet przy wielkich zdolnościach twórczych z uwagi na samą naturę danego przedmiotu i jego rozległość poświęcić należy; że zatem dzieło nie mogło osiągnąć nawet w przybliżeniu tej wartości, jaka ex aequo et bono w świetle woli stron odpowiada umowie<sup>9)</sup>. W ten sposób, bez potrzeby wartościowania, będzie można chronić nakładcę w rażących przynajmniej wypadkach przed ewentualnym nadużywaniem przez twórców ich praw «wolności ducha». Wszelki relatywizm jest szkodliwy, gdy przybierze krańcowe formy, w szczególności szkodliwy dla życia prawnego; nie należy tedy, wychodząc z założenia o relatywnym znaczeniu sądów wartościowych w dziedzinie nauki i sztuki, odmawiać nakładcy pomocy prawnej tam, gdzie jest widocznym, iż twórca w ogóle nie usiłował nadać dziełu wartości, przewidywanej w umowie.

Jeśli twórcy nie można zarzucić grubego braku staranności w wykonaniu dzieła, wtedy, ale też dopiero wtedy, odpowiedzialności za wartość dzieła przyjąć nie można. Zgodzić się należy z panującą nauką, iż odpowiedzialność za wady dzieła nie można oprzeć na samych tylko sądach wartościowych.

Nie dlatego, ażebyśmy mieli uważać wszelkie sądy wartościowe za bezwzględnie relatywne; jak istnieją obiektywne kryteria prawdy, tak istnieją obiektywne kryteria piękna pewnego utworu, metodycznej wartości pewnej pracy naukowej, jasności przedstawienia dzieła dydaktycznego, zdatności dzieła dramatycznego do wywołania zamierzonego efektu psychologicznego itd. Nowoczesna filozofia wartości dawno przewyżczyła relatywizm w tej dziedzinie, a pamiętamy, że obok socjologii, jest ona źródłem nowoczesnych doktryn prawniczych.

Oparciu ochrony nakładcy na sądach wartościowych należy się sprzeciwić z tego powodu, że obawa przed odpowiedzialnością prawną wobec nakładcy za rzekomy brak wartości dzieła, któryby biegli sądowi stwierdzili w ramach miarodajnych w danym czasie pojęć, mógłby oddziaływać hamująco na twórczość nawet zdolnych i uczciwych autorów, zwłaszcza zaś tych, którzy w zakresie swej specjalności szukają nowych dróg; ustanowienie więc przez ustawodawcę takiej odpowiedzialności byłoby sprzeczne z interesem postępu kultury. Podnieść dalej należy, że obiektywna prawda w przedmiocie piękna dzieł ducha, w szczególności dzieł literatury, muzyki i sztuki, jest szczególnie trudna do stwierdzenia z tego powodu, że proces jej ustalania polega w znacznej mierze na subiektywnym odczuwaniu; to też bardzo często opinie biegłych w tej kwestii nie mogłyby stanowić takiego, obiektywnie pełnowartościowego materiału, na jakim mógłby się sąd oprzeć w swym orzeczeniu.

Odpowiedzialność za wady w jakości dzieła nie ma oczywiście miejsca, jeśli nakładca dzieło zbadał przed zawarciem umowy (chyba, że chodzi o trudne zresztą w prawie autorskim do pomyślenia wady ukryte lub też wady podstępnie zatajone). To też w praktyce kwestia odpowiedzialności za wady w jakości dzieła odgrywać będzie rolę głównie przy umowach o nakład dzieła przyszłego.

Do odpowiedzialności za wady jakościowe przy tych umowach znaj-

<sup>9)</sup> Czy o ile da się ustalić, jaka wartość dzieła, odpowiada umowie, jakie w szczególności czynniki tej wartości były dla stron przy jej przewidywaniu miarodajne (czy np. stronom chodziło o to, by dzieło było oparte o bogatą wiedzę w danym przedmiocie) — to jest quaestio facti.

dzie analogiczne zastosowanie przepis art. 486 k. z. (por. też art. 325 § 2 k. z.), w świetle którego, jeśli dzieło jest obciążone wadami, o których mowa, nakładca, może od umowy odstąpić, z tym, że jeśli wady dadzą się (w odpowiednio krótkim terminie) usunąć, winien on zakreślić twórcy odpowiedni termin dodatkowy, z zagrożeniem odstąpienia od umowy, dopiero zaś po bezskutecznym upływie tego czasu może prawo odstąpienia wykonać. Przepis art. 486 § 1 o możliwości obniżenia wynagrodzenia w wypadku wad mniej istotnych i nie sprzeciwiających się wyraźniej umowie, nie będzie miał do stosunków nakładczych zastosowania, skoro na ich gruncie wady, nie sprzeciwiające się wyraźniej umówić, tylko pod warunkiem swej — bardzo rygorystycznie pojętej — istoty i w ogóle odpowiedzialność twórcy rodzą<sup>10)</sup> <sup>11)</sup>.

XIV. Obok obowiązku ustanowienia na rzecz nakładcy bezwzględnej prawa nakładczego ciąży na twórcy obowiązek dostarczenia takiego egzemplarza dzieła, któryby umożliwił czynność zwielokrotnienia, a więc manuskryptu, negatywu fotograficznego czy filmowego, itp. Ów egzemplarz dostarczyć należy w stanie należyty, zdatnym do podjęcia czynności zwielokrotnienia (patrz w tej mierze objaśnienia do art. 37).

XV. Zarówno ustanowienie praw nakładczych, jak i dostarczenie pierwotnego egzemplarza dzieła winno nastąpić w czasie umówionym; w braku postanowień umownych obowiązuje iure dispositivo zasada art. 37 bezwłocznego świadczenia; w razie spóźnienia twórca odpowiada w myśl art. 38. W objaśnieniach do wymienionych artykułów kwestia ta będzie bliżej omówiona.

XVI. Umowy o nakład dzieła muzycznego przewidują niejednokrotnie obowiązek twórcy odstępowania nakładcy oznaczonej części (np. 1/3) dochodów (tantium), płynących z publicznego wykonania (czy też nagrania na płyty) dzieła, oddanego w nakład; często postanawiają strony wręcz cesję owych przyszłych dochodów, uzasadniając bezpośrednie roszczenia nakładcy do związków autorskich, które prawa publicznego wykonania dzieła z tytułu agencji eksploatują. Pamiętać należy, że przelew dochodów, o którym mowa, jest wyłącznie zjawiskiem prawa obligacyjnego, a nie uzasadnia dla nakładcy żadnych praw autorskich w dziedzinie publicznego wykonania dzieła, a więc żadnej prawnej możliwości rozporządzania dziełem w tej dziedzinie.

XVII. Nakładca obowiązany jest prawa nakładcze i egzemplarz dzieła od twórcy przyjmując, a zarazem prawa nakładcze wykonać. Jak w objaśnieniach do art. 24 wyluszczone, ustanowienie prawa nakładczego jest z punktu widzenia twórcy «celowym» przeniesieniem prawa; twórca dlatego ustanawia prawo nakładcze, ażeby nakładca mógł wykonać swój obowiązek zwielokrotnienia i rozpowszechnienia dzieła.

XVIII. Prawo i obowiązek nakładcy do wydania i rozpowszechniania dzieła podlega zwykle ograniczeniom tak co do liczby wydań (i liczby egzemplarzy, składających się na wydanie), jak i co do terytorium, na które ma się rozciągać (terytorium to sięga najczęściej granic jednego państwa; twórca może tedy w innym państwie ustanowić innego nakładcę; niekiedy też twórca dzieli terytorium danego państwa na kilka rejonów

<sup>10)</sup> Z uwagi na bardzo ograniczoną odpowiedzialność twórcy za wady w jakości dzieła pozwala ustawa (art. 39) nakładcy w terminie z reguły sześciomiesięcznym od dostarczenia dzieła uwolnić się od obowiązku wydania bez przytoczenia motywów, a jedynie za równoczesnym zaplaceniem honorarium.

<sup>11)</sup> Przepis art. 486 k. z. będzie zd. m. miał zastosowanie i w tych mało praktycznych wypadkach, gdy powstanie kwestia odpowiedzialności za wady dzieła, które już jako gotowe stało się przedmiotem umowy o nakład; przepisy art. 320 i nast. k. z. do analogicznego zastosowania się nie nadają.

i w każdym z nich ustanawia innego nakładcę). Ograniczenie co do liczby dozwolonych wydań jest równocześnie ograniczeniem stosunku nakładczego co do czasu jego trwania, z rozprzedażą bowiem objętych umową nakładczą egzemplarzy gaśnie stosunek nakładczy z natury rzeczy.

XIX. Obowiązek swój wydania i rozpowszechniania dzieła winien nakładca wykonać wedle zasad dobrej wiary kupieckiej, o których będzie bliżej mowa. Winien pamiętać, że czynności wydawnicze są nie tylko jego interesem, lecz leżą również w interesie twórcy, są nie tylko jego prawem, lecz zarazem treścią jego obowiązku, który należy spełnić, dbając zarówno o materialne, jak i o duchowe interesy twórcy.

Obowiązek dbania o interesy materialne twórcy odgrywać będzie rolę zwłaszcza w przepisach o obowiązku bezwzględnego przystąpienia do prac wydawniczych, przeprowadzenia ich z należytą pieczołowitością i ukończenia w należyłym czasie (art. 37); ujawni się dalej w zakresie akcji rozpowszechniania dzieła, którą nakładca winien przeprowadzić z należytą energią, w należyłym tempie, przy ustanowieniu odpowiedniej ceny, w drodze odpowiedniej organizacji zbytu, i przy użyciu celowych środków reklamy<sup>12)</sup>.

Obowiązek dbania o interesy duchowe twórcy wystąpi zwykle jako obowiązek równoległy, w tych samych punktach przedsięwzięcia nakładczego, w których staje się aktualnym obowiązek dbania o interesy majątkowe. I tak np. staranne, wolne od błędów drukarskich i zniekształceń wydanie dzieła leży po linii zarówno majątkowych, jak i duchowych interesów; ustanowienie przez nakładcę zbyt niskiej ceny narusza nie tylko interesy majątkowe twórcy, którego umówionym wynagrodzeniem jest w danym wypadku procent od ceny sprzedażnej egzemplarzy lub udział w zysku, lecz także jego interesy duchowe, idące w kierunku utrzymania publicznej opinii o wartości dzieła na jak najwyższym poziomie; akcją reklamowa winna być kierowana nie tylko tendencją zapewnienia dziełu jak największego zbytu, lecz także winna być przeniknięta troską o dobrą sławę autora; itd. itd.<sup>13)</sup>.

XX. W szczególności obowiązek wydania dzieła spełnia nakładca na ogół w ten sposób, że poleca drukarzowi zwielokrotnienie dzieła. Umowa z drukarzem będzie nosić charakter najmu dzieła. Nic oczywiście nie stoi na przeszkodzie, by nakładca zwielokrotnił dzieło we własnym zarządzie. Jeśli nakładca zleci wykonanie dzieła drukarzowi, natenczas odpowiada wobec twórcy za ewentualne zawinienia drukarza przy zwielokrotnianiu dzieła jak za winę własną; jeśli zawinienie drukarza polega wyłącznie na delikcie, a nie jest równocześnie przewinieniem kontraktowym (np. drukarz dopuszcza się nadruku — art. 69 ustawy)<sup>14)</sup>, to nakładca może zwolnić się

<sup>12)</sup> Poza obowiązkiem umieszczenia egzemplarzy dzieła na widocznym miejscu na wystawie w księgarni należy tu w szczególności obowiązek rozsyłania odpowiednich cyrkularzy do sortymentystów (wielkie firmy wydawnicze czynią to w formie własnych czasopism bibliograficznych), a nadto obowiązek zapowiedzenia w prasie ukazania się dzieła, o ile dla danej kategorii dzieł stało się to zwyczajem (por. Allfeld, Vg. str. 82); temu ostatniemu obowiązkowi uczyni nakładca zadość, jeśli jednemu czy kilku poczytnym czasopismom prześle egzemplarze dzieła z własnej inicjatywy dla recenzji, a innym czasopismom na żądanie (tak Voigtlaender-Fuchs, «Die Gesetze betreffend das Urheberrecht und Verlagsrecht», 1914 r.).

<sup>13)</sup> Interesy duchowe twórcy miał na względzie ustawodawca również w przepisach art. 40 ust. 2 i 42 ust. 2.

<sup>14)</sup> Nadruk nie jest zd. m. przewinieniem kontraktowym — poza naruszeniem ogólnego kontraktowego obowiązku do lojalności (które jednak wymaga winy własnej — patrz niżej str. 203 i nast.). Jeśli bowiem nakładca zobowiązał się wydać 1000 egzemplarzy, to stąd nie wynika, iż zobowiązał się nie wydać więcej; ten negatywny obowiązek nie płynie z kontraktu, lecz z mocy, nieprzekazanego nakładcy, prawa autorskiego twórcy. Jeśli więc nakładca wyda

od odpowiedzialności przez wykazanie, że zwielokrotnienie powierzono — jak to na ogół w praktyce ma miejsce — przedsiębiorstwu drukarskiemu, polegającemu na zawodowym wykonywaniu przemysłu drukarskiego (art. 144 § 2 k. z.), poza tym zaś przez udowodnienie, że nie ponosi żadnej winy w wyborze osoby drukarza (culpa in eligendo — art. 144 § 1 k. z.).

Obowiązek rozpowszechniania dzieła spełnia nakładca przez rozprzedaż egzemplarzy nakładu. Rozpowszechnianie dzieła przez wypożyczanie egzemplarzy nie należy do czynności nakładczych.

Rozprzedaży egzemplarzy dzieła dokonywa nakładca bądź sam, we własnej księgarni, bądź przez osoby trzecie, a zwłaszcza przez komisjonerów i sortymentystów, ewentualnie przez kolporterów. W ramach stosunku komisowego księgarnia zobowiązuje się w stosunku do nakładcy rozprzedaż nadane egzemplarze dzieła w swoim imieniu, lecz na rachunek nakładcy, zadowalając się zyskiem w postaci prowizji od kwoty, uzyskanej za sprzedane egzemplarze. Przeważający w praktyce kontrakt estymatoryjny (zlecenie sprzedaży), zwany w handlu nakładczym kontraktem sortymentowym, polega na tym, że księgarz zobowiązuje się do pewnego terminu — zwyczajowym w Polsce jest okres kwartalny — albo zapłacić umówioną z nakładcą cenę, albo zwrócić nakładcy egzemplarze. Czy księgarz dane egzemplarze sprzedał, czy też zatrzymuje dla siebie, jest rzeczą obojętną: może on bez przestrzegania jakichkolwiek warunków «wstąpić w interes» (inaczej przy komisie: art. 593 k. h.); jeśli księgarz nie zwróci egzemplarzy do umówionego terminu, uchodzi tym samym za kupującego i nakładca może domagać się od niego zapłacenia ceny kupna. Jaką cenę uzyskał księgarz z ewentualnej sprzedaży osobom trzecim, jest przy kontrakcie sortymentowym również rzeczą obojętną; nakładcy obowiązany jest zawsze zapłacić tylko umówioną z nim cenę; nadwyżkę może zatrzymać bez żadnego ograniczenia (znowuż w przeciwieństwie do komisanta, który z uzyskanej ceny kupna musi się komitentowi wliczyć, a sam, jak nadmieniono, otrzymuje tylko prowizję).

XXI. 1) Jaki ma być w danym szczególnym wypadku sposób i forma wydania, jaka ma być organizacja rozprzedaży, to zależeć będzie przede wszystkim od woli wyraźnej czy dorozumianej stron. Dla ustalenia woli dorozumianej ważne będą zwłaszcza zwyczaje, panujące w obrocie w ogólności, a w danej gałęzi handlu nakładczego w szczególności (przy czym w myśl art. 500 k. h. domniemywa się, że zwyczaje handlowe są kupcowi znane). Do tych ostatnich należy zaliczyć przede wszystkim zwyczaje, jakich dany nakładca przestrzegał w swej dotychczasowej działalności handlowej przy zawieraniu umów nakładczych: twórca, czy też jego następca prawny, zawierając umowę nakładczą, ma prawo liczyć na to, że nakładca użyje przy wydawaniu dzieła tego aparatu, a przy rozpowszechnianiu dzieła tej organizacji zbytu, jaką zwykle stosuje w swym przedsiębiorstwie. Jeśli więc np. twórca zawarł umowę nakładczą z przedsiębiorcą, pozostającym w stosunkach handlowych z całą plejadą księgarń, którym przysyła do rozprzedaży wydawane przez siebie książki, to słuszną jest rzeczą, by nawet bez wyraźnego postanowienia umownego twórca mógł od nakładcy żądać, ażeby i nakładca danego dzieła przesłał owym księgarniom do rozprzedaży; jeśli nakładca sam prowadzi księgarnię, winien wydawane przez siebie dzieło wystawić na sprzedaż także w tej księgarni; itd. — Nakładca może oczywiście powołać się na to, że w danym wypadku wskazanym jest odstępstwo od przyjętych w ogólności, czy też przyjętych w jego przedsiębiorstwie zwyczajów

więcej egzemplarzy, aniżeli mu dozwolono, to czyn jego nie jest przełamaniem kontraktowego obowiązku wydania i rozpowszechniania dzieła, lecz jest poza kontraktowym deliktem, a nadto w razie winy naruszeniem kontraktowego obowiązku lojalności.

co do rozpowszechniania dzieła, że odstępstwo to jest celowe zarówno z punktu widzenia interesów nakładcy, jak i interesów twórcy, a wypływa zwłaszcza z tendencji jak najintensywniejszej rozprzedaży dzieła. Takie stanowisko nakładcy należy uwzględnić, o ile ten ostatni przynajmniej uwiarygodni potrzebę odstąpienia od zwyczajów, i o ile nie będzie widocznym, że stanowisko jego płynie ze złej wiary, z tendencji działania na szkodę interesów twórcy. Co więcej — w wypadkach, gdy z punktu widzenia celowości konieczność odstąpienia od zwyczajów będzie uderzająca, trzeba będzie przyjąć obowiązek nakładcy do odstąpienia. Oczywiście zajdzie to wówczas, gdy zwyczaj okaże się dla danego wypadku uderzająco niecelowy; jeśli natomiast dany zwyczaj jest choćby minimalnie celowym, to zależy w pełni od uznania nakładcy, czy zechce odeń odstąpić w celu bardziej jeszcze racjonalnej eksploatacji dzieła, i nie można mu w tym kierunku czynić żadnego zarzutu<sup>15)</sup>. Skrepowanie nakładcy zasadą celowości jest na ogół niewielkie z tego powodu, że mało jest zasad w zakresie handlowej kalkulacji, którym możnaby przyznać naprawdę obiektywną wartość; bardziej krępuje nakładcę zwyczaj, skoro nakładca, by móc od zwyczaju odstąpić, musi uwiarygodnić (w razie sporu), że odstąpienie było rzeczywiście celowe.

2) Ogólną a zarazem subsydiarną zasadą jest, że nakładca winien obowiązki swe spełniać zgodnie z zasadami dobrej wiary w obrocie. Kryterium dobrej wiary, a więc uczciwego kupieckiego postępowania miarodajne będzie jako obiektywne tam, gdzie kryteria panujących zwyczajów i celowości handlowej nie wystarczą dla ustalenia należytej linii postępowania, w kierunku słusznej wypadkowej interesów obu stron, jeśli te interesy ze sobą kolidują; wymóg subiektywnej dobrej wiary kupieckiej ma znowuż to znaczenie, że nakładca będzie — zdaniem moim — w każdym razie odpowiadał za postępowanie, które okaże się w skutkach dla interesów twórcy szkodliwe, jeśli bądź to kierował się złą wolą (odstąpił od zwyczaju rzekomo na rzecz postulatu celowości, de facto zaś kierując się tendencją działania na szkodę twórcy), bądź też, obierając linię postępowania, nie dołożył staranności, wymaganej w uczciwym obrocie (art. 240 § 1 k. z.); będzie mianowicie w wypadkach tych odpowiadał, choćby przedsięwzięta działalność nie przekraczała ogólnych ram zwyczaju i celowości.

3) Wyluszczone zasady mają przede wszystkim znaczenie pod kątem widzenia woli dorozumianej stron, którą obraliśmy za punkt wyjścia; wpływają one jednak w tak naturalny sposób z ogólnych zasad prawnych w zastosowaniu do stosunku nakładczego, i w konsekwencji tak dalece cieszą się opinione necessitatis, że należy je uznać za obowiązujące w sensie art. 1 k. h. normy prawa zwyczajowego<sup>16)</sup>.

4) W ramach powyższych zasad nakładca zachowuje swobodę decyzji w przedmiocie sposobu wydania i rozpowszechniania dzieła; wydawnictwo jest jego handlowym przedsięwzięciem; nie ma on tedy obowiązku nawet wysłuchiwać opinii twórcy w przedmiocie, co i jak należy przedsięwziąć. Jest więc rzeczą nakładcy dokonać wyboru pomiędzy kilkoma celowymi i zgodnymi ze zwyczajami sposobami wydania czy rozpowszechniania dzieła, uznać, że w danym wypadku pewien sposób jest najbardziej stosowny, a zarazem postanowić, że będzie dla wykonania zobowiązań nakładczych miarodajny. W szczególności, jeśli nic innego w umowie nakładczej nie postanowiono, nakładca zadecyduje o formacie egzemplarzy dzieła, o typie druku, o rodzaju okładki<sup>17)</sup>; nakładca zadecyduje o tym, czy umó-

<sup>15)</sup> Por. Allfeld, Vg. str. 82.

<sup>16)</sup> Patrz co do prawa zwyczajowego wyżej str. 161 i nast.

<sup>17)</sup> Format, druk czy okładka nie powinny jednak — w interesie pokupu — zbytnio podnosić ceny egzemplarza, jeśli nie umówiono wydania ozdobnego.



wioną ilość egzemplarzy należy wydrukować naraz, czy też sukcesywnie, w miarę popytu za książką; nakładca ustanowi cenę i to tak hurtową, jak i detaliczną<sup>18)</sup>; wreszcie — w granicach celowych zwyczajów — nakładca zadecyduje w konkretnym wypadku o sposobach rozprzedaży dzieła.

5) Co się tyczy w szczególności zwyczajów rozprzedaży dzieła: z ich punktu widzenia nakładca, o ile to nie przekracza ram jego przedsiębiorstwa, winien nie poprzestawać na sprzedawaniu egzemplarzy dzieła we własnej księgarni, lecz nadto przesłać je jaknajliczniejszym komisjonerom i sortymencistom; nakładca winien pamiętać, że zadaniem jego nie jest zbyć nakładu jak i e m u k o l w i e k nabywcy, lecz jak najszybsze i jak najintensywniejsze rozpowszechnienie dzieła między publiczność; to też sprzedanie całego nakładu jednemu nabywcy, co do którego nie ma gwarancji, czy i w jakiej mierze troszczył się będzie o sprzedaż egzemplarzy między publiczność, uchodzi w sferach nakładczych za ostateczność (choćby nabywca zapłacił cenę normalną<sup>19)</sup>), do której nakładca może się posunąć dopiero wówczas, gdy sprzedaż w księgarni i przez sortymencistów zawiodła, gdy zawiodły w szczególności także tzw. «tanie tygodnie» wysprzedaży książek, i w następstwie okazyjna sprzedaż całego nakładu<sup>20)</sup> okazuje się jedynym sposobem częściowego choćby zamortyzowania uwiecznionego w książkach kapitału; taka okazyjna sprzedaż połączona jest najczęściej ze znaczną obniżką ceny (z właszcza, gdy przybierze formę tzw. «zramszowania» — «Verramschung», tj. sprzedaży za cenę ryczałtową całego re-manentu książek, nie dających się w normalnych warunkach sprzedać), tak, że i z punktu widzenia oczywistego obowiązku nakładcy, by cenę dzieła utrzymać na odpowiednim poziomie, odgrywa rolę małym necesarium. Jeśli wszystkie sposoby sprzedania egzemplarzy dzieła zawiodą, wówczas nakładca zyskuje prawo przeznaczenia egzemplarzy na makulaturę.

Prawo to, podobnie jak prawo urządzenia «tanych tygodni», lub prawo zramszowania, jest w swej istocie prawem do nadzwyczajnego obniżenia ceny; ponieważ zaś wykonaniu tych praw nie stoją w naszym wypadku na przeszkodzie słuszne interesy autora nawet wówczas, gdy jego dochód zależy od obrotu — wszakże założeniem jest, że chodzi o sytuację, gdy dzieła nie można w inny sposób rozprzedać — należy zd. m. z mocy art. 46, który arg. a contrario pozwala w zasadzie nakładcy obniżyć cenę, o ile nie sprzeciwiają się temu interesy twórcy, uznać lege non distinguente, że prawo makulowania, a także prawo urządzenia «tanych tygodni» i «zramszowania» przysługuje na gruncie ustawy polskiej, wbrew dotychczasowej praktyce obrotu, nakładcy i wówczas, gdy wynagrodzenie twórcy polega na procencie od ceny sprzedawanych egzemplarzy<sup>21)</sup>. (Dotychczasowe zwyczaje, nie uwzględniające jeszcze stanowiska naszej ustawy, szły w tym kierunku, że

<sup>18)</sup> Raz ustanowionej ceny detalicznej nie wolno mu jednak bez zezwolenia twórcy podwyższyć — art. 46 ustawy.

<sup>19)</sup> A fortiori — jeśli okazyjnej sprzedaży dokonano po cenie znacznie, niezwykajnie niższej, a wynagrodzenie twórcy oblicza się wedle procentu od ceny sprzedażnej egzemplarzy lub od zysku, tak, że sprzedaż całego nakładu połączona jest i z materialną stratą twórcy.

<sup>20)</sup> Względnie rozprzedaż egzemplarzy dzieła po znacznie niższej cenie pomiędzy antykwarnie itp.

<sup>21)</sup> Prawo przeznaczenia egzemplarzy dzieła na makulaturę powstaje dopiero wówczas, gdy perspektywa zupełnej bezowocności dalszej akcji w kierunku rozprzedaży dzieła jest oczywista; w takiej jednak sytuacji nie widzę i de lege ferenda powodu, by za Voigtlaenderem-Fuchsem (op. cit. str. 270 i nast.), wykluczyć prawo makulowania dzieł, w których cenie sprzedażnej zagwarantowano twórcy procent, względnie by uzależnić wykonanie tego prawa od wpłacenia przez nakładcę twórcy procentu od sumy, którąby z ewentualnej rozprzedaży uzyskano. Iluzje twórcy, że kiedyś obudzi się zainteresowanie publiczności dla jego dzieł, nie mogą zaważyć na szali

w wypadku obliczanego od obrotu honorarium nakładca uważał za swój obowiązek uzyskać zgodę twórcy na makulowanie, «zramszowanie» nakładu, czy nawet na urządzenie «taniego tygodnia»; oczywiście i na gruncie nowej ustawy nie można mieć żadnych zastrzeżeń przeciwko tendencji nakładców załatwiania tych spraw w drodze porozumienia z twórcą; atoli w wypadku, gdy pertraktacje nie doprowadzą do rezultatu, przyznać należy nakładcy możliwość prawną jednostronnego obniżenia ceny, jeśli nie może ono zaszkodzić rozumnym interesom twórcy).

Przy pewnych gatunkach dzieł, w szczególności przy dziełach, które się ukazują częściami, lub też dziełach nadających się do zbiorowego zakupu czy to przedmiotowo (np. kompleks komentarzy do nowych ustaw sądowych), czy też podmiotowo (dzieła, dla których może mieć zainteresowanie ogół urzędników pewnej instytucji, czy też ogół uczniów pewnej szkoły itp.) — odpowiednim sposobem rozpowszechniania będzie kolportaż, tj. sprzedaż dzieła publiczności nie za pośrednictwem księgarń, a za pośrednictwem domokrażnych agentów.

XXII. O tempie, w jakim nakładca winien przeprowadzić swe prace wydawnicze, mowa będzie w objaśnieniach do art. 37.

XXIII. Z obowiązkiem nakładcy wykonywania prawa nakładczego łączy się jego obowiązek dochodzenia w stosunku do osób trzecich zakazowych roszczeń bezwzględnych, z prawa tego wynikających: nakładca winien skarżyć osoby trzecie o zaniechanie takich czynów, któreby kolidowały z wykonywaniem praw nakładczych, a tym samym wyrządzały szkodę interesom twórcy. Nakładca nie jest oczywiście obowiązany dochodzić jemu przysługujących roszczeń o wydanie niesłusznego wzbogacenia i wynagrodzenie szkody; jeśli z czynów, wkraczających w zakres praw nakładczych, wynikają takie roszczenia i dla twórcy, nakładca winien ich o tyle tylko dla tego ostatniego dochodzić, o ile go w tym kierunku zobowiązuje wyraźne postanowienie umowne. W tym zakresie, w jakim nakładca jest zobowiązany do dochodzenia roszczeń twórcy, przysługuje mu oczywiście i upoważnienie; w procesie jednak musi wykazać się pełnomocnictwem, czyniącym zadość przepisom k. p. c., jeśli dochodzonych roszczeń nie opiera na (bezwzględnym) prawie nakładczym (niżej ustęp XXX), chyba, że do reprezentowania w sądzie praw twórcy jest *ex lege* powołany (art. 9 ustawy).

XXIV. Przyjęcie na siebie przez nakładcę obowiązku rozpowszechniania dzieła jest esencjaie negotii tej umowy, zgodnie z podaną na wstępie definicją. Jeśli twórca w umowie udziela nakładcy tylko prawa wydania dzieła, nie nakładając nań równocześnie w tym kierunku obowiązku, umowa nosi charakter najmu dzieła, jeśli polega na zobowiązaniu twórcy do napisania dzieła w przyszłości<sup>22)</sup>; jeśli zaś dotyczy dzieła już gotowego, będzie zwykłą sprzedażą częściowego prawa autorskiego. — Inaczej przedstawia się sprawa z honorarium autorskim, a więc wynagrodzeniem, jakie otrzymuje twórca w zamian za ustanowienie prawa nakładczego. Umowa nakładcza gwaran-

rozstrzygnięcia prawnego, gdyż prawo operuje kategoriami prawdopodobieństwa, a przynajmniej nie wychodzących poza normalną kolej rzeczy możliwości; zresztą, gdyby nawet uznać działanie makulującego w powyższych warunkach nakładcy za bezprawne, to i tak trudno byłoby przyznać twórcy roszczenie o wyrównanie utraconych zysków, skoro w świetle art. 157 § 1 k. z. (art. 242 k. z.) iluzoryczne zyski nie mogą uchodzić za spodziewane, a tylko takie podlegają wynagrodzeniu. Nie ma więc powodu, by nakazywać nakładcy przechowywanie w nieskończoność egzemplarzy dzieła, które doznało fiasca, a zalecić mu tylko trzeba daleko posuniętą ostrożność w ocenie beznadziejności dalszych starań o rozprzedaż, tym większą, im więcej twórca w dalszej rozprzedaży jest zainteresowany.

<sup>22)</sup> Może też nosić charakter najmu pracy, jeśli twórca pozostaje z nabywającym dzieło w stałym stosunku służbowym.

tuje wprawdzie zwykle twórcy wynagrodzenie, czy to w sposób wyraźny, czy też dorozumiany; jednakże wykluczenie honorarium autorskiego nie odbiera umowie cech umowy nakładczej, o ile tylko w niej nałożono na kontrahenta twórcy obowiązek wydania i rozpowszechniania dzieła. Podnieść należy, że wykluczenie honorarium autorskiego nie odbiera również umowie nakładczej cech umowy odpłatnej, zaś stosunkowi nakładczemu charakteru synallagmatycznego. Wszakże *causam negotii* stanowi nie tylko dla nakładcy, lecz i dla twórcy, wydanie i rozpowszechnianie dzieła; główny interes (gospodarczy względnie moralny) w zawarciu umowy nakładczej idzie tak u nakładcy, jak i u twórcy w jednym i tym samym kierunku; to też zapłatą ze strony nakładcy za udzielenie mu prawa do wydania i rozpowszechniania dzieła jest przyjęcie przezeń zobowiązania do wykonania tych czynności.

XXV. Czy domniemanie przemawia za istnieniem obowiązku nakładcy do zapłacenia honorarium w wypadku, gdy nie w tej mierze w umowie nie postanowiono? — Ustawa polska o prawie autorskim nie wypowiada się w powyższej kwestii; interesujący w tej mierze przepis art. 41 ust. 1 daje wprawdzie wskazówkę co do obliczenia wysokości wynagrodzenia na wypadek, gdyby jej nie umówiono; sędzę jednak, że hipotezą faktyczną tego przepisu jest, iż w umowie postanowiono, że wynagrodzenie w zasadzie się należy, a nie powzięto tylko postanowień co do jego wysokości; uważam, że za daleko z gramatycznego punktu widzenia szłaby interpretacja, któraby w powyższym przepisie kazała upatrywać normę dyspozytywną, nakazującą nakładcy zapłacić słuszne wynagrodzenie także w wypadku, gdy w umowie obowiązku zapłaty wynagrodzenia nie nałożono. — Nie znajdujemy na postawione pytanie odpowiedzi i w kodeksie zobowiązań. Posiłkowe zastosowanie przepisu art. 478 k. z., dotyczącego umowy o dzieło, jest w odniesieniu do umowy nakładczej niemożliwe, do istoty bowiem umowy o dzieło należy zobowiązanie zamawiającego do zapłacenia wynagrodzenia, podczas gdy, jak wiemy, istnieniu umowy nakładczej nawet wyraźne postanowienie stron, że twórca żadnego honorarium nie otrzyma. Nie da się również w naszej materii zastosować przepisu art. 500 § 1 k. z., stwarzający domniemanie, że za wykonanie zlecenia umówiono wynagrodzenie, albowiem hipotezą faktyczną tego artykułu jest niewątpliwie negatywna okoliczność, iż nie umówiono innej zapłaty, a ta okoliczność przy umowie nakładczej, jak wiadomo, nigdy nie zachodzi; ponadto zastosowanie art. 500 k. z. nawet dla umowy o nakład dzieła przyszłego przedstawia tę systematyczną trudność, że w myśl art. 498 § 2 k. z. można wprawdzie artykuł 500 odnieść nie tylko do zlecenia, można go jednakże stosować tylko do takich dalszych umów o świadczenie usług, których nie uregulowano jako szczególny rodzaj umowy — umowa nakładcza zaś jest szczególnie uregulowanym rodzajem umowy<sup>23)</sup>.

Nie pozostaje zatem nic innego, jak sięgnąć do ogólnych zasad prawa obligacyjnego, według których ogólnym źródłem zobowiązania jest postanowienie umowne stron, strona zaś, która z tego postanowienia chce wywieść swoje prawa, musi jego istnienia dowieść. Odpowiedź więc na postawione na wstępie pytanie co do istnienia w prawie polskim ustawowego domniemanie, iż autorowi honorarium się należy, wypada negatywnie. To też sędzia przyzna twórcy honorarium za dzieło oddane w nakład o tyle tylko, o ile umowa nakładcza zawiera w tym kierunku postanowienie, i o ile twórca okoliczności tej dowiedzie.

<sup>23)</sup> Inaczej oczywiście przedstawiałaby się sprawa, gdyby art. 198 i nast. k. z. można było stosować także do poszczególnych kwestii, nieuregulowanych przy tych umowach o świadczeniu usług, które poza tym są uregulowane jako odrębny rodzaj umowy.

Jak wiadomo, źródłem zobowiązań umownych jest nie tylko wyraźna, lecz także dorozumiana wola stron. Dorozumianą wolą jest takie zachowanie się danej strony, które, pojmowane pod kątem widzenia uczciwego obrotu, nie pozwala kontrahentowi wątpić w to, iż strona dane postanowienie powzięła i oświadcza (art. 29 k. z.). Z mocy tak pojętej woli dorozumianej stron honorarium twórcy przy umowie nakładczej zwykle będzie musiało uchodzić za umówione; zazwyczaj bowiem będą jej towarzyszyć tego rodzaju okoliczności, że będzie rzeczą widoczną i niewątpliwą, iż twórca uważa honorarium za rzecz samo przez się zrozumiałą i że bez honorarium napewno pracy by się nie podjął; jeśli nakładca mimo to w stosunek nakładczy wstąpi, to w myśl art. 29 k. z. zaciągnie zobowiązanie do zapłacenia honorarium. Taką okolicznością, uzasadniającą wolę dorozumianą stron w kierunku stworzenia zobowiązania, o jakim mowa, jest głównie fakt, iż autor, zawierający umowę nakładczą, oddaje się twórczości zawodowo, a więc dla zysku; zawarcie bowiem przez takiego autora umowy nakładczej uzasadnia hipotezę, iż liczy on na honorarium za swe dzieło, że dzieło oddaje w nakład nie tylko dla pomnożenia swej sławy, czy też wzbogacenia kultury narodowej; ponieważ zaś dziś twórczość ma najczęściej charakter zawodu co najmniej ubocznego, to też najczęściej wolę stron w kierunku obowiązku zapłacenia honorarium będziemy musieli przyjąć za istniejącą.

Tą drogą będzie można i w praktyce prawa polskiego zapewnić w ramach słuszności zwycięstwo nowoczesnej idei, by praca twórcza była z reguły materialnie wynagradzana i nie stała pod tym względem niżej od innych rodzajów pracy. De lege ferenda pójść należy dalej o tyle tylko, by wprowadzić praesumptio iuris woli dorozumianej stron co do umówienia honorarium<sup>23)</sup>.

XXVI. Obie strony obowiązane są względem siebie do przestrzegania obowiązku lojalności<sup>25)</sup>, w szczególności do nienaruszania autorskich praw bezwzględnych majątkowych czy osobistych na danym dziele<sup>26)</sup>,

<sup>23)</sup> Nakładca mógłby obalić tę presumpcję już przez wykazanie braku okoliczności, uzasadniających przyjęcie woli dorozumianej stron (np. przez wykazanie, że twórca jest początkującym amatorem); nie potrzebowałby zaś nakładca dla obalenia domniemania przeprowadzać — wymaganego na gruncie art. 500 k. z. — dowodu, że honorarium w ogóle, także wyraźnie, nie umówiono.

<sup>25)</sup> «Treupflicht» wedle terminologii Kohlera (op. cit. str. 310).

<sup>26)</sup> Naruszenie bezwzględnych praw przeciwnika może, lecz nie musi być równocześnie naruszeniem jednego z głównych obowiązków kontraktowych. — Wydanie przez nakładcę dzieła z błędami jest z jednej strony naruszeniem autorskiego prawa do integralności dzieła, tak majątkowego jak osobistego, z drugiej strony zaś jest przelaniem kontraktowego obowiązku należytego wydania i rozpowszechniania dzieła. Natomiast — jak już wyżej (uwaga 14 przy art. 35) nadmieniono — nadruk nakładczy jest tylko deliktem z art. 59 i 69 ustawy, a nie jest naruszeniem kontraktowego obowiązku nakładcy należytego wydania i rozpowszechniania dzieła; obowiązek nierozpowszechniania egzemplarzy w sferze zastrzeżonej twórcy wpływa nie z kontraktu, lecz z prawa autorskiego twórcy. — O ile chodzi o obowiązek twórcy nierozpowszechniania dzieła w tym zakresie, w jakim ustanowił bezwzględne prawo nakładcze, to na pierwszy rzut oka również wydawaćby się mogło, że obowiązek ten jest logiczną konsekwencją bezwzględnego charakteru prawa nakładczego, że zatem nie może nosić charakteru obowiązku kontraktowego — pomijając zobowiązanie do lojalnego zachowania się — skoro nie potrzeba się kontraktowo zobowiązywać do tego, do czego i tak już prawo bezwzględne obowiązuje. Pogląd taki byłby zd. m. mylny; twórca przede wszystkim zobowiązuje się, w sensie prawa obligacyjnego, nie wykonywać swych praw autorskich w zakresie, w którym ma być uskutecznione wydawnictwo, a dopiero w dalszej konsekwencji, dla wyposażenia na-

oraz do zaniechania sprzecznych z dobrymi obyczajami czynów, któreby obniżały szanse rozpowszechniania egzemplarzy dzieła, a zatem udaremniały cel umowy nakładczej.

W zakres obowiązku lojalności po stronie nakładcy wchodzi obowiązek uszanowania nieprzekazanych mu autorskich praw majątkowych oraz praw osobistych twórcy; nakładca obowiązek ten przełamie, jeśli dopuści się naddruku, jeśli wyda dzieło, zawierające złośliwą krytykę dzieła oddanego w nakład itd. Umowa może również nałożyć na nakładcę obowiązek niepublikowania dzieł o podobnym temacie; obowiązek taki będzie w szczególności niejednokrotnie wynikał z woli dorozumianej stron, opartej o zwyczaj: jeśli np. oddałem w nakład komentarz prawa autorskiego, natenczas byłoby ze strony nakładcy wiarołomstwem, gdyby równocześnie wydał komentarz do tego prawa, napisany przez innego twórcę; ogólnej jednak normy, zakazującej nakładcy publikowania dzieł, mogących stanowić konkurencję dla rozprzedaży oddanego w nakład dzieła, prawo zwyczajowe nie zna, norma taka byłaby zresztą sprzeczna z wymogami życia nakładczego, choćby dotyczyła tylko dzieł o podobnym temacie. Nakładca obowiązany jest oczywiście wstrzymać się od wszelkich czynów, któreby nosiły na sobie znamiona aktów nieuczciwej konkurencji; nie wolno mu np. umniejszać zbytu danego dzieła przez wprowadzanie na rynek dzieła innego, które czy to ze względu na tytuł, czy też na inne okoliczności mogłoby być snadnie poczytywane za dzieło pierwsze i mogłoby w ten sposób zagarniać cudzą klientelę. Obowiązany jest również do zachowania tajemnicy zawodowej; nie wolno mu w szczególności przed opublikowaniem dzieła ujawnić osobom trzecim nawet odkrywczego materiału, zawartego w powierzonym mu manuskrypcie.

W zakres równoległego obowiązku lojalności po stronie twórcy wchodzi głównie obowiązek nierozpowszechniania przeróbek dzieła, które mogłyby stanowić konkurencję dla oryginału<sup>27)</sup>. Zwyczaj może ponadto odno-

kladcy w tym silniejsze prawo, ustanawia na jego rzecz bezwzględne prawo nakładcze; ustanowienie jednak tego prawa, nie uchyla pierwotnego i zasadniczego obowiązku twórcy do niewkraczania w sferę działania nakładcy, obowiązku o charakterze obli g a c y j n y m. Jest wprawdzie zasadą prawa majątkowego na rzeczach zmysłowych, że obowiązek kontrahenta do uszanowania prawa bezwzględnego, jakie dla przeciwnika ustanowił, nie nosi charakteru obligacyjnego, a istnienie tego obowiązku nie przeszkadza wygaśnięciu stosunku obowiązkowego; atoli w sferze prawa autorskiego faktyczna łatwość a związane z tym niebezpieczeństwo naruszenia przez twórcę prawa bezwzględnego, ustanowionego na rzecz kontrahenta, jest zbyt wielkie, by można udzielić twórcy absolutorium, zwalniając go od kontraktowych skutków ewentualnego naruszenia, zanim ustanowione częściowe prawo autorskie wygaśnie. — Regule tę sankcjonuje dla stosunków nakładczych § 2. ustawy nakładczej niemieckiej; należy ją zd. m. rozciągnąć na wszelkie kontrakty o przeniesienie prawa autorskiego.

Uznanie obligacyjnego charakteru obowiązku twórcy do uszanowania przekazanego prawa nakładczego zaostrza odpowiedzialność twórcy na wypadek przewinienia (nakładca może odstąpić od umowy); ujęcie nasze będzie miało również praktyczne znaczenie przy zastosowaniu, dla stosunków prawa nakładczego, art. 39 pr. upadł. (patrz niżej str. 207 uwaga 45).

Tam, gdzie naruszenie prawa bezwzględnego przeciwnika nie jest równocześnie przełamaniem jednego z zasadniczych zobowiązań stosunku nakładczego, może ono rodzić odpowiedzialność kontraktową jedynie z tytułu ogólnego obowiązku do lojalnego zachowania się w czasie trwania stosunku nakładczego. Odpowiedzialność ta ma odmienną strukturę; w szczególności, jak zobaczymy, tylko cięższe i przez kontrahenta zawinione naruszenie obowiązku lojalności daje przeciwnikowi prawo odstąpienia od umowy.

<sup>27)</sup> Por. Hoffmann, «Das Reichsgesetz über das Verlagsrecht», Berlin 1925, str. 30 i nast.

śnie do pewnych kategorii dzieł uzasadniać — analogiczny do powinności nakładczych — obowiązek twórcy niepublikowania dzieł o podobnym temacie; w zasadzie jednak, *ex iure dispositivo*, na twórcy obowiązek taki nie ciąży<sup>26)</sup>. W zakresie obowiązku lojalności po stronie twórcy nie wchodzi zd. m. nawet obowiązek wierności względem treści własnego dzieła; twórcy wolno bowiem, jeśli zmieni zdanie, zwalczać w nowym dziele tezy, zawarte w dziele poprzednim<sup>26)</sup>. Umowa może oczywiście twórcę skrepować: może zakazać mu ujemnej krytyki dzieła w czasie trwania stosunku nakładczego (zbyt daleko idące skrepowanie mogłoby być sprzeczne z dobrymi obyczajami), może mu zakazać publikacji dzieł o podobnym temacie. Zobowiązania takie — jak i analogiczne zobowiązania nakładcy — są umownie sprecyzowanym obowiązkiem lojalności i pod tym kątem widzenia winny być w razie naruszenia oceniane, a zobaczymy niżej, że skutki naruszenia obowiązku lojalności podlegają odrębnym zasadom, aniżeli naruszenie innych zobowiązań z umowy nakładczej.

XXVII. Przedstawiliśmy ogólne zasady obligacyjnego stosunku nakładczego; bliższe szczegóły podane będą w objaśnieniach do następnych artykułów. Obecnie zajmiemy się scharakteryzowaniem rzeczowego, a raczej, wedle terminologii Zolla, «podobnego do rzeczowych», podmiotowego prawa nakładczego, powstającego w wyniku umowy nakładczej.

Prawo nakładcze polega na wyłącznej prawnej możliwości wydania — w drodze zwielokrotnienia — dzieła, oraz rozpowszechniania między publiczność uzyskanych w ten sposób egzemplarzy, a to w czasie i na terytorium w umowie określonym. Jak wiemy, prawo nakładcze powstaje na zasadzie — odrębnej od umowy obligacyjnej — umowy rzeczowej, podlegającej z mocy art. 176 k. z. przepisom o przelewie (cesji). Umowa ta polega na oświadczeniu twórcy, iż ustanawia dla nakładcy wyłączne i bezwzględne uprawnienie do wydania i rozpowszechniania dzieła w umówionym zakresie, i na przyjęciu tego oświadczenia przez nakładcę do zatwierdzającej wiadomości. W myśl art. 24 ustęp 2 powinna być sporządzona na piśmie, i to także wówczas, gdy działość zostaje w czasie późniejszym od zawarcia kontraktu (obligacyjnego) nakładczego, a już temu kontraktowi nadano formę pisemną.

XXVIII. Aczkolwiek umowa obligacyjna nie rodzi jako taka prawa nakładczego, tym niemniej jest ważną wskazówką dla określenia jego przedmiotu i treści. Oświadczenia stron przy akcie rozporządzenia powoływać się będą w tej mierze zazwyczaj na ośnowę umowy obligacyjnej. Obligacyjny stosunek nakładczy posiada dla rzeczowego prawa nakładczego i to jeszcze znaczenie, że ważne zawiązanie i trwanie stosunku obligacyjnego jest prawną podstawą powstania, a zarazem i trwania prawa nakładczego; nie tylko więc jest zasadą, że rozporządzenie autorskie, mocą którego ustanowiono rzeczowe prawo nakładcze, jest ważne i skuteczne tylko pod warunkiem ważnego zawiązania stosunku nakładczego obligacyjnego, lecz ponadto istnieje zasada, że jeśli stosunek obligacyjny z jakiegokolwiek powodu zgaśnie, gaśnie tym samym automatycznie i prawo nakładcze, a obciążona nim własność autorska wraca siłą swej elastyczności do pierwotnych rozmiarów, bez potrzeby jakiegokolwiek aktu prawnego, mocą któregoby nakładca przeniesione nań

<sup>26)</sup> Chodzi o niekrepowanie wolności twórczej; fawor tej wolności przynika prawo autorskie (patrz problem odpowiedzialności za wady w jakości dzieła, str. 189). Ale i nakładca, jak wyżej wspomniano, nie jest na ogół przez kontrakt nakładczy skrepowany w swobodzie swej dalszej działalności wydawniczej.

<sup>27)</sup> Jeśliby jednak autor wydał celowo niesprawiedliwą krytykę swego poprzedniego dzieła, (np. po to, ażeby zwiększyć pokup nowego dzieła — wypadek mało prawdopodobny —) dopuściłby się naruszenia prawa nakładczego w ramach art. 61 a zarazem niewątpliwie przełamalby *ex lege* płynący obowiązek kontraktowy lojalności względem nakładcy.

prawo zwracał twórcy<sup>30)</sup> <sup>31)</sup>. Rzeczowe prawo nakładcze jest tedy w stosunku do nakładczych praw obligacyjnych akcesoryjnym, podobnie, jak np. akcesoryjnym jest prawo zastawu w stosunku do wierzytelności, której zabezpieczeniu służy. Akcesoryjny charakter prawa nakładczego wypływa przede wszystkim z celowego charakteru aktu rozporządzenia, którym je ustanowiono (patrz str. 139 i nast., ustęp XII<sup>32)</sup>). Z uwagi na swój akcesoryjny charakter prawo nakładcze nie może też z reguły być przeniesione bez zezwolenia twórcy.

Zgodnie ze swym akcesoryjnym charakterem, prawo nakładcze podlega tym samym ograniczeniom czasowym i terytorialnym, co stosunek nakładczy w ogólności (patrz ustęp XXXIII). Przekroczenie ograniczonego w ten sposób zakresu prawa nakładczego jest nie tylko przewinieniem obligacyjnym, lecz zarazem deliktem, polegającym na wkroczeniu w wyłączne prawa twórcy (art. 59 ustawy).

XXIX. Prawo nakładcze jest wyłączne; w zakresie, w jakim je nakładcy przyznano, nie wolno nikomu przedsiębrać czynności, objętych jego treścią; nie wolno tego czynić nawet twórcy. Nie wyklucza to możliwości ustanowienia wspólnego prawa nakładczego na rzecz kilku nakładców; zachodzić będzie wtedy między nimi stosunek analogiczny do współwłasności.

XXX. Roszczenia, jakie powstają dla nakładcy z faktu naruszenia jego prawa nakładczego, są bezwzględne: może on przeciw każdemu, kto wkracza w sferę jego praw, wystąpić bezpośrednio z powództwem, opartym na art. 59. Czyny, polegające na przywłaszczeniu sobie cudzego prawa nakładczego, są zarazem karalne według art. 68. Nakładca może wreszcie powołać się na art. 61 dla uzasadnienia swego powództwa o odszkodowanie przeciw osobie, która jakimkolwiek czynem bezprawnym wyrządza szkodę w przedmiocie prawa nakładczego (np. przez złośliwą a niesprawiedliwą krytykę doprowadza do zmniejszenia pokupu dzieła oddanego w nakład).

XXXI. Oprócz roszczeń zakazowych, których przedmiotem jest dzieło w tej formie, w jakiej nakładcy wolno je z mocy prawa nakładczego eksploatować, przysługuje nakładcy kontraktowe prawo żądania od twórcy upoważnienia do ściągania we własnym interesie, a w imieniu twórcy, osób, któreby rozpowszechniały dzieło w innej wprawdzie, przerobionej (art. 2) formie, mogącej niemniej — w gospodarczej eksploatacji — stanowić poważniejszą konkurencję dla oryginału (patrz objaśnienia do art. 12, str. 83). Ustawa polska nie podaje nawet przykładów takich przeróbek, których z uwagi na prawo nakładcze nie wolno rozpowszechniać, względnie przeróbek, w zakresie których mimo ustanowienia prawa nakładczego może twórca i nadal gospodarczo eksploatować dzieło; będzie tedy rzeczą jurysprudencji konkretyzowanie ogólnego kryterium «konkurencyjności» przeróbki.

Poza wypadkami, co do których nakładcy przysługuje roszczenie zakazowe czy to iure proprio, czy też na podstawie praw autora (co do rozpowszechniania konkurencyjnych przeróbek) — wolno twórcy mimo ustanowienia prawa nakładczego i nadal swobodnie eksploatować dzieło. Wolno mu tedy rozpowszechniać przeróbki, nie reprezentujące konkurencyjnego niebezpieczeństwa; wolno mu także rozpowszechniać oryginał w drodze pu-

<sup>30)</sup> Por. De Boor, op. cit. str. 22 i nast.

<sup>31)</sup> Możliwa jest wprawdzie umowa, w ramach której nakładca obowiązany jest przedsięwziąć jedno, czy więcej wydań, z tym, że ma prawo — bez równoległego obowiązku — przedsięwzięcia i dalszych jeszcze wydań. W wypadku tym stosunek nakładczy gaśnie, mimo, że prawo wydania i rozpowszechniania dzieła jeszcze trwa. Prawo to nie ma jednak już więcej charakteru prawa nakładczego i nie podlega w konsekwencji normom, do prawa tego się odnoszącym (np. przepisowi art. 36 ustawy).

<sup>32)</sup> Zasadę akcesoryjności należy tedy odnieść do wszelkich praw «ceLOWYCH», w szczególności także do praw bezwzględnych z art. 49 ustawy.

blicznego wykonania dzieła: np. twórcy dzieła dramatycznego, który oddał je w nakład, wolno dzieło to rozpowszechnić w drodze przedstawień teatralnych. Oczywiście pacta sunt servanda; wola wyraźna lub dorozumiana stron może ograniczyć twórcę także w tym kierunku.

XXXII. Stosunek obligacyjny nakładczy, a wraz z nim i prawo nakładcze, gaśnie przede wszystkim z realizacją celu, dla którego został ustanowiony: gaśnie mianowicie z natury rzeczy ze sprzedaniem ostatniego egzemplarza dzieła z ostatniego umówionego wydania. Jak długo wysprzedają nie nastąpi, stosunek nakładczy trwa, mimo braku popytu za dziełem. Niemożność rozprzedania dzieła nie uchodzi wedle communis opinio za powód zgaśnięcia stosunku nakładczego. Stosunek nakładczy mimo zastoju w rozprzedaniu nakładu trwa w całej pełni, wraz ze wszystkimi swymi skutkami, w szczególności z obowiązkiem twórcy uszanowania prawa nakładczego i nieprzedsiębrania w jego zakresie nowego wydania, oraz obowiązkiem nakładcy zadośćuczynienia popytowi za egzemplarzami dzieła, na wypadek, gdyby popyt ten znowu się pojawił, czy to ze strony specjalnego amatora, czy też z powodu nawrotu zainteresowania publiczności dla danego dzieła. Ta zasada doznaje z jednej strony złagodzenia przez to, że nakładca w razie niemożności zbycia nakładu ma prawo przeznaczyć wyprodukowane już egzemplarze na makulaturę i tą drogą ewentualnie spowodować zgaśnięcie stosunku nakładczego (patrz wyżej str. 194), z drugiej strony przez przepis art. 47 ust. 2, który pozwala twórcy wykupić nakład po cenie hurtownej, oraz przepis art. 47 ust. 3, który pozwala twórcy po upływie pewnego czasokresu od ukazania się dzieła w danym nakładzie, przystąpić do nowego wydania bez względu na pozostały do sprzedania zapas egzemplarzy<sup>33)</sup>.

XXXIII. Stosunek nakładczy jest zwykle ograniczony co do czasu swego trwania przez podanie liczby wydań, które nakładca może i powinien przedsięwziąć: rozprzedaż jest wówczas tym zdarzeniem, które powoduje zgaśnięcie stosunku. Stosunek nakładczy może być jednak czasowo ograniczony i w inny sposób, a mianowicie przez podanie ścisłego terminu, do którego ma trwać; w wypadku tym z nadejściem terminu gaśnie stosunek nakładczy bez względu na pozostałą do sprzedaży ilość egzemplarzy. W ramach tedy stosunku nakładczego terminowego winien nakładca starać się o dostosowanie ilości sporządzanych egzemplarzy do możliwości zbycia ich w określonym umową czasie; jeśli zaś mimo wszystko pewna ilość egzemplarzy po upływie umownego terminu zostanie mu na składzie, może ją przeznaczyć tylko na makulaturę, gdyż wobec zgaśnięcia prawa nakładczego nie przysługuje mu więcej prawo rozpowszechniania dzieła<sup>34)</sup>.

XXXIV. Stosunek nakładczy gaśnie dalej z ogólnych powodów, przewidzianych czy to w kodeksie zobowiązań, czy też w ustawie autorskiej.

<sup>33)</sup> Jak słusznie podkreśla Hillig, «385 Gutachten ueber urheberrechtliche, verlagsrechtliche und verlegerische Fragen» Lipsk 1928.

<sup>34)</sup> Okazyjna sprzedaż całego nakładu po niższej znacznej cenie (tzw. w Niemczech «Verramschen») dozwolona jest, jako ostateczny środek rozprzedania dzieła, i nakładcy terminowemu; jeśliby jednak polegała na nadużyciu prawa ze strony nakładcy (który np. licząc się z góry z niemożnością rozprzedania egzemplarzy dzieła w ilości, w jakiej zamierza je zwielokrotnić, nie mniej do zwielokrotnienia tej ilości przystępuje), natenczas uskutecznianie jej ze szkodą dla zbyt dalszych wydań, które już twórca ma prawo przedsięwziąć, rodzi obowiązek odszkodowawczy w myśl art. 135 k. z. Tego samego zdania Voigtlaender-Fuchs (op. cit.). Contra Hillig, op. cit. str. 198—199, który wyklucza możliwość «Verramschen» przy nakładzie terminowym, atoli nie powołuje się w tej mierze na żadną normę prawa zwyczajowego; sam zaś fakt, że «Verramschen» przy nakładzie terminowym może łatwo służyć nadużyciu prawa, nie uzasadnia zd. m. dostatecznie rozstrzygnięcia, że nakładcy terminowemu prawo to w ogóle nie przysługuje.



Na uwagę zasługuje przede wszystkim rozwiązanie umowy nakładczej z ważnych powodów, o których mowa w art. 34 ust. aut., oraz odstąpienie od umowy w myśl art. 38 ust. aut., 250—253 k. z. i analogii z art. 486 k. z.<sup>35)</sup>). Mimo różnicy w terminologii, w jednym i drugim wypadku chodzi właściwie o odstąpienie od umowy, tj. o uchylenie jej mocy ze skutkiem wstecz; to też rozszczenia wzajemne, wynikające czy to z faktu «rozwiązania» umowy w myśl art. 34 ust. aut., czy też z faktu odstąpienia od niej z mocy pozostałych, wyżej cytowanych przepisów, opierają się na tych samych zasadach (por. art. 34 ust. aut. in fine i art. 253 k. z.), a zmierzają do przywrócenia stanu prawnego, istniejącego przed zawarciem umowy<sup>36)</sup>.

O warunkach odstąpienia od umowy w myśl art. 34 ust. aut. mowa była w objaśnieniach do tegoż artykułu. Obecnie zajmiemy się zestawieniem warunków odstąpienia wedle pozostałych przepisów.

XXXV. Zgodnie z art. 38 ust. aut. odstąpienie od umowy jest treścią jednego z praw, jakie przy umowie nakładczej, jako synallagmatycznej, przysługuje każdej ze stron na wypadek choćby nie zawnionej<sup>37)</sup> zwłoki przeciwnika. Przysługuje tedy prawo to twórcy, jeśli nakładca nie przystępuje w należytych czasie do prac nad wydaniem dzieła, jeśli pracy wydawniczej i akcji rozpowszechniania dzieła nie prowadzi w należytych tempie i nie kończy we właściwym czasie (patrz art. 37 ust. aut.). Prawo odstąpienia przysługuje nakładcy, jeśli twórca w należytych czasie nie dostarczy manuskryptu dzieła względnie nie ustanowi prawa nakładczego (art. 37 ust.). Z mocy art. 272 k. z. przysługuje również każdej stronie prawo odstąpienia od umowy, jeżeli zobowiązanie wzajemne przeciwnika stanie się niemożliwym do wykonania wskutek okoliczności, za które zobowiązany odpowiada.

XXXVI. Z mocy analogii do art. 486 k. z. (a także, o ile chodzi o wady prawne, do art. 315 k. z.), każda ze stron może odstąpić od umowy, jeżeli przeciwnik w nienależyty sposób wypełnia swe zobowiązania; moment winy jest i tu dla powstania prawa odstąpienia obojętny. W szczególności twórca może odstąpić od umowy, jeśli nakładca w nienależyty sposób, a więc wbrew umowie, zwyczajom, zasadom celowości handlowej czy dobrej wiary kupieckiej prowadzi akcję około wydania i rozpowszechniania dzieła; nakładca może odstąpić od umowy, jeśli dzieło, jako dobro niematerialne, czy też oddany do zwielokrotnienia egzemplarz dzieła, obciążony jest wadami jakościowymi («fizycznymi»); nadto — jeśli dzieło obciążone jest wadami prawnymi.

XXXVII. Prawo odstąpienia przysługuje wreszcie każdej ze stron w razie cięższego naruszenia obowiązku lojalności, a to w drodze analogii z art. 470 k. z.

Uważam, że naruszenie obowiązku lojalności tą drogą, w drodze analogii z przepisami o stosunku pracy, powinno powodować zerwanie umowy. Ratio legis jest identyczna: tu i tam zachodzi stosunek prawny, nie wyczerpujący się w jednorazowych świadczeniach obustronnych, lecz rodzący obu-

<sup>35)</sup> Umowa nakładcza może w pewnym sensie być traktowana jako «podójna umowa o najem dzieła» (określenie Riezlera); «dziełem» twórcy jest — przy umowie o nakład przyszły — dostarczenie dzieła w rozumieniu art. 1 ustawy, «dziełem» nakładcy jest wydanie dzieła i rozpowszechnianie jego egzemplarzy. W obu kierunkach znajdują posiłkowe zastosowanie przepisy o najmie dzieła. Powyższe określenie nie wyczerpuje oczywiście istoty umowy nakładczej (por. wyżej uwaga 1).

<sup>36)</sup> O rozwiązaniu umowy przez nakładcę dla uwolnienia się od obowiązku wydania dzieła, patrz art. 39. O rozwiązaniu umowy nakładczej przez syndyka masy upadłościowej nakładcy mowa będzie poniżej (str. 206 i nast.).

<sup>37)</sup> Patrz uwaga 1) przy art. 38.

stronne prawa i obowiązki do świadczeń sukcesywnych, które dla strony odbierającej o tyle tylko posiadają słusznie oczekiwaną wartość, względnie których spełnienia można — *ex bona fide* — o tyle tylko od strony świadczącej wymagać, o ile przeciwnik, w sferze bezpośrednio związanej z danym stosunkiem prawnym, zachowuje się lojalnie. Np. od pracodawcy w stosunku pracy o tyle tylko można żądać, by przyjmował usługi pracownika i za nie go wynagradzał, o ile ten ostatni, pełniąc usługi, umie okazać pierwszemu należyty szacunek; podobnie, od twórcy o tyle tylko można żądać, by trwał w stosunku nakładczym, o ile nakładca szanuje jego prawa autorskie i nie dopuszcza się np. naddruku. W jednym i drugim przytoczonym dla przykładu wypadku istnieje obowiązek lojalności niezależnie od obowiązku świadczenia, które jest celem umowy: naddruk jest przewinieniem kontraktowym nakładcy, jako naruszenie obowiązku lojalności, bez względu na to, czy wpływa z nienależytego spełnienia obowiązku wydania i rozpowszechniania dzieła (nakładca dopuszcza się powyższego przewinienia kontraktowego oczywiście także wówczas, gdy w zupełnie innej drukarni aniżeli ta, w której drukuje się legalne egzemplarze, sporządza nadprogramowe, nie objęte umową wydanie)<sup>38)</sup>; podobnie — obraza pracodawcy przez pracownika może stanowić naruszenie kontraktowe, choćby nie nastąpiła w bezpośrednim związku ze świadczonymi usługami. To też naruszenie obowiązku lojalności w stosunku nakładczym winno podlegać analogicznej normie, co naruszenie obowiązku należytego zachowywania się w stosunku pracy: normie art. 470 k. z.<sup>39)</sup>.

Zgodnie z art. 470 § 2 k. z. można zerwać umowę z powodu naruszenia obowiązku lojalności wówczas tylko, jeśli odnosny konkretny powód jest ważny w tym znaczeniu, że sprawia, iż nie można zgodnie z wymaganiami dobrej wiary żądać od strony, ażeby pozostawała z przeciwnikiem w stosunku nakładczym. Tylko więc cięższe naruszenie obowiązku lojalności rodzi prawo odstąpienia od umowy, ocena zaś wagi naruszenia należy — w ramach ogólnych wskazówek ustawy — do swobodnej oceny sądu.

Analogia winna jednak sięgać tylko tak daleko, jak daleko ją uzasadnia równowartościowość stosunków faktycznych. To też naruszenie obowiązku lojalności, rodzące w stosunku pracy prawo rozwiązania umowy ze skutkiem *ex nunc*, powodować będzie w zakresie stosunku nakładczego, z uwagi na brak elementu podzielności obustronnych świadczeń (patrz niżej str. 264, ustęp XXXIX), możliwość odstąpienia od umowy ze skutkiem — w zasadzie — *ex tunc*, wedle zasad poniżej podanych.

Jedynie z a w i n i o n e naruszenie obowiązku lojalności rodzi *zd. m.* prawo odstąpienia od umowy; tylko bowiem w razie winy subiektywnej, i to przede wszystkim winy umyślnej, naruszenie stwarzać będzie sytuację, uza-

<sup>38)</sup> Jak już wyżej (uwaga 14 i 26) podniesiono, naddruk jest w zasadzie naruszeniem obowiązku lojalności, a nie naruszeniem obowiązku wydania i rozpowszechniania dzieła. Naruszeniem tego ostatniego obowiązku mógłby być tylko wówczas, gdyby płynął z nienależytej staranności przy dopełnianiu go (np. nakładca nie zwraca dostatecznej uwagi na konieczność kontrolowania drukarni co do ilości zwielokrotnianych egzemplarzy).

<sup>39)</sup> § 2 art. 470 k. z. brzmi: «ważnymi powodami rozwiązania umowy są okoliczności, które sprawiają, że nie można zgodnie z wymaganiami dobrej wiary żądać od strony, aby pozostawała z drugą stroną w stosunku pracy». Przepis ten odnosi się do rozwiązania umowy o pracę nie tylko z powodu braku lojalności, lecz także z powodu niewypelnienia świadczeń głównych. Do stosunku nakładczego można go oczywiście odnieść tylko dla unormowania kwestii zerwania umowy z powodu nielojalności przeciwnika, gdyż poza tym uzasadnione jest zastosowanie już to art. 38 ust. aut., już też art. 250 i nast. względnie art. 486 k. z.

sadniającą niemożność żądania od strony, by pozostała w przyszłości z naruszającym w stosunku umownym; tylko wina uzasadnia prognozę, iż naruszenie może się powtórzyć, i tylko w razie winy osobisty stosunek pokrzywdzonego do naruszającego nie będzie pierwszemu pozwał na wytrwanie w stosunku obligacyjnym<sup>48)</sup>.

XXXVIII. Prawo odstąpienia od umowy można wykonać bądź to — w pewnych wypadkach — bezzwłocznie, bądź też — w innych wypadkach — po uprzednim określeniu dodatkowego terminu z zagrożeniem skutków w postaci odstąpienia i po bezskutecznym upływie tego czasu.

Prawo bezzwłoczne go odstąpienia przysługuje stronie w wypadku rozwiązania umowy w myśl art. 34 ust. aut., dalej art. 315 k. z. (wady prawne), 252 k. z. (zawiniona niemożność świadczenia), art. 470 k. z. (naruszenie obowiązku lojalności — patrz § 3 tego artykułu), art. 486 k. z. (jeśli wady w jakości dzieła lub w pracach wydawniczych nie dałyby się usunąć nawet w ciągu ewentualnego dodatkowego terminu. Nadto prawo bezzwłocznego odstąpienia przysługuje w myśl art. 251 k. z. stronie nawet w wypadkach, w których z reguły ustawa wymaga określenia dodatkowego terminu, jeśli strony zastrzegły sobie prawo natychmiastowego odstąpienia na wypadek zwłoki przeciwnika, albo też jeśli — czy to z uwagi na naturę zobowiązania, czy też z uwagi na cel umowy — późniejsze wykonanie nie przedstawiałoby dla przeciwnika wartości.

Poza tym ustawa wymaga określenia przeciwnikowi terminu dodatkowego, i to tak w wypadku opóźnienia w wykonaniu świadczenia, jak w wypadku, gdy świadczenie jest nienależyte (art. 38 ust. aut., art. 250 i 486 k. z.). Bliższe w tej mierze szczegóły podane będą przy art. 38 ust. aut.

XXXIX. 1) Odstąpienie od umowy powoduje skutki z art. 253 k. z. (art. 34 ust. aut.). Związane z tym roszczenia obejmują przede wszystkim żądanie przywrócenia wzajemnych świadczeń do stanu poprzedniego i w ogóle żądanie wydania niesłusznego wzbogacenia; powtórnie, w razie winy lub nastąpienia wypadku, za który przeciwnik odpowiada, żądanie wynagrodzenia wszelkiej szkody (art. 239 k. z.).

2) Rozciągłość roszczeń o przywrócenie do poprzedniego stanu zależy przede wszystkim od tego, czy skutki odstąpienia mają dotychczas stosunku nakładczego w całości, czy też — z uwagi na obustronną podzielność wartości świadczeń — mają odnosić się w myśl art. 250 § 2 k. z. tylko do niewykonanych jeszcze zobowiązań. Pełne zastosowanie art. 250 § 2 k. z. będzie w odniesieniu do stosunku nakładczego miało miejsce tylko wyjątkowo — np. gdy nakładca pomimo określenia mu dodatkowego terminu nie przystępuje do prac około drugiego wydania, objętego tym samym stosunkiem nakładczym, będącym jednak na ogół odrębną operacją handlową — zazwyczaj zaś roszczenia odstępującego od umowy nakładczej zmierzają będą do pełnej in integrum restitutio ex tunc z uwagi na to, że wartość świadczenia twórcy, polegającego na ustanowieniu dla nakładcy bezwzględnie prawa nakładczego i umożliwieniu mu w ten sposób eksploatacji gospodarczej dzieła — jest dla nakładcy gospodarczo na ogół niepodzielna, kalkulacja bowiem nakładcy opiera się na hipotezie rozprzedaży całego wydania, przerwanie tedy interesów w chwili, gdy rozprzedano np. połowę tylko sporządzonych egzemplarzy może wywołać poniesienie przez nakładcę per saldo — z całego interesu — nawet efektywnej straty.

Pełna restytucja będzie więc zastosowana w zasadzie nawet wówczas,

<sup>48)</sup> Często nie tyle obawa powtórzenia czynu, ile obrażone poczucie prawne nie pozwole twórcy wytrwać w stosunku umownym z nakładcą, który np. przez naddruk gwałci jego prawa autorskie; o obrazie poczucia prawnego nie można jednak mówić wówczas, gdy nakładca pozostaje bez winy.

gdy stosunek nakładczy uległ już obustronnie częściowemu wykonaniu — pewną ilość egzemplarzy rozprzedano<sup>41)</sup>, twórca otrzymał częściowo honorarium; atoli nakładca będzie mógł żądać utrzymania umowy w mocy w zakresie już zdziałanych czynności nakładczych — w szczególności w zakresie już zdziałanych aktów rozpowszechniania dzieła — jeśli zgodzi się dać wynagrodzenie tak, jak gdyby dokonana już rozprzedaż dzieła posiadała dla niego wartość samoistną, proporcjonalną do stopnia wyeksploatowania prawa nakładczego. Jeśli więc np. nakład rozprzedano dopiero w połowie, nakładca może sprzeciwić się żądaniu twórcy, by przywrócono stan pierwotny, ofiarując mu równocześnie połowę zapłaconego honorarium<sup>42)</sup>. Interes nakładcy jest jasny w tym wypadku: mimo niepodzielnej wartości nabytego prawa nakładczego, nakładca zwykle mniej traci na utrzymaniu dotychczasowych czynności nakładczych w mocy i zapłaceniu odpowiedniej części honorarium, aniżeliby stracił na pełnej restytucji, pomijając czy ściśle dopełnienie obowiązku pełnej restytucji jest z jego strony — wobec nabytych praw osób trzecich, zwłaszcza nabywców egzemplarzy dzieła — możliwym. Interesowi nakładcy nie może się przeciwstawić żaden słuszny interes twórcy, dla tego ostatniego bowiem dane i odebrane świadczenia mają wartość podzielną — podzielną jest dla niego zarówno wartość ustanowionego prawa nakładczego, jak i wartość honorarium — obstawanie więc przy pełnej restytucji byłoby z jego strony nadużyciem prawa (art. 135 k. z.) i sprzeczne z zasadami dobrej wiary, które kontrakt nakładczy przenikają.

3) Świadczenia, podlegające obowiązkowi zwrotu, które jednak ze względów faktycznych nie mogą być zwrócone w naturze, winny być wynagrodzone z tytułu i wedle zasad wydania niesłusznego wzbogacenia<sup>43)</sup>. Tylko świadczenia, które doprowadziły do wzbogacenia przeciwnika, mają mu być z tego tytułu w świetle art. 123 i nast. k. z. zwrócone; nakłady, które tego efektu jeszcze nie wywołały, zwrotowi nie podlegają; można ich dochodzić tylko z tytułu wynagrodzenia szkody, a więc w razie winy kontrahenta w rozwiązaniu umowy. To też koszty naukowych czy literackich przygotowań twórcy, koszty handlowo-przemysłowe nakładcy spadają — w braku «dodonanego» wzbogacenia przeciwnika — na osobę, która je poniosła, jeśli je nawet poniosła wyłącznie, lub częściowo, w cudzym interesie<sup>44)</sup>.

4) Wynagrodzenia szkody można żądać od kontrahenta, który ponosi winę w zaistnieniu powodu odstąpienia (art. 239 i nast. k. z.), z tym, że za winę organów strona odpowiada, jak za winę własną (art. 241 k. z.).

<sup>41)</sup> Atoli osoby trzecie, które nabyły egzemplarze dzieła od nakładcy przed zerwaniem umowy, pozostają nadal właścicielami.

<sup>42)</sup> Zd. m. uznać należy nawet dopuszczalność dokończenia bieżących interesów nakładczych, jeśli nie szkodzi to interesowi strony odstępującej, a przecięcie bieżących interesów w połowie przez odstąpienie od umowy doprowadziłoby do niepomiernego zmarnowania nakładów wydawcy. Tak w szczególności: jeśli twórca odstępuje od umowy z powodu nienależytego tempa prac nakładczo-rozpowszechniających, można zd. m., zależnie od okoliczności wypadku, dozwolnić nakładcy na rozprzedanie w pewnym czasie będących na składzie egzemplarzy, mimo, że wskutek odstąpienia od umowy prawo nakładcze zgasło. — Nie ma powodu, by nakładca ponosił straty, nieuzasadnione słusznym interesem twórcy.

<sup>43)</sup> Tak np. nakładca, który nie zażąda utrzymania w mocy dotychczas wykonanego stosunku nakładowego i obstawał będzie przy rozwiązaniu z pełnym skutkiem ex tunc, obowiązany będzie z tytułu niesłusznego wzbogacenia zwrócić twórcy wartość wyeksploatowanego już prawa nakładczego.

<sup>44)</sup> Rozstrzygnięcie to, którego słuszność de lege ferenda może podlegać dyskusji, uzasadnione jest jednak zd. m. tekstem obowiązującego prawa (patrz zwłaszcza art. 263 i 123 k. z.), oraz dotychczas panującymi zasadami w jurysprudencji.

Warunkiem odpowiedzialności z tytułu wynagrodzenia szkody jest oczywiście przede wszystkim bezprawność działania, które odpowiedzialność tę ma uzasadnić: to też twórca, który odstepuje od umowy w myśl art. 34 ust. aut. z uwagi na istotne interesy duchowe, jakie zniewalają go do zaniechania dzieła, nie może być pociągniętym do odpowiedzialności za wywołaną rozwiązaniem umowy szkodę, mimo, że powód odstąpienia zdarzył się w sferze jego stosunków, i nawet nie spowodował niemożności świadczenia w rozumieniu art. 267 k. z.

Odpowiedzialny winien w myśl art. 239 wynagrodzić ws z e l k ą szkodę, w myśl więc art. 242 i 157 winien wynagrodzić nie tylko *damnum emergens*, lecz także *lucrum cesans*. Utraconym zyskiem dla nakładcy będzie przede wszystkim przypuszczalny dochód z nakładu, za potrąceniem kosztów, w szczególności także za potrąceniem należnego twórcy honorarium w wysokości ściśle oznaczonej w umowie, lub też w wysokości, jakiej w wypadku art. 41 ust. 3 i 4 twórca mógł snadnie oczekiwać. Ponadto obie strony mogą domagać się wynagrodzenia straty dalszych korzyści materialnych, jakich w związku z wydaniem dzieła należało się spodziewać; jeśli dzieło oddano w nakład bez wynagrodzenia, wspomniana utrata spodziewanych po rozpowszechnieniu wydawnictwa korzyści będzie dla autora w ogóle jedyną formą utraconego zysku. Dla oceny wysokości tych korzyści, i w konsekwencji wysokości należnego odszkodowania będzie oczywiście najczęściej musiał sędziemu przyjść w pomoc art. 343 k. p. c.

XL. Śmierć twórcy powoduje zgaśnięcie stosunku nakładczego, zawiązanego co do dzieła przyszłego, o ile śmierć nastąpiła przed ukończeniem dzieła. Poza tym śmierć twórcy pozostaje bez wpływu na stosunek nakładczy; jeśli więc twórca umrze po ukończeniu dzieła, a przed oddaniem manuskryptu, nakładca może skarżyć spadkobierców o wydanie tego ostatniego i o ustanowienie praw nakładczych.

Śmierć nakładcy nie powoduje w żadnym razie zgaśnięcia stosunku nakładczego. Jednakże i przy sukcesji na wypadek śmierci winna być zachowana reguła art. 36. Nakładca nie może w szczególności bez zezwolenia twórcy zapisać osobie trzeciej na wypadek śmierci swego prawa nakładczego, jeśli nie zapisze równocześnie przedsiębiorstwa, dla którego prawo nakładcze nabył.

XLI. 1) W razie upadłości twórcy (wypadek praktycznie rzadki) lub jego następcy prawnego, będącego kontrahentem nakładcy, znajdzie zastosowanie art. 39 pr. upadł., w myśl którego syndykowi masy upadłościowej przysługiwać będzie alternatywne prawo odstąpienia od umowy nakładczej lub nastawiania na jej wykonanie; prawo to oceniać należy — *mutatis mutandis* — wedle zasad, które poniżej, przy omawianiu ważniejszego praktycznie konkursu nakładcy, nakreślimy. Jeśli syndyk od umowy odstąpi, natenczas bezwzględnie prawo nakładcze gaśnie na rzecz masy konkursowej o tyle tylko, o ile w jej skład w myśl art. 25 wchodzi sama własność autorska; poza tym prawo autorskie do trwałej reprodukcji, uwolnione od ciężaru prawa nakładczego, wraca do twórcy, względnie jego spadkobierców, chyba, że twórca, względnie wskazani w art. 25 reprezentanci jego interesów osobistych, nie sprzeciwia się włączeniu tego prawa do masy konkursowej.

Nakładcy prawo odstąpienia od umowy z powodu niewypłacalności twórcy nie przysługuje (*argumentum a contrario* z art. 34 ust. aut.).

Jeśli dzieło w chwili otwarcia konkursu nie jest jeszcze gotowym, a dopiero w czasie jego trwania twórca pracy swej dokończy, to i wówczas losy umowy nakładczej podlegają działaniu wężła konkursowego z tym zastrzeżeniem, że w myśl art. 20 § 2 pr. upadł. dochody z nakładu przypadają twórcy w granicach niezbędnych potrzeb jego własnych i osób, jakie ma na swym utrzymaniu.

2) Upadłość nakładcy obejmuje w myśl art. 36 ust. aut. także

prawo nakładcze, skoro z natury rzeczy obejmuje i przedsiębiorstwo; a foriori wywiera zgodnie z ogólną regułą art. 39 pr. upadł. wpływ na obligacyjny stosunek nakładczy.

Jak długo nie oddano manuskryptu dzieła, twórca ma w myśl art. 34 ust. aut. prawo odstąpić od umowy z nastaniem niewypłacalności nakładcy. W myśl analogii do art. 39 § 2 pr. upadł. może sędzia-komisarz wyznaczyć twórcy na żądanie syndyka, odpowiedni termin do złożenia oświadczenia, czy od umowy odstępuje, czy też żąda jej wykonania. Niezłożenie oświadczenia w wyznaczonym terminie poczytane będzie za odstąpienie od umowy.

Jeśli twórca nie zechce skorzystać z art. 34, albo też jeśli oddanie manuskryptu już nastąpiło, a zarazem umowa nakładcza przez żadną ze stron nie została jeszcze w pełni wykonana — co zd. m. należy przyjąć aż do ukończenia rozprzedaży dzieła<sup>45</sup>) — natenczas zależy od uznania syndyka, czy zechce wytrwać w stosunku umownym, czy też od umowy odstąpić. Na żądanie twórcy sędzia komisarz wyznaczy syndykowi odpowiedni termin do oświadczenia się; niezłożenie oświadczenia w wyznaczonym terminie poczytane będzie za odstąpienie od umowy (art. 39 § 2 pr. upadł.). Jeśli syndyk zdecyduje się wytrwać w stosunku umownym, może żądać od drugiej strony wykonania, winien jednak zarazem i ze swej strony umowę wykonać, twórca zaś, który wręczył nakładcy manuskrypt, a nie ustanowił jeszcze prawa nakładczego, może w myśl art. 39 § 3 pr. upadł. wstrzymać się z aktem rozporządzenia do czasu zabezpieczenia mu honorarium, a nawet zabezpieczenia — w postaci kaucji na wypadek szkody — wykonania obowiązku wydania i rozpowszechniania dzieła.

Jeśli syndyk zdecyduje się od umowy odstąpić, natenczas masa upadłościowa obowiązana jest wynagrodzić twórcy wszelką szkodę. Jest rzeczą ogólnie uznaną, — polskie prawo upadłościowe nie wypowiada się w tej kwestii — iż konkurs jest zdarzeniem, za które dłużnik odpowiada, które zatem bez względu na jego winę subiektywną w nastaniu niewypłacalności uzasadnia obowiązek wynagrodzenia szkody.

Z uwagi na indywidualny, nieszablonowy, wymagający szczególnej umiejętności i trudu charakter czynności nakładczych będzie na ogół rzeczą bardziej celową, jeśli syndyk skorzysta z prawa odstąpienia od umowy nakładczej, zamiast nastawać na jej wykonanie.

### Art. 36.

**Nakładca nie może bez zezwolenia twórcy przenosić swych praw na inne osoby, chyba że je przenosi razem z przedsiębiorstwem, lecz i w tym przypadku twórca ma prawo zabronić przeniesienia w stosunku do swego nie wydanego dotąd dzieła, jeżeliby wyszły najaw fakty, wobec których wydawnictwo zaszkodziłoby poważnie dobrej sławie twórcy.**

Uważa się, że twórca udzielił zezwolenia, jeżeli nie sprzeciwił się

<sup>45</sup>) Aż do tej chwili obowiązek twórcy do nierozpowszechniania na własną rękę dzieła trwa nie tylko w rzeczowym (wynikającym z ustanowionego prawa nakładczego), lecz także w swym obligacyjnym charakterze (wypływającym z kontraktu — patrz wyżej uwaga 26), a zatem przed nadejściem tej chwili nie można i po stronie twórcy mówić o całkowitym wypełnieniu kontraktu, choćby już prawo nakładcze był ustanowił, pomijając, że stosunkowi nakładczemu przez cały czas jego trwania towarzyszy obligacyjny obowiązek twórcy do nierozpowszechniania przeróbek dzieła i w ogólności obowiązek do lojalnego zachowania się w stosunku do nakładcy, o czym wyżej była mowa.

przeniesieniu w ciągu dwóch miesięcy od otrzymania zawiadomienia o zamierzonym przeniesieniu.

Twórca, zabraniający nakładcy przeniesienia praw na inną osobę wraz z przedsiębiorstwem, obowiązany jest zwrócić otrzymane już za swój utwór wynagrodzenie.

*«Tak wydawca, jako też osoba, na którą wydawca za zgodą autora przeniósł sfinansowanie wydawnictwa dzieła literackiego, odpowiadają autorowi za honorarium autorskie» (O. S. N. z 13/XI 1928. Izby III cyw., III Rw. 1719/28, O. S. P. t. VIII z r. 1929, nr 121).*

I. Art. 36 normuje kwestię zbywalności bezwzględного prawa nakładczego. Ustawodawca stanowi w zasadzie, że prawo nakładcze nie jest zbywalne bez zezwolenia twórcy, względnie jego następcy prawnego, który prawa nakładcze ustanowił. Jak w objaśnieniach do art. 24 podkreślono, niezbywalność praw nakładczych wypływa z ich celowego charakteru; twórca dlatego ustanawia prawo nakładcze, żeby nakładca miał możliwość wypełnienia obowiązku wydania i rozpowszechniania dzieła, prawo nakładcze ma więc z woli stron przysługiwać temu, na kim ów obowiązek ciąży.

II. Wyjątek od reguły zachodzi w wypadku, gdy prawa nakładcze mają być zbyte wraz z przedsiębiorstwem, w zakresie którego są wykonywane, gdy zatem mają być zbyte w charakterze przynależności przedsiębiorstwa<sup>1)</sup>. W wypadku tym ustawodawca zezwala nakładcy na zbycie praw bezwzględnych niezależnie od tego, czy twórca na zbycie praw się zgadza, czy też nie; ustawodawca wziął pod uwagę, że wówczas, gdy nakładca zbywa całe swe przedsiębiorstwo, jest rzeczą dla twórcy raczej korzystną, ażeby wykonywanie czynności, wynikających ze stosunku nakładczego, objął nabywca. W tym celu ustawodawca stworzył w art. 36 ust. aut. i art. 188 k. z. dwie uzupełniające się reguły prawne: primo zezwolił na przeniesienie prawa nakładczego wraz z przedsiębiorstwem, secundo postanowił, że nabywca przedsiębiorstwa przystępuje do zobowiązań, z wykonywaniem przedsiębiorstwa związanych, a w szczególności do zobowiązań, płynących ze stosunku nakładczego, jako współdłużnik solidarny<sup>2)</sup>.

Jak z powyższego widać, przeniesienie prawa nakładczego wraz z przedsiębiorstwem powoduje zmianę w stosunkach obligacyjnych nakładczych, idącą w kierunku jak najskuteczniejszej ochrony praw kontraktowych twórcy. Przeniesienie prawa nakładczego powoduje wstąpienie nabywcy w zobowiązania nakładcze, jednakże nie z tytułu przejęcia długu (art. 184 k. z.), a w formie solidarnego ze zbywcą zobowiązania. Twórca ma odtąd dwóch dłużników solidarnych: zbywcę i nabywcę, i może od każdego z nich domagać się wypełnienia zobowiązań nakładczych<sup>3)</sup>. W szczególności zbywca nie może przed żądaniem twórcy zasłaniać się okolicznością, że przez przeniesienie prawa nakładczego stracił możliwość bezpośrednią wypełniania zobowiązań nakładczych; nikt nie może przez własne rozporządzenia umniejszać ciężaru wiążących go zobowiązań. Rzeczą zbywcy będzie zobowiązać nabywcę

<sup>1)</sup> Zbycie przedsiębiorstwa nakładczego obejmuje i prawa, wynikające ze stosunku nakładczego, w szczególności bezwzględne prawo nakładcze, w myśl art. 42 § 1 k. h.

<sup>2)</sup> W myśl art. 188 k. z. za zobowiązania, ciężące na przedsiębiorstwie, odpowiada nabywca o tyle, o ile o ich istnieniu w czasie nabycia wiedział lub wiedzieć był powinien. Co do nabywcy prawa nakładczego zawsze przyjąć można, że powinien był wiedzieć o wiążących się z nim zobowiązaniach.

<sup>3)</sup> Z drugiej strony — z uwagi na synallagmatyczny charakter stosunku nakładczego — nabywca przystępuje także do praw obligacyjnych nakładcy, jako solidarny współwierzyciel; może tedy domagać się od twórcy wydania rękopisu, uszanowania prawa nakładczego itd.

w umowie o przejęcie przedsiębiorstwa do wykonania zobowiązań nakładczych (art. 182 k. z.) i zastrzec, że w razie nienależytego spełnienia przezeń zobowiązań, o których mowa, zbywca będzie miał prawo w imieniu nabywcy wykonywać zbyte prawo nakładcze w tych granicach, w jakich jest to konieczne dla wykonania zobowiązań nakładczych. Zd. m. tego rodzaju wewnętrzna umowa przy nabyciu praw nakładczych wynika *ex aequo et bono*, do jej istnienia nie trzeba wyraźnych postanowień stron; wszakże z jednej strony ciężar zobowiązań nakładczych znajdzie wyraz w odpowiednim obniżeniu ceny kupna, z drugiej strony zbywca, o ile chodzi o obowiązki wydania i rozpowszechniania dzieła, nie może odtąd sam zobowiązania tego wypełnić, dla braku prawa nakładczego; słuszną jest więc rzeczą, by zbywca mógł się domagać od nabywcy zwolnienia go od zobowiązań nakładczych — tak obowiązku wydania dzieła, jak obowiązku zapłaty honorarium — i by w razie opieszałości nabywcy mógł sam przedsięwziąć w jego imieniu i na jego rachunek czynności wydawnicze, dla uchronienia się od represji ze strony twórcy<sup>4)</sup>.

Zbywca odpowiada solidarnie z nabywcą za zobowiązania nakładcze. Zbywca odpowiada więc wobec twórcy za przewinienia kontraktowe nabywcy; solidarnie z nim zobowiązany będzie zapłacić należne z tego tytułu odszkodowanie; w warunkach art. 144 k. z. będzie musiał zbywca odpowiadać nawet za delikty nabywcy, albowiem w stosunku między zbywcą a twórcą nabywca będzie uchodził za osobę, której zbywca powierzył wykonanie zobowiązań, i której działalność w związku z tym rozwinięta idzie w pełni na rachunek zbywcy.

III. Nowela wprowadziła ograniczenie możliwości przeniesienia przez nakładcę bezwzględного prawa nakładczego wraz z przedsiębiorstwem: ograniczenie tej treści, że twórca może zabrać przeniesienia prawa nakładczego na niewydanym jeszcze dziele, jeżeliby wyszły na jaw fakty, wobec których wydawnictwo zaszkodziłoby poważnie dobrej sławie twórcy. Twórca, zabraniający nakładcy przeniesienia praw na inną osobę wraz z przedsiębiorstwem, obowiązany jest zwrócić otrzymane już za utwór wynagrodzenie.

Wydanie przez twórcę zakazu alienacji możliwe jest tylko wówczas, jeśli dzieło nie ukazało się w ogóle dotychczas na rynku w formie wydania: *lege non distinguente* prawo twórcy sprzeciwienia się alienacji nie odnosi się zd. m. i do wypadku, w którym nakładca wprowadził nie wydał jeszcze dzieła w ramach danego kontraktu nakładczego, niemniej już przedtem dzieło było wydane.

Kiedy twórca może wyrazić swój sprzeciw? Zawsze, nawet po dokonaniu aktu przeniesienia. Dopóki nie dano twórcy możliwości wypowiedzenia się co do zgody na akt przeniesienia, nie jest on skuteczny w stosunku do twórcy. W pomoc nakładcy przychodzi art. 36 ust. 2, stwarzający *praesumptio iuris ac de iure*, że twórca udzielił zezwolenia, jeśli nie sprzeciwił się przeniesieniu w ciągu dwóch miesięcy od otrzymania zawiadomienia o tym, że przeniesienie zamierzono.

Jaki jest skutek wyrażenia przez twórcę sprzeciwu? Ten, że przeniesienie prawa nakładczego ważnie nastąpić nie może. Z drugiej strony nakładca może w następstwie wyrażenia sprzeciwu przez twórcę odstąpić —

<sup>4)</sup> Dopuszczalność wykonania zastępczego obowiązków nakładczych wpływa zresztą z art. 247. k. z.; w szczególności z § 3. tegoż art., który w wypadkach nagłych pozwala wkroczyć w cudzą sferę prawną (w prawo nakładcze, przeniesione na nabywcę) nawet bez uprzedniego upoważnienia sądowego, niewątpliwie zaś potrzeba wykonania zastępczego będzie w naszym wypadku na ogół nosić charakter nagły, gdyż zwłoka, powodująca odpowiedzialność zbywcy wobec twórcy, połączona byłaby z niewspółmierną szkodą tego pierwszego.



w myśl (niezbyt szczęśliwie zredagowanego) ustępu ostatniego art. 36 — o d u m o w y nakładczej i żądać zwrotu wypłaconego już wynagrodzenia autor-  
skiego.

Sprzeciw musi być oparty na m o t y w a c h, które winny odpowiadać wymogom ustawy, a których słuszność oceni w razie sporu sędzia. W motywach winien twórca powołać się na fakty, wobec których wydawnictwo mogłoby zaszkodzić dobrej sławie twórcy. I tu przepis noweli jest niejasny. Czy chodziło ustawodawcy o fakty, z uwagi na które wydanie dzieła przez n a b y w c ę mogłoby zaszkodzić dobrej sławie twórcy? Za taką interpretacją przemawia okoliczność, że chodzi tu o umotywowanie zakazu p r z e n i e s i e n i a prawa nakładczego. Przeciw powyższej interpretacji, a za uznaniem, dla znaczenia prawnego owych faktów, za rzecz obojętną, czy zwracają się one przeciw nabywcy, przemawia zwrot: «wyszły na jaw» (jeśliby chodziło jedynie o zarzuty przeciwko osobie nabywcy, to nie trzeba by wymogu, tkwiącego w owym zwrocie, by zarzuty te nie były twórcy już dawniej znane), a przede wszystkim szerokie brzmienie tekstu ustawy, który nie daje sam przez się podstawy do ograniczenia zakresu zarzutów do osoby nabywcy. Jednakże ex ratione legis argumenty za p r z y j ę c i e m wspomnianej interpretacji zd. m. p r z e w a ż a j ą: jeśli z powołaniem się na fakty, mogące zaszkodzić dobrej sławie twórcy, ten ostatni może z woli ustawy jedynie sprzeciwić się p r z e n i e s i e n i u prawa nakładczego, nie może zaś — po oddaniu dzieła (art. 34 ust. aut.) — rozwiązać umowy z pierwszym nakładcą, to niewątpliwie podniesione przez twórcę zarzuty muszą odnosić się do osoby nabywcy. Przyjmując powyższą interpretację, musimy przejść do porządku dziennego nad zwrotem «wyszły na jaw», gdyż na jej gruncie pozbawiony jest on znaczenia i musi być traktowany jako lapsus calami ustawodawcy<sup>5)</sup>.

IV. Poza wypadkiem przeniesienia przedsiębiorstwa wymaga przeniesienie prawa nakładczego zezwolenia twórcy. Od twórcy zależy, czy zezwoli na przeniesienie prawa nakładczego bez równoczesnego przystąpienia nabywcy do zobowiązań nakładczych; domniemanie będzie w każdym razie walczyć za tym, że twórca uwarunkował swą zgodę od przystąpienia nabywcy co najmniej do obowiązku wydania dzieła. Podobnie jest rzeczą umowy, zbywcy z nabywcą, jak uregulują oni swe stosunki w e w n ę t r z n e w przedmiocie wykonania zobowiązań nakładczych, czy w szczególności nabywca zobowiąże się zwolnić — art. 182 k. z. — zbywcę od tych zobowiązań (umowa taka będzie najczęściej nosić charakter umowy na rzecz osób trzecich, tak, że twórca zyska z jej mocy, bezpośrednio roszczenie do nabywcy); i tu jednak domniemanie przemawiać będzie za tym, że nabywca, który odtąd wyłącznie będzie dysponował prawem nakładczym, zobowiązał się względem zbywcy co najmniej do wypełnienia obowiązku wydania, jeśli nie także do obowiązku zapłaty honorarium.

Zezwolenie twórcy na przeniesienie praw nakładcy może być oświadczone w sposób w y r a ż n y, albo d o r o z u m i a n y; w szczególności ustawodawca przyjmuje, że twórca udzielił zezwolenia, jeśli nie sprzeciwił się przeniesieniu w ciągu dwóch miesięcy od otrzymania zawiadomienia o zamie-

<sup>5)</sup> W ramach przyjętej przez nas interpretacji wprowadzone przez nowelę do art. 36 prawo twórcy sprzeciwienia się przeniesieniu prawa nakładczego, w pewnej tylko mierze może uchodzić za odpowiednik do art. 39, za jaki uważany jest przez motywy ustawodawcze, zachodzą bowiem znaczne różnice: w wypadku z art. 39 nakładca może uwolnić się od obowiązku wydania dzieła w o g ó l e, z powodu szkodliwości wydawnictwa jako takiego dla dobrej sławy nakładcy, w ramach zaś art. 36 twórca może sprzeciwić się jedynie p r z e n i e s i e n i u prawa nakładczego z powodu faktów, które uzasadniają obawę, o dobrą sławę twórcy, jeno na wypadek, gdyby wydawnictwo p r z e z n a b y w c ę miało być uskutecznione.

rzonym przeniesieniu prawa. Wedle słusznej wykładni prof. Zolla<sup>6)</sup> powyższą regułą interpretacyjną należy odnieść i do wypadku, gdy strony zawiadomiły twórcę o przejęciu zobowiązań nakładczych w myśl art. 181 k. z., a twórca nie wyraził sprzeciwu w dwumiesięcznym terminie; w wypadku tym i zobowiązania nakładcze przechodzą na nabywcę, zbywca zaś zostaje z nich zwolniony<sup>7)</sup>.

V. Art. 36 jest normą *iuris dispositivi*; strony mogą tedy w umowie nakładczej postanowić, iż prawo nakładcze jest zawsze przenoszalne bez zezwolenia twórcy, z drugiej strony mogą wykluczyć przenoszalność nawet w wypadku, gdy prawa nakładcze mają być przedmiotem alienacji wraz z przedsiębiorstwem<sup>8)</sup>.

Postanowienie stron może iść w szczególności też w kierunku zobowiązania twórcy do udzielenia zezwolenia na przeniesienie prawa nakładczego bez przedsiębiorstwa, jeśli ważne przyczyny temu się nie sprzeciwia; w wypadku tym będzie można drogą procesu uzyskać zezwolenie twórcy na przeniesienie prawa nakładczego. Jeśli takiego postanowienia w umowie nakładczej brak, twórca nie jest obowiązany podać motywów, dla których odmawia zezwolenia na przeniesienie prawa nakładczego, i żadne, choćby bardzo ważne względy nie mogą dać podstawy sędziemu do zobowiązania w wyroku twórcy, by powyższego zezwolenia udzielił. Możliwy jest jednak zd. m. zarzut szykany z art. 135 k. z.

VI. W tym zakresie, w jakim prawo nakładcze jest przenoszalne w drodze alienacji dobrowolnej bez zgody twórcy, może ono bez jego zgody być przedmiotem sprzedaży egzekucyjnej. Zasada ta ma charakter *iuris cogentis*: to też bezskuteczne wobec wierzycieli byłoby np. postanowienie

<sup>6)</sup> Komentarz str. 110.

<sup>7)</sup> Przejęcie długu nakładczego z tym skutkiem, iżby zbywca został z wolniony z zobowiązania, wymaga oczywiście zezwolenia twórcy zgodnie z art. 184. k. z. nawet w wypadku, gdy prawo nakładcze przeniesiono wraz z przedsiębiorstwem; podana w tekście reguła interpretacyjna będzie jednak i w tym wypadku mogła znaleźć zastosowanie.

<sup>8)</sup> Czy zakaz alienacji w wypadku tym dotyczyć będzie także stosunków egzekucyjnych? Czy autonomia stron w przedmiocie przenoszalności częściowych praw autorskich ma sięgać także w sferę, w której wchodzi w grę interesy prawne osób trzecich, tj. wierzycieli nakładcy?

Zd. m. wzgląd na interesy wierzycieli mógłby doprowadzić do ograniczenia zakazów alienacji (w tym sensie, że nie byłyby one skuteczne względem wierzycieli), jedynie w drodze wyraźnego przepisu ustawowego; zasadą bowiem jest, że wierzyciel może prowadzić egzekucję na prawach dłużnika tylko w tych granicach, w jakich temu ostatniemu przysługują; wierzyciel nakładcy nie może tedy w zasadzie dla zaspokojenia swoich roszczeń alienować prawa nakładczego tam, gdzie nawet nakładcy alienować go nie wolno; odmienna norma wymaga przepisu ustawowego, nie należy zaś lege non distinguente traktować przepisu art. 36. o przenoszalności prawa nakładczego wraz z przedsiębiorstwem jako *ius dispositivum* przy alienacji dobrowolnej, a jako *ius cogens* przy egzekucji. To też de lege lata zakaz alienowania prawa nakładczego nawet z przedsiębiorstwem jest skuteczny i względem wierzycieli nakładcy.

Postanowienie jednak umowne, któreby — choćby nawet w słusznym interesie twórcy — wykluczało możliwość przedsiębrania jedynie egzekucyjnej, a nie także dobrowolnej alienacji prawa nakładczego, musiałoby uchodzić za nieważne: norma bowiem, że prawo nakładcze o tyle może być alienowane w drodze egzekucji, o ile jest w drodze alienacji dobrowolnej przenoszalne, wyraża nie tylko zasadę, że na nieprzenoszalnym prawie nakładczym egzekucja jest niedopuszczalna, lecz zarazem regułą, że na każdym przenoszalnym prawie nakładczym egzekucja w drodze alienacji przymusowej jest dopuszczalna; reguła ta ma charakter publiczny, jest *iuris cogentis*, i nie może ulec z woli stron przełamaniu.

kontraktu nakładczego, że prawo nakładcze, przenoszalne w drodze alienacji dobrowolnej, nie jest przenoszalne w drodze sprzedaży egzekucyjnej.

Zgodnie z zasadą powyższą sprzedaż egzekucyjna dopuszczalna jest bez zgody twórcy wówczas, gdy przedmiotem egzekucji jest równocześnie przedsiębiorstwo nakładcze, (chyba, że przenoszalność prawa nakładczego wraz z przedsiębiorstwem dla stosunków dobrowolnej alienacji umownie wykluczono); ponadto, gdy w kontrakcie nakładczym uznano prawo nakładcze za przenoszalne bez przedsiębiorstwa. Jak już w objaśnieniach do art. 25 wspomniano, na nabywcę z mocy analogii do art. 188 k. z. przechodzą zobowiązania nakładcze w wypadku, gdy przedmiotem egzekucji jest prawo nakładcze wraz z przedsiębiorstwem; dłużnik odpowiada i nadal z tytułu owych zobowiązań, solidarnie z nabywcą; z analogicznych jednak powodów, jakie wyżej podniesiono dla stosunków dobrowolnej alienacji, przyznać należy dłużnikowi prawo domagania się od nabywcy, by na własny rachunek wypełnił zobowiązania nakładcze i zwolnił w ten sposób zbywcę od ich ciężaru; zarazem uznać należy, iż dłużnikowi przysługuje prawo wykonania nie przysługującego mu już prawa nakładczego na wypadek, gdyby wobec zwłoki nabywcy okazało się to koniecznym dla dopełnienia powinności wydania dzieła.

Jeśli prawo nakładcze zostaje sprzedane egzekucyjnie bez przedsiębiorstwa, czy to na tej podstawie, że zostało uznane w umowie nakładczej za samoistnie przenoszalne, czy też dlatego, że twórca udzielił zezwolenia na przeniesienie, natenczas od treści umowy, względnie treści zezwolenia twórcy zależy, czy nabycie prawa nakładczego jest możliwe bez równoczesnego przystąpienia nabywcy do zobowiązań nakładczych. Jak przy alienacji dobrowolnej, tak i przy egzekucyjnym przeniesieniu domniemanie będzie walczyć za umownym uwarunkowaniem przenoszalności prawa nakładczego od równoczesnego przystąpienia nabywcy (co najmniej) do obowiązku wydania dzieła; gdyby zaś nawet twórca na przystąpienie nabywcy do obowiązku wydania nie nastawał, to w każdym razie sąd powinien zastrzec zbywcy prawo domagania się od nabywcy, by przysługujące mu prawo nakładcze wykonał w granicach obowiązku wydania; bez takiego zastrzeżenia egzekucja naraziłaby dłużnika — na którym i nadal ciąży obowiązek wydania, mimo przeniesienia prawa do wydania — na poważną szkodę w razie opieszałości nabywcy, a zatem byłaby w myśl art. 652 § 1 k. p. c. niedopuszczalna.

### Art. 37.

**Twórca obowiązany jest dostarczyć nakładcy całe dzieło, lub część, przeznaczoną do odrębnego wydania, bez zwłoki i w stanie odpowiednim; nakładca winien również bez zwłoki przystąpić do prac nad wydaniem i ukończyć je w należyтым czasie.**

*«Autor, który przed wydrukowaniem swego dzieła przez wydawcę usunął z posiadania wydawcy potajemnie rękopis (rysunki), przeznaczony do druku, niema prawa żądania, aby wydawca wydał jego dzieło i dopuścił autora do udziału w zysku» (O. S. N. z 1/X 1931. Izby III cyw., 1 Rw. 1145/31, O. S. P., Rocznik 1931, nr 470).*

I. Artykuł 37 normuje główne obowiązki wzajemne stron w uzupełnieniu przepisów art. 35.

II. Twórca obowiązany jest dostarczyć nakładcy dzieło. Obowiązek ten idzie w dwóch kierunkach: z jednej strony twórca obowiązany jest dostarczyć egzemplarz dzieła, który ma być podstawą zwiokrotnienia, z drugiej strony obowiązany jest ustanowić na rzecz nakładcy na dziele jako dobrze niematerialnym prawo nakładcze bezwzględne. Wykonanie jednego i drugiego obowiązku będzie zwyczajnie łącząc się z sobą na gruncie

umowy o nakład dzieła przyszłego; wręczenie manuskryptu będzie nawet uzasadniać faktyczne domniemanie równoczesnego ustanowienia praw nakładczych; obie umowy, tradycja manuskryptu i ustanowienie praw nakładczych, mogą jednak, jak w objaśnieniach do art. 35 podkreślono, występować oddzielnie; w szczególności zaś umowa o nakład dzieła w chwili zawierania umowy już gotowego, uzasadniać będzie domniemanie faktyczne równoczesnego ustanowienia praw nakładczych, choćby wręczenie manuskryptu równocześnie nie nastąpiło.

III. W braku odmiennego postanowienia stron twórca wręcza nakładcy manuskrypt jedynie *quoad usum*, a nie *quoad proprietatem*: cel, dla którego wręczenie manuskryptu następuje, nie wymaga ustanowienia na nim dla nakładcy dalej idących praw, aniżeli prawa najemcy z art. 370 i nast. k. z. To też nakładca obowiązany jest przechowywać wręczony mu manuskrypt z należytą starannością, a po ukończeniu prac wydawniczych zwrócić twórcy, przy czym odpowiada za uszkodzenie manuskryptu, o ile ono przekracza ramy zużycia, jakie z konieczności praca wydawnicza pociągając za sobą musi.

IV. Z chwilą wręczenia manuskryptu, choćby nastąpiło ono w toku pertraktacji, jeszcze przed spisaniem kontraktu nakładczego, powstaje dla nakładcy obowiązek zachowania w tajemnicy jego treści, jako obowiązek tajemnicy zawodowej; obowiązek ten dotyczy tak treści twórczej w rozumieniu art. 1 ust. aut., jak i treści czysto odkrywczej; umyślne przelamanie tego obowiązku jest aktem nieuczciwej konkurencji (niżej str. 337), a nadto naruszenie kontraktowego obowiązku lojalności; nawet jednak nieumyślne, a połączone z niedbalstwem, niedochowanie tajemnicy — w szczególności spowodowane niestarannym przechowywaniem manuskryptu — jest naruszeniem wypływającego z umowy nakładczej obowiązku dbania o zachowanie tajemnicy zawodowej.

V. Twórca obowiązany jest dostarczyć nakładcy manuskrypt bez zwłoki; bez zwłoki winien również ustanowić prawo nakładcze; jeśli jednego lub drugiego obowiązku nie dopełni, poniesie konsekwencje z art. 38 ust. aut.

VI. Manuskrypt winien być nakładcy dostarczony w całości. Nakładca nie jest obowiązany przyjąć do prac wydawniczych części manuskryptu, a twórca nie może żądać od nakładcy, by na razie rozpoczął druk danej części, z tym, że w miarę postępu prac drukarskich twórca dostarczy i resztę. Nie można od nakładcy wymagać, by przystępował do prac drukarskich nad częścią dzieła, skoro nie ma pewności, czy twórca resztę dostarczy, a zatem nie ma pewności, czy koszta druku dostarczonej części nie pójdą na marne. Wyjątek od powyższej zasady, iż twórca winien dostarczyć całość rękopisu, zachodzi tylko w wypadku, gdy dzieło ma się ukazać w częściach odrębnych, a więc w odrębnych tomach, zeszytach itp. Jeśli tedy dzieło składa się wprawdzie z kilku tomów, które jednak mają się łącznie ukazać, natenczas obowiązuje nie wyjątek, lecz reguła, że należy dzieła dostarczyć w całości.

VII. Rękopis winien być dostarczony nakładcy w stanie odpowiednim, a więc w tym stanie, ażeby na jego podstawie było możliwe przy przeciętnej umiejętności, i przy nakładzie wymaganej w obrocie pilności, odtworzyć dzieło. Rękopis winien tedy być czytelny dla człowieka przeciętnie obeznanego z pismem; o ile z jednej strony nakładca nie jest obowiązany do przyjmowania rękopisu zgoła nieczytelnego, o tyle z drugiej strony nie ma prawa wymagać pisma maszynowego czy też kaligraficznego.

VIII. Przepisy powyższe mają charakter *iuris dispositivi*; strony mogą więc w sposób wyraźny lub dorozumiany uregulować kwestię inaczej; w szczególności mogą bliżej określić czas, w ciągu którego dzieło ma być nakładcy dostarczone, jak i mogą postanowić, że dzieło ma być dostarczone suk-

cesywnie, częściami (choć są one przeznaczone do jednego wydania), i że w miarę nadsyłania mu poszczególnych części nakładca winien co do nich przedsiębrać pracę wydawniczą.

IX. 1) Bliższego omówienia wymaga kwestia czasu, w ciągu którego twórca winien nakładcy rękopis dzieła dostarczyć. Kwestia ta nąstręcza trudności przy umowie o nakład dzieła przysługę; jeśli dzieło w chwili zawierania umowy jest już gotowe, obowiązek «bezzwłocznego» dostarczenia rękopisu dzieła nie nasuwa wątpliwości interpretacyjnych.

Jak nadmieniono, strony mogą same postanowić, w jakim czasie dzieło ma być wykonane i dostarczone. Termin taki obowiązuje; w razie jego niedotrzymania powstają skutki z art. 38 ustawy. Termin może nadto wypływać z woli dorozumianej stron, w szczególności z celu, dla którego umowę zawarto. Jeśli np. umowa nakładcza dotyczy stworzenia dzieła okolicznościowego, które ma być wydane z okazji święta narodowego, obchodu jubileuszowego itp., natenczas twórca winien dostarczyć nakładcy rękopis na odpowiedni czas przed chwilą, w której dzieło z uwagi na swój cel ma się ukazać, w szczególności na czas potrzebny do przeprowadzenia prac wydawniczych. Jeśli ani z woli wyraźnej, ani z woli dorozumianej stron nie można wydedukować terminu, w ciągu którego twórca winien dzieło dostarczyć, natenczas obowiązuje dyspozytywny przepis ustawy, że dzieło ma być dostarczone bez zwłoki.

Bez zwłoki — znaczy to, w terminie, w ciągu którego twórca może dzieło wykonać przy takim nakładzie pracy, na jaki pozwalają jego stosunki osobiste. Zasada ta, odpowiadająca aequo iuri, a zatem i dla polskiego prawa miarodajna, została ujęta w normę ustawową w § 2 niemieckiej ustawy o nakładzie.

Stosunki osobiste, które mają być miarodajne dla możliwości twórczej, podzielić należy za Allfeldem na zewnętrzne i wewnętrzne.

2) O ile chodzi o zewnętrzne stosunki — w szczególności zajęcia zawodowe twórcy, to w zasadzie sędzia winien wziąć pod uwagę te tylko zajęcia, którymi twórca był obarczony już w chwili zawierania umowy nakładczej, nakładca zaś o tyle tylko może sprzeciwić się uwzględnieniu tychże w ich rzeczywistym rozmiarze, o ile o ich istnieniu w chwili zawierania umowy ani nie wiedział, ani też wiedzieć nie mógł<sup>1)</sup>; ciężar dowodu co do nieświadomości spoczywa na nakładcy.

Późniejszy wzrost zajęć twórcy, wywołany czy to zmianą zajęcia, czy też zwiększeniem jego intensywności (np. zwiększenie ilości godzin pracy biurowej), o tyle tylko usprawiedliwiać będzie przedłużenie czasu wykonania dzieła, o ile okaże się, że nakładca wzrost ten przewidywał, względnie mógł, a więc powinien był przewidzieć, a to zwłaszcza w związku charakterem zajęcia, jakiemu oddawał się twórca w chwili umowy (por. Allfeld, Vg. str. 66—67; jeśli np. sędzia został przeniesiony do innego oddziału, który wymaga pracy znacznie intensywniejszej, aniżeli oddział, w którym pełnił służbę w chwili zawierania umowy o nakład dzieła; jeśli profesor konserwatorium, który w chwili zawierania umowy nakładczej oddawał się tylko uczeniu w konserwatorium, otrzymał potem także lekcje prywatne itp.). Dowód, iż wzrost zajęć nastąpił z przyczyn, które leżały w orbicie przewidywań nakładcy, ciąży zd. m. na twórcy<sup>2)</sup>; domniemanie bowiem, iż nakładca powinien znać zajęcia swego kontrahenta, uzasadnione jest tylko dla stanu w momencie

<sup>1)</sup> Twórca więc nie będzie mógł usprawiedliwić długotrwałego wykonywania dzieła okolicznością, że oprócz zajęcia głównego ma zajęcia uboczne, o ile nakładca znalazł tylko główny zawód twórcy, a ani go nie uprzedzono, ani też okoliczności nie wskazywały ze znacznym stopniem możliwości na to, że twórca ma zajęcia uboczne.

<sup>2)</sup> Contra Allfeld, Vg. str. 66.

zawarcia umowy; dlatego też co do tego stanu, na nakładcy ciąży dowód, iż go w pewnym zakresie nie znał, względnie znać nie mógł; o ile jednak chodzi o stan zajęć późniejszych, to zd. m. raczej nakładca może słusznie powoływać się na domniemanie, że w chwili zawierania umowy nie przewidywał zmian w zajęciach twórcy, któreby pociągnęły za sobą zmniejszenie ilości czasu, jakim dysponuje twórca dla pracy około stworzenia dzieła; jeśli twórca twierdzi przeciwieństwo, winien to wykazać.

Poza zajęciami zawodowymi, na okoliczności zewnętrzne, które wpływają na określenie czasu, w ciągu jakiego twórca powinien dzieło swe wykonać, składają się wszelkie zdarzenia życia, które twórcę absorbują, zabierają mu czas, a są tego rodzaju, że z punktu widzenia życiowej konieczności nie można twórcy czynić słusznie zarzutu z tego, że właśnie owymi zdarzeniami się zajął, zamiast pracować nad dziełem, które zobowiązał się stworzyć. Trzeba więc będzie twórcy przedłużyć termin, jeśli po zawarciu umowy nakładczej zachorowała mu córka, i w związku z tym musiał na pewien czas odebrać się od pracy twórczej; jeśli np. powołano go na ćwiczenia wojskowe<sup>3)</sup>; itp.

Okoliczności te, jeśli istnieją już w chwili zawarcia umowy, a przekraczają zakres zwyczajnego życiowego zaabsorbowania, nie są miarodajne dla obliczenia terminu dostarczenia dzieła, chyba, że nakładcy wykaże się, iż o nich wiedzieć był powinien; obowiązek diligenacji jest tu jednak znacznie słabszy, niż w odniesieniu do zajęć zawodowych; nakładca może w zasadzie wyjść z założenia, iż poza zajęciami zawodowymi twórcy nic — ponad zwyczajną normę — nie absorbuje. Jeśli jednak okoliczności, o których mowa, zajdą po zawarciu kontraktu, natenczas powodują przedłużenie terminu dostarczenia dzieła, choćby nakładca ich przewidzieć nie mógł, byleby tylko i twórca nie mógł ich również w chwili zawarcia umowy przewidzieć; byleby więc nie można było postawić temu ostatniemu zarzutu, że będąc w możności ich przewidzenia, mimo to umowę nakładczą zawarł. Pod tym kątem widzenia również wzrost zajęć twórcy uzasadniać będzie przedłużenie terminu dla stworzenia dzieła, jeśli np. twórca stracił zupełnie niespodziewanie dobrze płatną a wymagającą niewiele czasu posadę, a później, dla zdobycia kawałka chleba, zmuszony jest całymi dniami pracować; twórca uzyska w tym wypadku przedłużenie terminu, choćby w chwili zawierania umowy ten wzrost zajęć nie był do przewidzenia<sup>4)</sup>.

Zaznaczyć należy, że mimo, iż zdarzenia życiowe, o których mowa, uzasadniają mogą przedłużenie terminu do wykonania dzieła przez twórcę, a zarazem wykluczają będą «zwłokę» w rozumieniu art. 37 i 38, niemniej nakładca będzie mógł na zasadzie art. 34 rozwiązać umowę, jeśli zdarzenia powyższe spowodują dłuższą niemożność tworzenia dzieła przez twórcę; jeśli

<sup>3)</sup> Zdarzenia życiowe mogą być też tego rodzaju, że wręcz zmuszają twórcę fizycznie do zaniechania twórczości na pewien czas; zajdzie to w szczególności w wypadku, gdy twórca zachorował.

<sup>4)</sup> Zajęcia zawodowe omówiliśmy naprzód jako odrębną grupę z tego względu, że są one brane pod uwagę dla obliczenia terminu dostarczenia dzieła, choćby twórca nie był w życiowej konieczności oddawania się im. Odrębność traktowania ich jest następująca; z jednej strony stan ich w chwili zawierania umowy jest zasadniczą podstawą obliczenia terminu dostarczenia dzieła, podczas gdy okoliczności, wywierające na twórcę «przymus życiowy», a nie będące zajęciami zawodowymi, wchodzi w grę, o tyle tylko, o ile nakładcy wykażemy, że powinien się być z nimi liczyć; z drugiej jednak strony, owe «życiowe» okoliczności, o ile zajdą po zawarciu umowy, będą zawsze brane pod uwagę dla terminu twórczości, chyba, że twórca powinien je być przewidzieć, podczas gdy wzrost zajęć zawodowych, nie łączący się dla twórcy z życiowym przymusem, będzie brany pod uwagę o tyle tylko, o ile uda się wykazać, iż nakładca wzrost ten powinien był przewidzieć.

np. twórca na dłuższy czas zachoruje, nakładca będzie mógł umowę w myśl art. 34 rozwiązać, choć twórca nie jest w zwłoce, i choć w konsekwencji skarga o odszkodowanie za spóźnienie jest przeciw niemu wykluczona.

3) Drugą grupę okoliczności, które wpływają na obliczenie czasu, w ciągu którego twórca musi dzieło ukończyć, by się nie narazić na zarzut zwłoki, stanowią zdarzenia z życia wewnętrznego, w szczególności twórcza predyspozycja. W ich zakresie liberalizm w stosunku do twórcy musi iść jeszcze dalej, jak w zakresie czysto obiektywnych warunków tworzenia. Należy wziąć pod uwagę, że praca twórcza jest w znacznej mierze pracą natchnienia (patrz objaśn. do art. 1), wymaga tedy dla swej owocności, bardziej niż każda inna, odpowiedniego nastroju psychicznego. Musimy tedy wybaczyć twórcy, jeśli w okresie ciężkich przeżyć życiowych pracował mniej owocnie, względnie, jeśli z uwagi na brak duchowej predyspozycji, pracy twórczej w pewnym czasie zaniechał.

Okres, w ciągu którego twórca może dzieło wykonać, będziemy w ogóle zawsze tylko w przybliżeniu obliczać; opóźnienie np. jedno czy dwumiesięczne w napisaniu dzieła, którego stworzenie powinno przeciętnie trwać około pół roku, będziemy mogli zawsze położyć na karb fluktuacji duchowej, na brak predyspozycji twórcy i odpowiednio do tego termin mu przedłużyć. Dalszego jeszcze przedłużenia będzie mógł twórca żądać, jeśli uwiarygodni swą niemożność tworzenia, zwłaszcza przez wskazanie jej zewnętrznych, w życiu tkwiących przyczyn. Oczywiście, jak zawsze w prawie, tak i nawet w tak subtelnej kwestii, jak niniejsza, indywidualizacja możliwa jest tylko w pewnych granicach, które zamyka szablon, typizacja; to też twórca, który zobowiązał się napisać niewielkie dzieło poetyckie i po upływie roku oświadcza nakładcy, że nie miał do tej chwili stosownego natchnienia, nie znajdzie względów u sędziego, choćby mówił prawdę, i nie skłoni go do przedłużenia terminu wykonania dzieła; podobnie autor, który przez dziesięć lat po śmierci córki nie jest w stanie wziąć pióra do ręki. Rzeczą takiego twórcy będzie nie zobowiązywać się w przyszłości do tworzenia dzieł. — Ponadto przed niekorzyściami, płynącymi ze zbytniego przedłużania przez twórcę terminu tworzenia, chroni nakładcę wyżej już powołany art. 34.

X. Te same okoliczności, które były dla nas miarodajne przy obliczaniu czasu, w ciągu którego twórca w braku wyraźnej umowy, winien dzieło stworzyć i dostarczyć, są zarazem decydujące dla określenia winy twórcy w niedostarczeniu na czas dzieła, i to tak w wypadku, gdy dostarczyć dzieło należało w terminie ustawowym z art. 37: «bez zwłoki», jak i w wypadku, gdy termin dostarczenia dzieła został wyraźnie umówiony. To też twórca o tyle tylko odpowiada z tytułu wynagrodzenia szkody za niedostarczenie dzieła w umówionym terminie, o ile opóźnienie nie wynikło ze wzrostu zajęć zawodowych, które nakładca powinien był przewidzieć, albo z takich zdarzeń życiowych, których twórca przewidzieć nie mógł — a które są tego rodzaju, iż z punktu widzenia słuszności nie można mu zrobić zarzutu, iż raczej nimi się zajął, aniżeli pracą twórczą, — albo wreszcie z powodu braku predyspozycji twórczej, wywołanej zwłaszcza przejściami życiowymi.

Widzimy, że pojęcie winy w niewypelnieniu zobowiązania dostarczenia dzieła przez twórcę jest daleko ciaśniejsze, aniżeli pojęcie winy w ogólnym prawie cywilnym (por. art. 240 k. p. c.), na gruncie którego dłużnik odpowiada za niedołożenie przeciętnej, wymaganej w obrocie staranności do wykonania zobowiązania, a stosunki osobiste zobowiązanego nie mają wpływu na istnienie i rozmiar tego obowiązku. Liberalizm w stosunku do pracy twórczej należy tłumaczyć tym, że jest to praca najwyższego gatunku, wymagająca szczególnego duchowego skupienia, a zatem i odpowiednio korzystnych warunków życiowych, w konsekwencji rygor zaciągniętego przez twórcę zobowiązania do wykonania tej pracy nie może być tak ścisły, jak rygor zobowiązania do świadczeń innego rodzaju. Dalszym argumentem jest okolicz-

ność, że praca twórcza w wielu wypadkach traktowana jest jako zajęcie uboczne, tak, że nakładca z góry powinien się liczyć z tym, że twórca wykona ją o tyle, o ile na to pozwolą główne jego zadania życiowe. Wreszcie — punkt widzenia obrotu nie odgrywa w zakresie umów o stworzenie dzieła tak doniosłej roli, jak w zakresie umów czysto obligacyjnych, to też wina twórcy w niedostarczeniu dzieła może być unormowana w sposób bardziej zbliżony do materialnego, ponadustawowego pojęcia winy, aniżeli unormowano ogólnocywilistyczne pojęcie winy kontraktowej.

XI. Nakładca obowiązany jest zaraz po otrzymaniu egzemplarza dzieła przystąpić do prac nad wydaniem i ukończyć je w należyтым czasie; po ukończeniu prac wydawniczych obowiązany jest nakładca bez zwłoki dzieło opublikować w sposób przewidziany umową i wszczęć akcję w kierunku rozpowszechnienia dzieła, zgodnie z obowiązkiem, przewidzianym w art. 35. O ile chodzi o tempo prac wydawniczych i prac około rozprzedaży dzieła, to miarodajną dla nakładcy będzie tendencja, by w księgarniach znajdowała się zawsze ilość egzemplarzy dzieła, odpowiadająca popytowi. Z tego punktu widzenia nakładca nie jest obowiązany do wydrukowania naraz wszystkich egzemplarzy umówionego wydania dzieła; może znieść to sukcesywnie, dostosowując podaż do popytu. W miarę popytu za dziełem nakładca obowiązany jest na odpowiedni czas przed rozprzedaniem pierwszego wydania przystąpić do prac nad drugim wydaniem, o ile jest doń umową wydawniczą zobowiązany<sup>5)</sup>).

Jak widać, ustawa wprowadza zasadę nieprzerwanego ciągu prac nakładczych. Akcja nakładcy winna być od początku, tj. od chwili oddania egzemplarza dzieła do zwielokrotnienia w drukarni, aż do jej ukończenia, tj. w zasadzie do chwili sprzedania ostatniego egzemplarza nakładu, prowadzona bez żadnej przerwy; przerwa, o ile nie została wywołana okolicznościami, powodującymi chwilową niemożność świadczenia, lub też okolicznościami, które ją usprawiedliwiają *ex aequo et bono*, uzasadnia zwłokę po stronie nakładcy i daje twórcy możliwość skorzystania z praw, jakie art. 38 ust. aut., względnie kodeks zobowiązań zastrzega na wypadek niespełnienia zobowiązań wzajemnych. O ile chodzi o okoliczności, które według zasad dobrej wiary mogą usprawiedliwić przedłużenie terminu, ustanowionego w art. 37 dla nakładcy, to należy je zd. m. traktować raczej przedmiotowo, w związku z przedsiębiorstwem nakładcy, aniżeli podmiotowo, w związku z osobą nakładcy; koleje życia nakładcy będą dla obliczenia terminu z art. 37 obojętne; ważną będzie na natomiast np. okoliczność, że nakładca, który zajmuje się wydawaniem tekstów nowo ukazujących się ustaw, wstrzymał na pewien czas prace nakładcze około wydania powieści, gdyż w danym czasie rząd wydał cały szereg nowych dekretów, które nakładca z uwagi na główny charakter swego przedsiębiorstwa i jego zwyczaje musi w najbliższym czasie publiczności udostępnić. Owe względy dobrej wiary, miarodajne dla obliczania terminu *iuris dispositivi*, w ciągu którego nakładca winien dzieło wydać i rozpowszechnić, będą zarazem podstawą dla sprecyzowana pojęcia winy nakładcy w niedotrzymaniu umówionego terminu wydania (i terminu rozpowszechniania) dzieła; to też upóźnienie nie może być w szczególności nakładcy poczytane za winę, jeśli, jak w przytoczonym wypadku, zostało spowodowane zajęciem się przez nakładcę czynno-

<sup>5)</sup> Jeżeli nakładca nie jest obowiązany do dalszych wydań, winien na odpowiedni czas przed ukończeniem rozprzedaży obowiązującego go wydania zawiadomić twórcę o tym, że sprzedaż jest już na ukończeniu, by dać mu możliwość przystąpienia do nowego wydania, do którego w myśl art. 47 twórca ma prawo przystąpić, bezwzględnie po rozprzedaniu wydania poprzedniego.

<sup>6)</sup> Także powyższe zasady mają charakter *iuris dispositivi*; postanowienia umowne mogą je tedy uchylić lub zmodyfikować.



ściami, zwykle z wykonywaniem jego przedsiębiorstwa związanymi, a które w czasie wykonywania umowy z przyczyn niezależnych od nakładcy się wzmogły. Poza tym obowiązują art. 239 i 240 k. z.

### Art. 38.

Jeżeli twórca nie dostarczył nakładcy dzieła w czasie właściwym, nakładca może wyznaczyć mu odpowiadający okolicznościom czas dodatkowy z zagrożeniem rozwiązania umowy, a po bezskutecznym jego upływie rozwiązać umowę. Twórca może również rozwiązać umowę, jeżeli nakładca mimo oznaczenia mu czasu dodatkowego, okolicznościom odpowiadającego, z zagrożeniem rozwiązania umowy, nie podejmuje prac nad wydaniem dzieła. Co do roszczeń wzajemnych obowiązują ogólne przepisy prawa; jednak w razie niedostarczenia dzieła przez twórcę, nakładca może go skarżyć tylko o odszkodowanie, nie zaś o dokonanie dzieła.

I. Artykuł 38 normuje obustronną odpowiedzialność stron w stosunku nakładczym za opóźnienie w wykonaniu wzajemnych zobowiązań. Odpowiedzialność za nienależyte wypełnienie obustronnych zobowiązań (w szczególności także odpowiedzialność za wady jakościowe i za wady prawne) opierać się będzie na analogii z przepisami k. z. o sprzedaży (art. 306 i nast.) i o najmie dzieła (art. 486 i nast.); jeśli zobowiązanie stało się niemożliwym do wykonania wskutek okoliczności, za które odpowiada zobowiązany, natenczas miarodajny jest przepis art. 252 k. z. — Patrz w tej mierze objaśnienia do art. 35 ustawy.

Przepisy k. z. o odpowiedzialności za zwłokę (w szczególności art. 251 i 253), będą miały w stosunku do art. 38 ust. aut. znaczenie posiłkowe.

II. Jeśli twórca popadł w zwłokę z dostarczeniem dzieła, natenczas nakładcy przysługuje prawo odstąpienia od umowy, po uprzednim określeniu twórcy dodatkowego terminu z zagrożeniem rozwiązania umowy, i po bezowocnym upływie tego terminu. Odstąpienie od umowy nie uwłącza roszczeniom o wynagrodzenie szkody za zawinione jej niewypelnienie. Nakładca traci prawo odstąpienia od umowy, jeśli twórca zdażył dostarczyć dzieło przed upływem terminu dodatkowego, wyznaczonego w oświadczeniu nakładcy o odstąpieniu od umowy. Spóźnione dostarczenie dzieła nie uchyla jednak istniejących już skutków zawinionej zwłoki, i nie wyklucza opartego na niej obowiązku odszkodowania za spóźnienie (art. 239, 244 i 250 k. z.).

III. Skarga nakładcy o dostarczenie dzieła jest możliwa o tyle tylko, o ile umowa nakładcy dotyczyła gotowego już dzieła, albo też o ile umowa dotyczyła wprawdzie dzieła przyszłego, twórca jednak obowiązek swój stworzenia dzieła spełnił, a tylko bezpodstawnie — nie powołując się na żadną z okoliczności art. 34 ust. aut. — odmawia nakładcy wydania gotowego do druku rękopisu, celem zwielokrotnienia dzieła. Natomiast skarga o dokonanie dzieła została przez ustawodawcę z uwagi na niemożność zastosowania racjonalnych środków egzekucyjnych — kategorię przepisem ustawy wykluczona; przepis art. 38 in fine ma charakter *iuris cogensis*, odmienne postanowienie stron jest nieważne.

IV. Nakładca ma prawo odstąpić od umowy względnie, w podanych granicach, skarżyć o wydanie dzieła wówczas, gdy twórca popadnie w zwłokę z dostarczeniem dzieła. Wystarczy zd. m., jeśli twórca popadnie w zwłokę obiektywną, a więc jeśli nie dostarczy dzieła w terminie umówionym, lub też wynikającym z przepisu art. 37; jest zaś rzeczą dla powstania po-

wyższych praw obojętną, czy zwłoka była zawiniona<sup>1)</sup>. Inna rzecz, że przekroczenie terminu dostarczenia dzieła, wynikającego iure dispositivo z art. 37, będzie z reguły polegało na zwłoce zawinionej; termin ten bowiem trwa i ulega przedłużaniu tak długo, jak długo twórcy nie będzie można uczynić z tego zarzutu winy, że dzieła jeszcze nie ukończył (patrz obj. do art. 37), jak długo więc nie popadł w zwłokę zawinioną.

V. Ażeby móc w szczególności wykonać prawo odstąpienia od umowy, winien nakładca wyznaczyć twórcy termin dodatkowy z zagrożeniem rozwiązania umowy, jeśli twórca w ciągu tego terminu nie dokończy dzieła; sama zwłoka w zasadzie nie wystarcza dla uzasadnienia prawa odstąpienia. Termin dodatkowy musi być odpowiedni, «odpowiadający okolicznościom».

«Odpowiednim» jest termin, który nakładca może udzielić twórcy bez narażenia na szwank swych słusznych interesów, związanych z jego przedsiębiorstwem nakładczym; miarodajną będzie tu w szczególności okoliczność, czy po upływie danego czasu interes nakładcy w rozpowszechnianiu dzieła będzie z uwagi na konstelację rynku nadal jeszcze żywotny.

Ścisłe określenie pozytywne terminu, o którym mowa, nie jest możliwe; ogólnie tylko stwierdzić można, że jest on w zasadzie przeznaczony dla dokończenia dzieła i to dokończenia jak najszybszego; to też powinien wynosić odpowiednią część terminu pierwotnego; także jednak bezwzględna długość terminu dodatkowego nie jest — z punktu widzenia słusznych interesów nakładcy — dla jego «odpowiedniości» obojętna: cyfra, wyrażająca wspomniany stosunek ułamkowy, może być tym niższa, im dłuższy był termin pierwotny. W ramach tych ogólnych wskaźników sędzia in concreto określi, jaki termin jest ex aequo et bono «odpowiadający okolicznościom».

Termin dodatkowy ustanawia nakładca, a nie ustawa. Stąd też zachodzi potrzeba ustanowienia dodatkowego terminu nawet wówczas, gdy od terminu zapadłości świadczenia upłynął już czas tak długi, ile musiałby wynosić czas dodatkowy, ustanowiony przez nakładcę w tym terminie. Czas zwłoki, który już upłynął, posłuży jednak do odpowiedniego skrócenia czasu dodatkowego.

Nakładca, zakreślając termin dodatkowy, musi równocześnie zagrozić skutkami bezwocnego upływu terminu. Nakładca nie może zagrożenia tego zaniechać, a potem w razie sporu powołać się na to, że twórca powinien znać ustawę.

<sup>1)</sup> Z brzmienia art. 38. ust. aut. wynika, że zwłoka obiektywna wystarcza dla uzasadnienia prawa odstąpienia przeciwnika. Czy jednak nie należałoby postawić warunku subiektywnego zawinienia z uwagi na to, że kod. zob. w art. 250 w związku z art. 243 § 2 wprowadził zasadę zwłoki subiektywnej? Takie stanowisko oparte byłoby na hipotezie, że ustawodawca z r. 1926 bynajmniej nie chciał w omawianej kwestii wprowadzić na dłuższą metę odstępstwa od ogólnych zasad prawa cywilnego, a przepis art. 38 (ówczesny 36) ustawy aut. wydany został po to tylko, ażeby, wobec obowiązowania podówczas na ziemiach Polski ustaw dzielnicowych także w zakresie prawa obligacyjnego, zunifikować w zakresie prawa autorskiego ogólne normy prawa obligacyjnego do czasu, gdy uczyni to polski kodeks zobowiązań. Taka hipoteza nie może zd. m. się ostać. Ustawodawca wprowadził zasadę zwłoki obiektywnej do prawa autorskiego za wzorem ustawy nakładczej niemieckiej, gdzie zasada ta obowiązuje pomimo, że wedle B. G. B. zwłoka subiektywna jest warunkiem prawa odstąpienia. Chodziło najwidoczniej o wprowadzenie specjalnej zasady dla prawa autorskiego, a dowód tego w fakcie, że pomimo, iż po wejściu w życie k. z., który za wzorem B. G. B. wprowadził zasadę zwłoki subiektywnej, wydano nowelę do ustawy autorskiej, to jednak przepis art. 38 tej ustawy utrzymano w mocy bez zmian.

Po bezowocnym upływie dodatkowego terminu nakładca ma prawo odstąpić od umowy. Stosunek nakładczy gaśnie z chwilą, gdy oświadczenie nakładcy o odstąpieniu od umowy dojdzie do wiadomości twórcy<sup>2)</sup> (ściśle mówiąc, gdy dojdzie do twórcy w sposób, że będzie mógł o oświadczeniu powziąć wiadomość — art. 30 k. z.).

Obowiązek ustanowienia dodatkowego terminu odpada, a przysługuje — z mocy art. 484 k. z. — prawo bezwzględnego odstąpienia od umowy w wypadku, gdy twórca zwleka z rozpoczęciem albo wykończeniem prac około stworzenia dzieła tak, że niepodobna przewidywać, by na umówiony termin dzieło mogło być ukończone.

VI. Oświadczenie odstąpienia od umowy nie wymaga żadnej formy. Z określenie terminu dodatkowego wymaga formy pisemnej w rozumieniu art. 110 k. z. (w razie sporu dopuszczalny jest dowód ze świadków tylko za zgodą obu stron — patrz jednak wyżej str. 146), o ile wartość przedmiotu umowy przenosi 1000 zł. (art. 250 § 3 k. z.), co w stosunkach prawa autorskiego będzie z natury rzeczy zjawiskiem przeważającym. Jeśli nakładca zastrzegł sobie prawo odstąpienia od umowy na wypadek niedostarczenia dzieła w ściśle określonym terminie, może on w razie zwłoki twórcy nawet bez wyznaczenia dodatkowego terminu oświadczyć, że od umowy odstępuje (art. 251 § 1 k. z.); ma to zastosowanie również w wypadku, gdy z celu umowy nakładczej wynika, że dostarczenie przez twórcę dzieła po terminie nie będzie dla nakładcy przedstawiać żadnego interesu (art. 251 § 2 k. z.).

VII. Jeśli nakładca popada w zwłokę czy to z wydaniem, czy też rozpowszechnieniem dzieła, natenczas twórca ma alternatywne prawo; z jednej strony może skarżyć nakładcę o wykonanie zobowiązania i może uzyskać wyrok, skazujący nakładcę na wydanie i rozpowszechnianie dzieła, — wyrok taki będzie zatnym tytułem egzekucyjnym, a egzekucja toczyć się będzie według art. 818 k. p. c.<sup>3)</sup>; z drugiej strony twórca może wykonać prawo odstąpienia od umowy, którego warunki, treść, sposób wykonania i skutki podlegają analogicznym zasadom, jak prawo odstąpienia nakładcy, które dopiero co było przedmiotem rozważań; w szczególności także skarga twórcy o wykonanie zobowiązań nakładczych nie wyklucza roszczeń o zapłatę odszkodowania za zwłokę zawinioną, a odstąpienie od umowy nie wyklucza roszczeń o odszkodowanie za zawinione niewypelnienie umowy.

VIII. Przechodząc do omówienia skutków tych uchybień umownych, o których art. 38 nie traktuje, ograniczymy się na ogół do krótkiej rekapitulacji uwag, zamieszczonych przy art. 35.

Do odpowiedzialności twórcy za wady prawne dzieła należy w dro-

<sup>2)</sup> Jest to druga — obok omówionej w uwadze 1) do niniejszego artykułu — zasadnicza różnica pomiędzy art. 38 ust. aut. a art. 250 k. z.: w ramach art. 250 k. z. wierzyciel równocześnie z zakreśleniem terminu dodatkowego oświadcza, że z jego bezowocnym upływem odstępuje od umowy, na gruncie art. 38. ust. aut. koniecznym jest dodatkowe oświadczenie odstąpienia od umowy. Ratio legis tej rozbieżności jest nie jasna; nie mamy jednak prawa do usunięcia rozbieżności, o której mowa, przez uzgodnienie w tej mierze brzmienia art. 38. ust. aut. z przepisem art. 250 k. z., skoro sam ustawodawca tego uzgodnienia nie przeprowadził pomimo, że przy ostatniej nowelizacji prawa autorskiego (w r. 1935) kodeks zobowiązań był już prawem obowiązującym.

<sup>3)</sup> Czynności nakładcze są czynnościami, które tylko nakładca, czy to z uwagi na swoje osobiste kwalifikacje, czy też z uwagi na posiadane przez siebie przedsiębiorstwo, może spełnić, stąd znajduje zastosowanie art. 819 k. p. c. Nic jednak nie stoi na przeszkodzie, by w wypadku, gdy twórca zrezygnuje ze swego prawa do osobistych świadczeń nakładcy, i postawi wniosek na prowadzenie egzekucji w trybie art. 818, sąd do wniosku tego się przychylił.

dze analogii zastosować przepisy, dotyczące kupna sprzedaży (art. 306—319 k. z.), w pewnym jednak zakresie przepisy art. 486 k. z. (wyżej str. 187). Do odpowiedzialności twórcy za wady w jakości dzieła, stosuje się odpowiednio przepisy art. 486—488 k. z.; w szczególności nakładca obowiązany jest w myśl art. 486 § 2 k. z. określić twórcy termin dodatkowy, jeżeli wady dadzą się usunąć. Nakładca nie jest zd. m. obowiązany w żadnym razie ustanawiać dłuższego czasu, aniżeli maximum terminu, jaki byłby obowiązany ustanowić w razie zwłoki twórcy. Ponieważ z reguły tylko zasadnicze wady w jakości dzieła uzasadniają odpowiedzialność twórcy, prawa nakładcy z art. 486 § 1 k. z. na ogół polegać będą na możności odstąpienia od umowy, a nie na możności żądania obniżenia wynagrodzenia twórcy. Art. 486—488 k. z. znajdują analogiczne zastosowanie i do odpowiedzialności nakładcy za nienależyte spełnianie obowiązku wydania i rozpowszechniania dzieła; nakładca będzie w szczególności w tym trybie odpowiadał, jeśli nie doloży należytej staranności do wydania dzieła, jeśli dzieło wyda z błędami, w nieodpowiedniej szacie zewnętrznej itp.; jeśli nie organizuje zbytu zgodnie z zasadami celowości i zwyczajami; jeśli wydając dzieło nie uwzględni przeprowadzonych przez twórcę po ustanowieniu praw nakładczych, a dozwolonych w myśl art. 40 i 42 zmian; jeśli ustanawia cenę detaliczną w sposób rażąco sprzeczny z interesami twórcy, celowością i zwyczajami, jeśli ją bez zezwolenia twórcy podwyższa (art. 46); jeśli dopuszcza się nadruku albo w inny sposób przy wykonywaniu zobowiązań narusza prawa majątkowe lub osobiste twórcy; jeśli nie dba o to, by w ramach jego obowiązku wydania dzieła zaspakając każdorazowo popyt publiczności; itp.

We wszystkich powyższych wypadkach odstąpienie od umowy nie uwłacza roszczeniom o odszkodowanie za jej zawinione niewypelnienie.

Odnośnie do odpowiedzialności nakładcy za zapłatę honorarium znajdują odpowiednie zastosowanie przepisy kodeksu zobowiązań 250 i nast. o skutkach niewykonania zobowiązań wzajemnych. W szczególności, jeśli nakładca dopuści się zwłoki w zapłacie honorarium, twórca może wedle swego wyboru albo nastawać na zapłatę i żądać odszkodowania za spóźnienie, albo też wyznaczyć nakładcy dodatkowy termin do zapłaty z zastrzeżeniem, że po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu od umowy odstępuje.

Wreszcie — (ciężkie) naruszenie obowiązku lojalności daje w myśl analogii art. 470 § 1 i 2 k. z. prawo bezzwłocznego odstąpienia od umowy z równoczesną możliwością wytoczenia powództwa o odszkodowanie za niewypelnienie umowy nakładczej.

### Art. 39.

**Nakładca może uwolnić się od obowiązku wydania, płacąc umówione wynagrodzenie i zwracając dzieło, jeżeli strony inaczej nie postanowiły, jednak z prawa tego nakładca nie może korzystać po upływie sześciu miesięcy od dostarczenia mu dzieła, chyba że zaszły lub wyszły najaw fakty, wobec których wydawnictwo zaszkodziłoby poważnie dobru publicznemu, albo dobrej sławie nakładcy.**

I. Przepis art. 39 jest wyjątkiem od zasady pacta sunt servanda. Do istoty umowy nakładczej należy zobowiązanie się nakładcy do wydania i rozpowszechniania dzieła. Art. 39 postanawia, że w ciągu 6 miesięcy od dostarczenia dzieła, a w ograniczonej mierze i później, nakładca może zwolnić się od obowiązku wydania i rozpowszechniania dzieła, jeśli zwróci rękopis i zapłaci umówione wynagrodzenie.

Redaktorowie projektu ustawy autorskiej wstawili ten przepis w uwzględnieniu życzeń wydawców i nakładców polskich. W Komisji Kodyfikacyjnej

toczyła się poważna debata na temat, czy z punktu widzenia jurydycznego i z punktu widzenia słuszności godzi się wprowadzić tak poważny wyłom w zasadzie, iż zobowiązania wiązą, wyłom, o tak obszernym zasięgu, w jakim w ustawodawstwie zagranicznym nie jest spotykany. Ostatecznie uchwalono art. 39 w jego obecnym brzmieniu, nie uwzględniając nawet poprawki referenta prof. Zolla, ażeby prawo z art. 39 zastrzec tylko nakładcy, który nie pozostaje w zwłoce z punktu widzenia art. 37, a raczej, który zwłoki tej nie zawinił.

II. Art. 39 przewiduje prawo wypowiedzenia umowy przez nakładcę; nie ma podstaw, by przewidzianemu w tym artykule rozwiązaniu umowy przyznać dalej idące skutki prawne odstąpienia i uchylenia tym samym skutków zwłoki, w jaką ewentualnie nakładca przedtem już popadł<sup>1)</sup>.

III. Ratio legis, dla której wprowadzono prawo nakładcy z art. 39, polega na szeregu względów:

1) Odpowiedzialność twórcy za wady jakościowe dzieła jest w interesie wolności twórczej, jak widzieliśmy w objaśnieniach do art. 35 i 37, bardzo ograniczona. Na zasadzie tej odpowiedzialności nakładca nie będzie mógł odmówić spełnienia obowiązku wydania dzieła nawet wówczas, gdy umową nakładczą twórca zobowiązał się do stworzenia dzieła w przyszłości i ukończone dzieło okazuje się zupełnie lichym, z uwagi na kompletny brak jakichkolwiek zdolności twórczych kontrahenta. To też ustawodawca uznał za słuszną, by nakładca mógł się uwolnić od obowiązku wydania dzieła, zaspakajając interesy materialne twórcy.

2) Niejednokrotnie dopiero przy przystąpieniu do druku manuskryptu okazuje się, że wydrukowanie nie opłaci się ze względów technicznych, że wydanie byłoby połączone ze stratą, tak, że lepiej za zapłatą pełnego nawet honorarium odstąpić od wydania dzieła.

3) Zdarza się, że dopiero po zawarciu umowy nakładczej zajdą okoliczności, z uwagi na które cel wydawnictwa zostaje udaremiony, względnie ze względu na które wydawnictwo wręcz zaszkodziłoby interesom materialnym czy moralnym nakładcy. I tak w szczególności: dopiero po oddaniu dzieła zaszły (lub wyszły na jaw) fakty, wobec których wydawnictwo zaszkodziłoby poważnie dobru publicznemu, albo dobrej sławie nakładcy; dopiero po oddaniu dzieła zaszły okoliczności, z uwagi na które cel, dla którego umowę zawarto, przestał istnieć (broшура polityczna stała się nieaktualna wskutek zmiany stosunków politycznych; święto narodowe, z okazji którego miano wydać dzieło zbiorowe, nie odbędzie się; podręcznik greckiego języka okazał się zbędny, z uwagi na skasowanie nauki tego języka w szkołach średnich itp.).

W wypadkach tych nakładca bez art. 39 byłby bezsilny<sup>2)</sup>; twórca mógłby zawsze domagać się wydania dzieła, o ile tylko wydanie nie sprzeciwia się prawu publicznemu; nakładca nie mógłby się powoływać na to, że motywy, dla których umowę nakładczą zawarł, odpadły, i że nie mógł przewidzieć tego w chwili zawarcia umowy, gdyż błąd w motywach nie uszczupla w niczym rygoru zaciągniętych zobowiązań, a tylko wyjątkowo, poprzez klauzulę rebus hic stantibus, daje podstawę do rozwiązania umowy w wypadkach wyraźnie w ustawie przewidzianych.

IV. W granicach art. 39 może nakładca wypowiedzieć umowę bez podania jakichkolwiek powodów, do upływu 6 miesięcy od chwili dostarczenia mu dzieła; po upływie 6 miesięcy musi podać jeden z powodów,

<sup>1)</sup> Patrz bliżej w tej mierze ustęp VII. komentarza i uwaga 5.

<sup>2)</sup> Jak długo dzieła nie oddano, będzie nakładca w pewnych przynajmniej granicach mógł operować artykułem 34 ustawy; od chwili oddania dzieła nakładca byłby bezwzględnie obowiązany dzieło wydać.

wyliczonych w ustawie, i musi istnienie tego powodu w danym konkretnym wypadku udowodnić. Ustawa wymienia taksatywnie dwie grupy takich powodów: zaszły fakty, z uwagi na które wydawnictwo zaskodziloby poważnie 1) dobru publicznemu, lub 2) dobrej sławie nakładcy.

Przykład ad 1): broszura, uprawiająca propagandę antyniemiecką, o treści, odpowiadającej nastrojowi społeczeństwa polskiego w chwili zawierania umowy nakładczej, staje się społecznie szkodliwa w chwili, gdy się ma ukazać, tym czasem bowiem zawarto z Niemcami szereg traktatów.

Przykład ad 2): okazuje się, że dzieło odzwierciedla intymne życie konkretnych osób; publikowanie wiadomości, którymi twórca rozporządza być może dzięki przelamaniu obowiązku dyskrecji, nie licuje z godnością i dobrą sławą nakładcy<sup>3)</sup>.

Fakty, które uzasadniają możność rozwiązania umowy przez nakładcę nawet po upływie 6 miesięcy od chwili dostarczenia dzieła, muszą po upływie tego czasu się zdarzyć, albo ujawnić. O późniejszym ujawnieniu się faktów *questionis* będzie mowa wtedy, gdy nakładca udowodni, że przed upływem powyższego terminu nie miał możności dowiedzenia się o tych faktach, że nie można mu więc zrobić zarzutu, iż nie korzystał z przysługującego mu prawa rozwiązania umowy w ciągu pierwszych 6 miesięcy bez podania powodów.

V. Nakładca może prawa z art. 39 wykonać tak długo, jak długo dzieła nie wydał, a więc swego obowiązku wydania nie spełnił<sup>4)</sup>. Obojętnym jest w zasadzie, czy pozostaje — w zawinionej czy niezawinionej — zwłocze z obowiązkiem wydania dzieła; prawo z art. 39 może wykonać, byleby równocześnie zwrócił rękopis i równocześnie zapłacił honorarium, a to bez względu na umówiony termin płatności. Jeśli skutkiem zwłoki nakładcy, twórca określił mu w myśl art. 38 dodatkowy termin do wykonania umowy, nakładca może ją w myśl art. 39 wypowiedzieć aż do upływu tego terminu. Jeśli jednak skutkiem zwłoki obowiązek wydania i rozpowszechniania dzieła uległ już zamianie na obowiązek odszkodowania za zawinione niewypełnienie umowy, jak to ma miejsce przy umowach nakładczych z nieprzekraczalnym terminem wydania dzieła (art. 251 k. z.), natenczas o zastosowaniu art. 39 ustawy mowy już być nie może; wszakże nie można «uwołnić się» od nieistniejącego już obowiązku wydania.

VI. Nakładca, wykonując prawo z art. 39, winien równocześnie zapłacić twórcy umówione honorarium. *Quid iuris*, jeśli honorarium miało być obliczone wedle obrotu przy rozprzedaży dzieła, a nakładca przed opublikowaniem umowę w myśl art. 39 rozwiązuje? Nie pozostaje sędziemu w razie sporu nic innego, jak oznaczyć odpowiednio honorarium na podstawie orzeczenia biegłych; miarodajnym dla biegłych będzie przypuszczalny obrót egzemplarzy dzieła, a nie wartość pracy, włożonej w wykonanie dzieła; chodzi bowiem nie o zwrot nakładów, lecz zapłacenie twórcy tego honorarium, jakiego przypuszczalnie uzyskał, gdyby umowę wykonał.

VII. Rozwiązanie umowy w myśl art. 39 ma charakter wypowiedzenia, działającego *ex nunc*; to też nie uchyla już powstałych skutków zwłoki. W szczególności — jeśli np. nakładca, który powinien był dzieło wydać w ciągu miesiąca od dostarczenia mu dzieła, wypowie umowę nakładczą zgodnie z art. 39 ustawy po upływie 5 miesięcy od tej chwili, będzie traktowany tak,

<sup>3)</sup> Jeżeli fakty, o których mowa, nadają ewentualnemu rozpowszechnianiu dzieła charakter deliktu, choćby tylko cywilnego, natenczas zachodzi niemożność prawna świadczenia po stronie nakładcy, uzasadniająca zgaśnięcie zobowiązania w myśl art. 267 § 1 k. z.

<sup>4)</sup> Może jednak zd. m. z powołaniem się na art. 39, odstąpić od umowy co do dalszych wydań nawet po ukazaniu się wydania pierwszego, byle przed ukazaniem się wydania, którego odstąpienie ma dotyczyć.

jak gdyby dopiero w chwili wypowiedzenia umowę wykonał i musi zapłacić odszkodowanie za spóźnienie; wypowiedzenie zwalnia nakładcę od obowiązku wydania pro futuro i dopiero pro futuro jest równoznaczne z wypełnieniem tego obowiązku, nie może zaś uchylić skutków opóźnienia<sup>5)</sup>.

#### Art. 40.

Przepisy art. 37 i 38 stosuje się także, gdy nakładca nabył od autora prawo do kilku wydań.

Przed przystąpieniem do nowego wydania nakładca obowiązany jest dać autorowi możliwość poczynienia zmian w utworze. Jednak autorowi wolno poczynić tylko takie zmiany, którym nakładca sprzeciwić się nie miałby słusznej podstawy.

##### *Ad ustęp 1.*

1. Jeśli strony umówiły kilka wydań, z mocy art. 40 ust. 1 przepisy art. 37 i 38 odnoszą się będą również do następnych wydań. Czy nakładca ma nie tylko prawo, ale i obowiązek przedsięwziąć dalsze wydania, czy zatem i co dalszych wydań powstanie między stronami stosunek nakładczy, czy też li tylko licencyjny, o tym będzie decydować przede wszystkim umowa; w braku odmiennych postanowień umownych, domniemanie faktyczne przemawiać będzie i co do dalszych wydań za obowiązkiem ich uskutecznienia, a to nie tylko w dziedzinie rozpowszechniania dzieła w książkach i w nutach zwykłych, w której, jak (wyżej str. 184) podkreślono, już co do pierwszego wydania panuje domniemanie nakładczego charakteru umowy, ale i w pozostałych dziedzinach gospodarstwa autorskiego.

Jeśli z woli wyraźnej czy dorozumianej stron będzie, wbrew powyższemu domniemaniu, wynikało, że nakładca ma tylko prawo do dalszych wydań, a nie ma obowiązku ich przeprowadzenia, nakładca może z prawa swego nie skorzystać; zazwyczaj jednak z woli wyraźnej, czy dorozumianej stron będzie wypływać równocześnie zasada, że jeśli nakładca rozpocznie z prawa swego korzystać, prawo zmienia się w obowiązek, jak również zasada, że w przededniu rozprzedaży poprzedniego wydania twórca będzie miał prawo zakreślić nakładcy termin do oświadczenia, czy zamierza skorzystać ze swego prawa wydania, — po bezskutecznym upływie terminu twórca będzie mógł przystąpić na własną rękę do prac około nowego wydania zgodnie z art. 47 ust. 1. Zasady te wynikną z celu, jaki strony z reguły mają na uwadze, jeśli co do dalszych wydań nie ustanawiają z góry obowiązku nakładcy do ich przedsięwzięcia: niejednokrotnie mianowicie trudno z góry przewidzieć, czy i jakie dzieło będzie miało pokup, to też nakładca, choć zgodnie z intencją twórcy zamierza przeprowadzić nie jedno, ale cały szereg wydań, nie może w danym wypadku z góry zobowiązać się, że wszystkie w planie będące wydania rzeczywiście uskuteczni; w konsekwencji nakładca nie

<sup>5)</sup> Zarzucano w Komisji Kodyfikacyjnej, że pomiędzy art. 37 a 39 zachodzi sprzeczność; z jednej strony w myśl art. 37 nakładca musi dotrzymać umownego czy ustawowego terminu wydania, z drugiej strony w myśl art. 39, może uwolnić się od obowiązku wydania nawet wówczas, gdy jest w zwłoce. Jakż jest tedy — pytano — rygor obowiązku wydania, skoro nakładca może obowiązek ten sam z siebie zrzucić, nawet po przelamaniu go? Rygor ujawnia się w dwóch zwłaszcza punktach: 1-o od obowiązku wydania może nakładca zwolnić się tylko wówczas, jeśli równocześnie zapłaci honorarium, choćby jego płatność była późniejsza; 2-o wykonanie prawa z art. 39 nie uchyla skutków opóźnienia w wykonaniu zobowiązania (w podanym wyżej rozumieniu), a tylko wyklucza możliwość powstania obowiązku odszkodowania za zawinione niewypełnienie umowy.

bierze z góry na siebie obowiązek, iż wszystkie przewidziane wydania przeprowadzi, a tylko zastrzega sobie w tej mierze prawo; jest jednak zgodnym z intencją stron, by nakładca w czasie, gdy obowiązkowe wydanie będzie na wyczerpaniu, ostatecznie zdecydował się, czy chce objąć dalsze wydania i by w razie pozytywnej decyzji był już zobowiązany wydanie uskutecznić; przyznanie mu i nadal prawnej możliwości zmiany decyzji, wykraczałoby poza granicę celu, dla którego strony ustanowiły wyłom od zasady obowiązku wykonywania nabytych częściowych praw autorskich.

*Ad ustęp 2.*

II. Co do pojęcia wydania patrz uwagi do art. 43.

Co do prawa twórcy wprowadzania zmian do utworu aż do ukończenia zwielokrotnienia — patrz objaśnienia do art. 42. Tamże wykazano będzie, że twórca ma prawo przedsięwziąć zmiany w dziele po ustanowieniu prawa nakładczego, a nawet po wręczeniu rękopisu nakładcy, aż do ukończenia zwielokrotnienia dzieła, pod warunkiem jednak, ażeby przez to nie uległy naruszeniu słuszne interesy nakładcy. Ta sama zasada obowiązuje przy drugim i dalszych wydaniach. Twórca przy sposobności nowego wydania może wprowadzić w dzieło zmiany, co więcej, nakładca zobowiązany jest dać twórcy możliwość poczynienia zmian. Winien tedy na odpowiedni czas przed rozpoczęciem prac około drugiego (i dalszego) wydania zawiadomić twórcę, że do prac tych przystępuje, wyznaczyć mu stosowny termin do przeprowadzenia zmian i aż do upływu tego terminu wstrzymać się z pracą wydawniczą. Przełamanie powyższego obowiązku przez nakładcę jest zd. m. nie tylko przewinieniem kontraktowym, jest nadto naruszeniem prawa osobistego twórcy do przedsięwzięcia zmian w dziele i w konsekwencji pociąga za sobą sankcję z art. 62 ust. aut.

III. Twórca ma w zasadzie tylko prawo, nie ma zaś obowiązku przeprowadzania zmian w dziele przy sposobności nowego wydania; z woli wyraźnej lub dorozumianej stron może oczywiście wynikać przeciwieństwo, w szczególności wydawca komentarza może umówić się z twórcą, że ten ostatni winien przy sposobności nowego wydania przeprowadzić zmiany, wynikające z nowelizacji ustawodawstwa lub też z ukazania się w danej materii nowych orzeczeń Sądu Najwyższego. Jeśli w wypadku tym twórca wbrew swemu obowiązkowi zmian tych nie przeprowadzi, może nakładca li tylko odstąpić od umowy w myśl art. 38 in initio, zgodnie jednak z art. 38 in fine nie może skarżyć twórcę o dokonanie zmian, nie może również bez narazenia się na sankcje z art. 62 z tytułu naruszenia osobistego prawa twórcy do integralności dzieła przeprowadzić zamiast twórcy zmian, do których tenże jest obowiązany. Jeśli obowiązek twórcy do przeprowadzenia zmian nie wynika ani z wyraźnej, ani z dorozumianej woli stron, a zajdą fakty, rodzące niezbędność przeprowadzenia w dziele poważniejszych zmian, by dzieło mogło liczyć na pokup, nakładca będzie mógł jedynie w warunkach art. 39 (patrz uwaga 4. do tegoż artykułu) — a nie już z mocy art. 38 — rozwiązać umowę, o ile twórca w zakreślonym mu terminie nie zechce zmian przeprowadzić; oczywiście nakładca musi zaoferować twórcy odpowiednie dodatkowe honorarium, jeśli o zastosowaniu art. 34 ust. aut. w ogóle ma być mowa.

Co do kosztów zmian obowiązuje art. 42 ustęp 3.

### Art. 41.

**W braku odpowiedniej wskazówki w umowie wysokość wynagrodzenia oznacza się według zasad słuszności.**

**W braku umowy o termin płatności wynagrodzenie płatne jest przy oddaniu dzieła nakładcy.**



**W razie umowy o wynagrodzenie procentowe od całego nakładu procent oblicza się od ceny, po której egzemplarze sprzedaje się publiczności, a należność ma być zapłacona natychmiast po ukończeniu druku.**

**Jeżeli wynagrodzenie zależy od liczby sprzedanych egzemplarzy, wydawca obowiązany jest co trzy miesiące przedstawiać twórcy rachunki, pozwalać mu przytem, względnie osobie, przezeń upoważnionej, przeglądać odpowiednie pozycje w księgach i fakturach i wypłacać przypadającą należność.**

I. Jak w objaśnieniach do art. 35 podniesiono, ustawa daje w art. 41 jedynie dyspozytywne przepisy co do wysokości wynagrodzenia, jeśli jej w umowie nie ustalono. Nie rozstrzyga jednak zd. m. kwestii, czy w braku umowy co do wynagrodzenia, twórca takowe w ogóle się należy.

Przy art. 35 wyrażono pogląd *ex analogia iuris*, że twórca należy się wynagrodzenie zawsze wówczas, gdy na podstawie okoliczności towarzyszących umowie, nakładca nie mógł liczyć na bezpłatne odstąpienie mu dzieła do nakładu, lecz przeciwnie, na podstawie tychże okoliczności musiał, względnie powinien był dojść do przekonania, że twórca liczy na honorarium, że z punktu widzenia jego woli dorozumianej, od kwestii honorarium zależy zawarcie umowy nakładczej. Miarodajne będą tu z jednej strony stosunki twórcy, z drugiej strony stosunki nakładcy; o ile chodzi o stosunki twórcy, to trzeba będzie przyjąć, iż liczył on na honorarium, zwłaszcza wtedy, gdy tworzenie dzieł jest dlań źródłem zarobkowania; o ile chodzi o stosunki nakładcy, to ważną wskazówką będą zwłaszcza zwyczaje, panujące w jego przedsiębiorstwie (np. redakcja danego czasopisma stale wynagradza nadesłane jej, a następnie ogłaszane artykuły). Miarodajne będą dalej przedmiotowe okoliczności, związane z zawarciem danej umowy nakładczej, czy np. chodzi o dzieło, mające zaspokoić jakąś z palących potrzeb rynku księgarskiego, tak, że wydanie dzieła jest handlową koniecznością przedsiębiorstwa nakładczego<sup>1)</sup> (np. ukazała się nowa ustawa i nakładca zamawia u twórcy napisanie w jak najkrótszym czasie komentarza); czy twórca miał jakiś interes, w szczególności interes moralny, w rozpowszechnianiu dzieła, poza interesem materialnym w otrzymaniu honorarium (nie będzie to miało miejsca, np. gdy chodzi o dzieło czysto praktyczne, jak bibliografia świeżo ukazujących się dzieł prawnych, której napisania autor, znakomity prawnik o ustalonej opinii, podjął się chyba tylko ze względów materialnych) itd.; miarodajne będą wreszcie okoliczności, dotyczące poprzednich umów nakładczych między stronami (jeśli np. twórca zawiera z nakładcą umowę co do drugiego wydania dzieła, a umowa co do pierwszego wydania przewidywała wynagrodzenie dla autora, to w razie wątpliwości domniemanie przemawiać będzie za obowiązkiem zapłacenia honorarium i przy dalszej umowie).

Za wykluczeniem wynagrodzenia przemawiać będzie zwłaszcza okoliczność, że chodzi o wydanie dzieła początkującego twórcy, dalej, że rynek księgarski nie wykazuje zapotrzebowania na dzieło danego rodzaju, tak, iż już samo podjęcie się wydawnictwa nawet bez zapłacenia honorarium jest

<sup>1)</sup> Będą tu zwykle należeć umowy o nakład dzieła przyszłego; nakładca zazwyczaj wtedy tylko zamawia u twórcy dzieło i skłania go do zobowiązania się, iż dzieło stworzy, gdy ukazać się mające dzieło ma zadośćuczynić jakiejś aktualnej potrzebie rynku księgarskiego. Natomiast dzieło gotowe bierze wydawca w nakład niejednokrotnie raczej dla celów idealnych — chęć poparcia młodego twórcy, ambicje publikowania dzieł o wysokiej wartości kulturalnej — z góry nie mając większych nadziei na wygospodarowanie zysków, w wypadkach tych (na ogół) raczej tylko wyraźna umowa mogłaby twórca gwarantować honorarium.

znacznym ryzykiem nakładcy, a zatem dostateczną zapłatą za dostarczenie dzieła; że pobranie honorarium przez twórcę nie licowałoby w danym wypadku z celami i charakterem wydawnictwa (np. grono uczniów wydaje z okazji jubileuszu swego profesora dzieło zbiorowe, złożone z przyczynków pióra poszczególnych uczniów, z tym, że dochód z rozprzedaży przeznaczono na założenie fundacji imienia jubilata); itd.

Ciężar dowodu, iż nakładca powinien być liczyć się z koniecznością zapłacenia wynagrodzenia, spoczywa zd. m. na twórcy, skoro ustawa nie wprowadza domniemania, iż honorarium się należy. Jak w obj. do art. 35 wyjaśniono, powoływanie się ogólne na domniemanie odpłatności świadczeń jest w tej kwestii chybione, skoro zapłatą nakładcy za dostarczenie dzieła przez twórcę jest przede wszystkim podjęcie się przezeń wydania dzieła.

II. Jeśli wysokości wynagrodzenia w umowie nie określono, należy ją oznaczyć wedle zasad słuszności. Sędzia zwyczajnie będzie miał przytem do rozstrzygnięcia pytanie, jaki sposób obliczenia wynagrodzenia uznać za miarodajny. Decydować będą tu w pierwszym rzędzie zwyczaj: czasopisma płać jednorazową sumę obliczoną wedle ilości wierszy, dla nakładu księgarskiego miarodajna jest ilość arkuszy (o ile chodzi o dzieło literackie czy o naukowe; inaczej przy nutach muzycznych), itd. Domniemanie przemawiać będzie w każdym razie za wynagrodzeniem ryczałtowym, a nie procentowym od obrotu, zwłaszcza, że o ile nie umówiono także terminu płatności, wynagrodzenie płatne jest w myśl ustępu 2 art. 41 przy oddaniu dzieła nakładcy, a w tych warunkach brak będzie podstawy obliczeniowej dla określenia wysokości procentowego wynagrodzenia. — Co się tyczy merytorycznych wskaźników obliczenia wysokości słusznego wynagrodzenia, to miarodajną będzie nie tyle wartość wewnętrzna dzieła, ile jego wartość obrotowa, a więc przewidywana dochodowość nakładu; sędzia weźmie zarazem pod uwagę zwyczaj panujące w danej gałęzi przemysłu nakładczego, w szczególności także zwyczaj danego nakładcy (ile np. redakcja danego czasopisma zwykła płać od wiersza felietonu).

III. Termin płatności wynagrodzenia określa przede wszystkim umowa. Jeśli nie umówiono terminu płatności wynagrodzenia, miarodajne będą zwyczaj w ramach art. 60 k. z. W ich braku obowiązują przepisy art. 41 ust. aut. Podobnie, jak dla oznaczenia wysokości wynagrodzenia, tak i dla posiłkowego określenia terminu płatności posiadać będzie znaczenie przyjęte w umowie, czy też wynikający ze zwyczaju sposób obliczenia należności. Ustawa wprowadza następującą klasyfikację: 1) Wynagrodzenie ryczałtowe, nie oparte na żadnej technicznej podstawie obliczeniowej, 2) Wynagrodzenie procentowe od ceny sprzedażnej całego nakładu, 3) Wynagrodzenie zależne od obrotu, które zwyczajnie przybiera postać wynagrodzenia procentowego.

ad 1) Wynagrodzenie ryczałtowe, którego wysokość nie jest zależna od okoliczności, mogących nastąpić dopiero w toku prac wydawniczych, czy też w czasie sprzedaży dzieła, płatne jest w myśl ustawy przy oddaniu dzieła nakładcy. Oddanie dzieła należy tu rozumieć w podwójnym znaczeniu: z jednej strony chodzi tu o oddanie manuskryptu dzieła, z drugiej strony o ustanowienie prawa nakładczego na dziele jako dobrze niematerialnym. Jak długo tak jedno, jak i drugie nie nastąpi, nakładca ma prawo wstrzymać się z zapłatą honorarium; w szczególności nakładca ma prawo odmówić zapłaty, jeśli kontrahent wręczył mu wprawdzie egzemplarz dzieła, dla braku jednak dostatecznych uprawnień nie jest w stanie na razie ważnie ustanowić dla nakładcy prawa nakładczego. Z drugiej strony — twórca ma prawo zasłonić się przed żądaniem nakładcy, by mu oddano egzemplarz dzieła dla zwielokrotnienia, *exceptione non adimpleti contractus*: wręczenie manuskryptu i zapłata honorarium ma nastąpić «z ręki do ręki», obustronne świadczenia mają być równoczesne, kto żąda wzajemnego świadczenia, winien być gotów spełnić świadczenie własne. Jeśli nakładca zaskarży twórcę o wydanie

dzieła, a twórca zarzuci, że honorarium jest równocześnie płatne, Sąd zasądzi wydanie rękopisu za równoczesną zapłatą honorarium (patrz art. 215 k. z.).

Ad 2) Wynagrodzenie procentowe od ceny nakładu płatne jest z ukończeniem druku i po ustanowieniu przez nakładcę w myśl art. 46 ceny, po jakiej egzemplarze dzieła mają być sprzedawane publiczności. Z tekstu ustawy wynika zarazem, że jeśli strony umówiły procent od ceny nakładu, jako formę wynagrodzenia dla twórcy, natenczas miarodajną jest cena detaliczna, a nie cena hurtu księgarskiego; wynika dalej, że ową cenę detaliczną winien nakładca zgodnie z zasadą ciągłości czynności nakładczych, wypowiedzianą w art. 37, ustanowić najpóźniej zaraz po ukończeniu druku i zaraz potem zapłacić obliczone według tej ceny wynagrodzenie twórcy.

Z ukończeniem druku płatne jest per analogiam także wynagrodzenie, którego podstawą obliczeniową są rozmiary nakładu, w szczególności ilość wierszy (czasopisma) lub też ilość arkuszy (książki).

Ad 3) Jeżeli wynagrodzenie zależy od liczby sprzedanych egzemplarzy, jeżeli w szczególności polega na pewnym procencie od obrotu, albo na pewnym udziale w zysku, natenczas wynagrodzenie płatne jest co kwartał. Z obowiązkiem płacenia honorarium połączony jest tu obowiązek nakładcy przedłożenia twórcy księgi faktur, miarodajnych dla ustalenia obrotu względnie zysku. Nakładca ma wykonać ten obowiązek pod koniec każdego kwartału; twórca nie ma prawa dokonywania rewizji ad libitum, o każdym czasie. Twórca ma prawo wglądu w księgowość nakładcy o tyle tylko, o ile jest to konieczne dla ustalenia tych danych, które stanowią o wysokości jego honorarium, a więc obrotu czy zysku; poza tymi granicami twórca ksiąg nakładcy przeglądać nie może.

#### Art. 42.

**Nakładca ponosi koszty korekty.**

Twórca ma prawo żądać przesyłania sobie do przejrzania korekt, wolnych od błędów drukarskich. Za poprawienie tych korekt nie należy mu się osobne wynagrodzenie.

Twórca ponosi koszty zmian, dokonanych w dziele po rozpoczęciu pracy wydawniczej, jeżeli przekraczają zwykłą miarę, a nie są niezbędnym następstwem faktów, które zaszły niezależnie od twórcy po rozpoczęciu pracy wydawniczej.

I. W przemyśle drukarskim odróżnia się korektę, przeprowadzoną przez nakładcę, i korektę, przeprowadzoną przez twórcę. Po pierwszym złożeniu dzieła nakładca winien sam poprawić dostrzeżone błędy; poprawiony egzemplarz obowiązany jest przesłać twórcy i ten przeprowadza drugą korektę, do czego ma jednak wedle zwyczajów tylko prawo, a nie obowiązek.

Tym zwyczajom daje wyraz przepis art. 42. Jest to przepis o charakterze iuris dispositivi; strony mogą tedy kwestię inaczej uregulować, w szczególności mogą postanowić, że twórca obowiązany jest przeprowadzić korektę, mogą na twórcę nałożyć nawet obowiązek przeprowadzenia nie tylko drugiej, lecz także pierwszej korekty.

II. Pierwszą korektę przeprowadza, jak zaznaczono, ex art. 42 nakładca. Nakład dzieła jest jego przedsięwzięciem, słusznym jest tedy, by on spełniał czynności, z wydaniem dzieła związanymi. Nakładca nie może żądać od twórcy przeprowadzenia korekty nawet wówczas, gdy manuskrypt trudno przeczytać. Rzeczą nakładcy było manuskrypt naganić, nie przyjmując go, wyznaczyć twórcy odpowiedni termin do poprawienia manuskryptu pod rygorem odstąpienia od umowy (art. 486 k. z.). Z chwilą jednak, gdy raz manuskrypt przyjął, jego rzeczą będzie ponosić wszelki trud i niedogodności, związane z nieczytelnością rękopisu.

III. Arkusze dzieła, poprawione w pierwszej korekcie, winien nakładca przesłać twórcy do przejrzania. Twórca ma prawo przeprowadzić korektę dzieła w odpowiednim terminie<sup>1)</sup>. Do upływu tego czasu winien nakładca wstrzymać się z dalszymi pracami wydawniczymi. Gdy czas, o którym mowa, upłynie, a twórca nie odeśle poprawionych przez siebie arkuszy, nakładca może przystąpić do dalszych prac, nie potrzebując zd. m. stawiać twórcy w zwłocę co do odesłania korekt, i nie mając obowiązku uwzględniania skądinąd dopuszczalnych dodatków i zmian w dziele (niżej ustęp IV.) zamieszczonych przez twórcę w zbyt późno odesłanej korekcie, jeśli miałyby to utrudnić lub opóźnić prace wydawnicze.

Niewykonanie przez twórcę w odpowiednim czasie prawa skorygowania nadesłanych arkuszy dzieła szkodzi interesom twórcy w dalszym jeszcze punkcie. Oto nienaganienie nadesłanych arkuszy uchodzi *ex aequo et bono* za ich aprobatę. Po to się twórcy przysyła odbitki, by mógł skontrolować pracę wydawniczą. Jeśli z prawa kontroli we właściwym czasie nie skorzysta, nie może potem podnosić zarzutu co do błędów wydawnictwa, skoro błędom tym miał możliwość we właściwym czasie zapobiec.

Za przeprowadzenie korekty nie należy się twórcy żadne osobne wynagrodzenie. To domniemanie ustawowe nie ma zd. m. zastosowania wówczas, gdy twórca przyjął na siebie obowiązek przeprowadzenia korekty; czy w wypadku tym należy się wynagrodzenie za korektę, ocenić należy wedle ogólnych, wyłuszczonych przy art. 35 i 41, reguł.

Twórca może przeprowadzić korektę sam, albo przez inną osobę. Wszakże chodzi o czynność *par excellence* pomocniczą, a twórca nawet przy wykonaniu obowiązku stworzenia dzieła ma prawo posługiwać się pomocnikami (por. wyżej str. 180 ustęp X).

IV. Ustęp 3 art. 42 dotyka kwestii odrębnej: prawa twórcy do dokonywania zmian w dziele po zawarciu umowy nakładczej. Normuje jednak jedynie kwestię kosztów, związanych z przeprowadzeniem zmian w toku druku dzieła; to też dla określenia samego prawa musimy sięgnąć do tradycji i zwyczajowo ustalonych zasad prawnych.

Do chwili ustanowienia prawa nakładczego twórca jest oczywiście zupełnym panem swego dzieła<sup>2)</sup>. Może je poddawać dowolnym zmianom; jeśliby te zmiany szły w fałszywym kierunku, twórca może ewentualnie odpowiadać tylko z tytułu wad w jakości dzieła; nakładca nie ma w każdym razie prawa zmian tych odrzucić, i wydać dzieło w jednej z pierwotnych form. Z chwilą, gdy przez akt rozporządzenia twórcy nakładca zyska na dziele prawo nakładcze, twórca traci prawo wyłącznego dysponowania jego treścią i formą. Wszakże prawo nakładcze jest prawem bezpośrednim do dzieła, jest prawem «podobnym do rzeczowych»; nakładca, na którego rzecz je ustanowiono, ma prawo do wydania i rozpowszechniania dzieła w tej postaci, w jakiej stało się ono przedmiotem jego praw. Ta teoretyczna zasada uległa jednak pewnemu złagodzeniu przez prawo zwyczajowe: nakładca o tyle tylko może sprzeciwić się zmianom w dziele, przedsięwziętym przez twórcę po ustanowieniu praw nakładczych, o ile ma po temu in concreto słuszny interes. Nakładca nie może tedy zakazać twórcy zmian li tylko na podstawie formalnego prawa nakładczego; musi wykazać, że interes prawny, będący podłożem tego prawa, w konkretnym przypadku rzeczywiście się zmianom sprzeciwia. Powyższa reguła prawna jest racjonalna; należy bowiem pamiętać, że przedsięwzięcie jak najbardziej celowych zmian leży również w inte-

<sup>1)</sup> Nakładca nie jest obowiązany terminu takiego oznaczać; lepiej to jednak uczynić dla zapobieżenia sporom.

<sup>2)</sup> Jeśli — wyjątkowo — bezwzględne prawo nakładcze w umowie o nakład dzieła przyszło ustanowiono równocześnie z zawarciem kontraktu obligacyjnego, prawo twórcy do dysponowania treścią i formą dzieła trwa oczywiście aż do oddania manuskryptu.

resie nakładcy; że twórca jest w tej mierze najbardziej kompetentny; zmiany, przez twórcę przedsięwzięte, będą tedy najczęściej leżały i w interesie nakładcy; jeśli ten ostatni twierdzi przeciwieństwo, powinien je wykazać. Nakładcy uda się w tej mierze dowód w szczególności wówczas, jeśli okaże się, że wskutek poczynionych zmian dzieło traci charakter umówiony (przykład Allfelda: dzieło przeznaczone do nauki szkolnej traci charakter dydaktyczny, a staje się naukowym); w ogólności, jeśli okaże się, że dzieło zyskuje te wady w jakości, za jakie twórca w myśl ogólnych reguł odpowiada; nadto, jeśli dzieło wręcz traci swój pierwotny indywidualny charakter, jeśli twórca zmienia swe dzieło «nie do poznania». Nakładca może również powołać się na względy techniczne, że zmiany w niepomierny sposób zwiększają rozmiary dzieła, że uwzględnienie ich w danym stadium prac wydawniczych znacznie opóźniloby publikację dzieła itd. Waga tych względów, znaczenie, jakie im należy przypisać w porównaniu z interesem twórcy, który pragnie do ostatniej chwili dzieło swe doskonalic, podlega ocenie sędziego. Sędzia również oceni, czy z uwagi na fakty, które zaszły po ustanowieniu prawa nakładczego, nie zachodzi wręcz konieczność poczynienia zmian w dziele; czy zmian tych nie wymaga w szczególności moralny i naukowy obowiązek twórcy, z punktu widzenia którego należy uwzględniać zdobycze naukowe do ostatniej chwili, celem przedstawienia w dziele własnym możliwie idealnej prawdy; czy w ogólności wymagania, jakie stawia publiczność danemu typowi dzieła z uwagi na cel, jaki ma spełnić, nie rodzą konieczności uwzględnienia świeżo zaszłych faktów. Jeżeli fakty o takiej kwalifikacji nastąpią, twórca ma prawo poczynić odpowiednie zmiany, choćby nakładca miał skądinąd słuszny interes prawny, by się im sprzeciwić<sup>3)</sup>.

V. Ustę p 3) art. 42 wychodzi z suppozycji, że twórca przedsięwzięrze w dziele zmiany, do jakich ma prawo. O ile zmiany takie nie przekraczają zwykłej miary, natenczas koszty, wywołane ich przeprowadzeniem, czy to wskutek zwiększenia rozmiarów dzieła, czy też wskutek konieczności łamania pewnych arkuszy na nowo, ponosi nakładca. Jeśli «zwykła» miara zostaje przekroczona, koszty ponosi twórca, chyba, że zmiany są następstwem tych właśnie faktów, które w podanym wyżej rozumieniu rodzą konieczność poczynienia zmian.

VI. Nakładca ma prawo czynić zmiany w dziele jedynie w granicach, wskazanych w art. 31 (patrz podane tamże uwagi). Poza te granice w braku odmiennej umowy stron wyjść mu nie wolno; nie może w szczególności przedsięwziąć na własną rękę nawet zmian, które są niezbędnym następstwem faktów, jakie zaszły po rozpoczęciu pracy wydawniczej, a to choćby twórca przeprowadzenia tych zmian odmówił. W razie przelamania obowiązku nieprzeprowadzenia zmian w dziele nakładca odpowiada ex contractu, ex art. 61, i ex art. 62 ustawy z tytułu naruszenia praw osobistych; nie odpowiada natomiast zd. m. ex art. 59 ustawy, byleby wskutek zmian nie przekroczył tego zakresu eksploatacji dzieła, dla którego mu prawa nakładcze przyznano (jeśli nakładca swymi zmianami zakreślony mu teren eksploatacji dzieła przekroczy, jeśli np. wyda tłumaczenie dzieła, natenczas dopuści się deliktu z art. 59 ustawy, wkroczy bowiem tym samym w prawa twórcy, które tenże jako wyłączne i bezwzględne, mimo ustanowienia prawa nakładczego, w pełni zachował).

VII. Co do zmian, które twórca ma prawo poczynić przy okazji drugiego wydania dzieła, patrz objaśnienia do art. 40.

<sup>3)</sup> Zd. m. przy pierwszym wydaniu twórca ma ex aequo et bono nawet obowiązek przedsięwzięcia w dziele zmian, o których mowa, jeśli ich nieprzeprowadzenie obciążało utwór — z punktu widzenia umowy — wadami jakościowymi. Z drugiej strony nakładca ma zawsze obowiązek dać twórcy możność poczynienia tych zmian.

## Art. 43.

W braku umowy co do liczby wydań i egzemplarzy nakładca ma prawo do jednego wydania najwyżej w 2.000 egzemplarzy, a w 1.000 egzemplarzy, jeżeli chodzi o wydanie nut zwykłych.

Twórcy należy się bezpłatnie po jednym egzemplarzu od każdej setki, jednak najwyżej 100. Nie wlicza się ich do powyższej liczby 2.000, względnie 1.000 egzemplarzy. Przy dziełach zbiorowych nakładca może zastąpić egzemplarze przez czas trwania stosunku nakładczego tyle egzemplarzy drukować, na ile rynek okazuje zapotrzebowanie.

Przepisy drugiego ustępu niniejszego artykułu nie dotyczą czasopism.

I. Przepisy art. 43 ust. 1 mają charakter *iuris dispositivi*. To też umowa stron przede wszystkim decyduje o ilości wydań i o ilości egzemplarzy dzieła, składających się na wydanie. Postanowienie umowne może iść nawet w tym kierunku, że nakładca zachowuje wolne ręce w przedmiocie, ile egzemplarzy ma puścić na rynek księgarski; w wypadku tym jedynie popyt za dziełem miarodajny będzie dla ustalenia liczby egzemplarzy; nakładca ma prawo i obowiązek przez czas trwania stosunku nakładczego tyle egzemplarzy drukować, na ile rynek okazuje zapotrzebowanie.

II. Jeśli w umowie nic nie postanowiono co do liczby wydań i ilości egzemplarzy, w jakiej dzieło ma być wydane, natenczas obowiązuje — co prawda, zd. m. nie dla wszystkich dziedzin gospodarstwa autorskiego (por. niżej) — zasada, że nakładca ma prawo do jednego tylko wydania, i to w określonej ustawą liczbie egzemplarzy.

III. Wydaniem jest wedle prawa autorskiego nowoczesnego ta ilość egzemplarzy, którą nakładca bierze za podstawę przy kalkulowaniu ceny sprzedażnej egzemplarza dzieła; jest to gospodarcze pojęcie zaczerpnięte z handlu nakładczego, będące jednak podstawą norm prawno-nakładczych<sup>1)</sup>.

Nie należy do istoty pojęcia wydania, by wszystkie egzemplarze, w jego skład wchodzące, miały być naraz sporządzone; nawet wówczas, gdy uprawniony, jak to ma miejsce przy stosunku nakładczym, ma obowiązek wydania, nie muszą być wszystkie egzemplarze danego wydania naraz zwielokrotnione; nakładca ma prawo zwielokrotnić dzieło w miarę potrzeb rynku, sukcesywnie, i baczyć tylko na to, by podaż każdej chwili — aż do wyczerpania umówionej liczby egzemplarzy — odpowiadała popytowi<sup>2)</sup>.

Z podanej definicji wynika, że jeśli strony nie umówiły liczby egzemplarzy składających się na wydanie, ani też nie normuje jej ustawa, ale umówiły liczbę wydań, albo też liczbę tę dyspozytywnie oznaczy ustawodawca,

<sup>1)</sup> Por. Scheriger «Das Recht der Neuauflage im Buch und Kunstverlag» Berlin 1928, str. 1 i nast.; patrz także Elster, Komentarz str. 2 i 103.

<sup>2)</sup> Innym było dawne pojęcie wydania: była to ilość egzemplarzy, którą drukarz naraz odbił a nakładca naraz przygotował na najbliższy jarmark księgarski. Ze zmianą techniki drukarskiej, która pozwala obecnie na sukcesywnie zwielokrotnianie dzieła, i zmianą warunków handlu księgarskiego, w którym periodyczne jarmarki przestały być punktem zahaczenia wszelkich dostaw księgarskich, uległo zmianie i samo pojęcie wydania. — Owa zmiana techniki drukarskiej polega na wynalazkach linotypii, monotypii, stereotypii, matrycy itp.; ich wspólną cechą jest możność sporządzania trwałych odlewów drukarskich dzieła, za pomocą których można każdej chwili ciągle na nowo zwielokrotnić na maszynach drukarskich egzemplarze; dawniej bezpośrednią podstawą zwielokrotniania dzieła był zecercki skład czcionek ruchomych, z chwiłą więc, gdy skład czcionek został rozbity po to, by ich użyć dla zestawienia składu nowego dzieła, pierwsze dzieło nie mogło być więcej zwielokrotniane.

natenczas nakładca przez fakt oznaczenia ceny na podstawie pewnej, dowolnie przez siebie obranej za podstawę kalkulacji, liczby egzemplarzy, liczbę tę zarazem w tym znaczeniu petryfikuje, iż z tytułu jednego wydania nie wolno mu więcej egzemplarzy zwielokrotnić i rozpowszechnić. To też przepis naszej ustawy, iż w braku umowy co do liczby wydań, nakładca ma prawo do jednego tylko wydania, ma znaczenie nawet wówczas, gdy twórca wyraźnie pozostawił uznaniu nakładcy, w jakiej liczbie egzemplarzy ma dzieło wydać<sup>3)</sup>.

IV. Jeśli strony umówiły liczbę egzemplarzy, składających się na wydanie, albo też podaje ją dyspozytywnie ustawa, natenczas nakładca ma prawo i obowiązek właśnie taką tylko liczbę zwielokrotnić i rozpowszechnić, bez względu na to, jaką liczbę wziął de facto za punkt wyjścia przy kalkulowaniu ceny. Należy jednak zd. m. zarazem przyjąć za wolę dorozumianą stron, że ta właśnie, określona przez umowę lub ustawę, ilość egzemplarzy powinna być podstawą kalkulowania ceny pojedynczego egzemplarza. To też nakładca, który drukuje wydanie sukcesywnie, a kalkuluje cenę na podstawie tej niewielkiej liczby egzemplarzy, jaką zamierza puścić na rynek księgarski «na pierwszy ogień», nie postąpi zgodnie ze swym obowiązkiem.

V. Nakładca ma prawo do jednego tylko wydania. Ex definitione stosunku nakładczego ma zarazem obowiązek do jednego wydania. Nakładca ma prawo wydać określoną w ustawie, jako maksymalną, liczbę egzemplarzy. Ma jednak obowiązek liczbę tę wyczerpać, jeśli będzie tego wymagać zapotrzebowanie rynku w czasie trwania stosunku nakładczego.

Ustawodawca w art. 43 ust. 1 niewątpliwie nie chciał uchylić zasad prawa zwyczajowego, a celem jego było jedynie bliżej je sprecyzować i ustawowo spetryfikować. To też ilościowe ograniczenie liczby wydań, a zwłaszcza liczby egzemplarzy, składających się na wydanie, odnieść zd. m. należy, o ile brak wyraźnie odmiennej dyspozycji ustawowej, do tych tylko stosunków, dla których strony w umowach, zawieranych w obrocie, zazwyczaj ograniczenie ilościowe przewidują. Mamy tu na myśli sferę nakładu księgarskiego dzieł piśmienniczych. Do niej odnieść wypada przepis dyspozytywny o dopuszczalności jednego tylko wydania z maksymalną liczbą egzemplarzy 2000. Ponadto z mocy wyraźnego przepisu ustawy obowiązuje zasada jednego wydania z liczbą egzemplarzy 1000 dla nut (zwykłych)<sup>4)</sup>. O ile natomiast chodzi

<sup>3)</sup> Dawna definicja prawna wydania, którą i dziś jeszcze niektórzy komentatorowie się posługują (patrz np. Hoffman, op. cit. str. 45), w ramach której wydaniem jest ta ilość egzemplarzy, którą nakładca ma prawo naraz sporządzić, zawodzi wyraźnie w wypadku, gdy liczba wydań jest wolą umowną stron lub przepisem dyspozytywnym ustawy oznaczona, twórca jednak pozostawił nakładcy swobodę w oznaczeniu liczby egzemplarzy, składających się na jedno wydanie. Na gruncie definicji Hoffman a n a nakładca mógłby w tym wypadku bez końca sporządzać i rozpowszechniać egzemplarze z tytułu jednego wydania, co niewątpliwie pozostawałoby w sprzeczności z dorozumianą wolą twórcy, który chciał nakładcy dać jeno swobodę przy organizowaniu i kalkulowaniu danego aktu produkcji, spojonego w jedność jednolicie oznaczoną ceną, bynajmniej zaś nie miał zamiaru ustanowić dlań prawa nakładczego i dla dalszych aktów produkcji, przedsięwziętych na zasadzie nowej kalkulacji cen i kosztów.

<sup>4)</sup> Ograniczenie ustawowe nakładcy w przedmiocie ilości wydań i egzemplarzy, objętych prawem wydania, pokrywa się z zasadami prawa zwyczajowego tylko w dziedzinie dzieł piśmienniczych; w sferze dzieł muzycznych jest innowacją nowoczesnego ustawodawstwa, raczej odbiegającą od reguł życia prawnego. Toteż w zakresie dzieł muzyki przepis art. 43 o dozwolonej liczbie egzemplarzy bywa zwykle przez strony w umowie uchyłany bądź w kierunku przyznania nakładcy nieograniczonego prawa wydania, bądź też ograniczonego tylko czasowo. — Jedną z przyczyn, dla których ograniczenia liczby dozwolonych egzemplarzy są po dziś dzień w dziedzinie na-

o zwielokrotnienie dzieł sztuki, instrumentów muzyki mechanicznej (płyty, a więc «nut mechanicznych», filmów, przyczynków do czasopism itp. — to gdyby nawet zawarta w tej sferze gospodarstwa aktorskiego umowa twórcy nosiła w konkretnym wypadku — wbrew domniemaniu — charakter nakładczy, a więc łączyła się z obowiązkiem przedsięwzięcia zwielokrotniania i rozpowszechniania dzieła, reguła art. 43 ust. 1 nie znajdzie dla niej z. m. dyspozytywnego zastosowania, a decydować będą zwyczaj, ewentualnie — w ramach art. 60 k. z. — słuszne uznanie sędziowskie.

VI. Oprócz egzemplarzy, których sporządzenie jest głównym obowiązkiem nakładcy, a o których mowa w ustępie 1 art. 43, nakładca winien sporządzić egzemplarze, o których mowa w ustępie 2 omawianego artykułu, a które nauka i jurysprudence niemiecka nazywa: «Freiexemplare»; ma zaś prawo sporządzić dalsze jeszcze egzemplarze, o których traktuje art. 44 ustawy, a które literatura niemiecka nazywa również «Freiexemplare», jeśli służą dla celów propagandy dzieła, zaś «Zuschussexemplare», jeśli służą dla pokrycia braków w zapasie egzemplarzy (literatura francuska nazywa egzemplarze jednego i drugiego typu «exemplaires main de passe»). Osobiście byłbym za nazwaniem owych «Freiexemplare» z art. 43 egzemplarzami «autorskimi» (zgodnie zresztą z terminologią, przyjętą w obrocie), odnośnie zaś do egzemplarzy z art. 44 wprowadziłbym dystynkcję; egzemplarze, zwielokrotnione dla celów propagandy dzieła, nazwałbym egzemplarzami «propagandowymi», egzemplarze zaś, które mają służyć dla pokrycia braków — «zapasowymi». Ta terminologia będzie miarodajna w dalszym ciągu komentarza.

VII. Nakładca ma prawo i obowiązek poza liczbą umówionych, lub określonych w ust. 1 art. 43 egzemplarzy, sporządzić i odstąpić twórcy bezpłatnie egzemplarze autorskie w ilości określonej ustawą. Strony mogą zarówno wykluczyć obowiązek dostarczenia egzemplarzy autorskich, jak i inaczej, niż to czyni ustawa, określić ich liczbę. Twórca otrzymuje egzemplarze autorskie w zasadzie dla swego prywatnego użytku, dla rozdawania między rodzinę, przyjaciół, czy też fachowców w danej dziedzinie; jednakże lege non distinguente twórca ma prawo także sprzedać egzemplarze autorskie, nie

kładu muzycznego mało popularne, jest zwyczaj przyznawania nakładcy prawa do wydania dzieła muzycznego nie tylko w jego najpełniejszej postaci, lecz także w rozmaitych wycinkach, skrótach, wyciągach, potpourris, arrangements itp. odpowiednio do zapotrzebowań rynku. Jeśli więc w szczególności autor oddaje w nakład operę czy symfonię, to zwykle zezwala nie tylko na wydanie partytury, lecz także «partów» instrumentalnych i wokalnych, wyciągów fortepianowych itp. Z chwilą tedy, gdy ustawodawca zdecydował się mimo wszystko na ograniczenie liczby dozwolonych egzemplarzy nut muzycznych, to nie powinien był poprzestać na podaniu globalnej cyfry, lecz powinien był postanowić, czy w wypadku wydania dzieła symfonicznego lub operowego ustawowe ograniczenie dotyczy pewnych tylko typów egzemplarzy (np. partytury), czy też wszelkich kategorii, czy ustawowa liczba odnosi się do każdego typu z osobna, czy do wszystkich razem, w razie zaś przyjęcia tej ostatniej alternatywy w jakiej między sobą proporcji uczestniczą poszczególne typy egzemplarzy w ogólnej liczbie ustawowej. Ustawa nasza nie czyni niestety zadość powyższemu postulatowi, co tym bardziej oddala ją w omawianej kwestii od życia, a w praktycznym zastosowaniu rodzi trudności interpretacyjne. Ex ratione iuris za regułę interpretacyjną przyjmując zd. m. należy, że ustawowe maximum odnosi się do tego typu egzemplarzy, w którym wedle woli stron, ocenianej zwłaszcza pod kątem widzenia praktyki obrotu, mają być wydane w największej ilości; pozostałe typy egzemplarzy mają być wydane w ilości odpowiednio mniejszej, przy czym ustalenie proporcji ma znowuż opierać się na zwyczajach obrotu, które zarazem będą miarodajne dla rozstrzygnięcia pytania, czy odnośnie do drugorzędnych typów egzemplarzy (wyciągi, przeróbki itp.) nakładca ma tylko prawo, czy także obowiązek wydania.



dopuszczając się przez to nie tylko naruszenia bezwzględnego prawa nakładczego, ale nie łamiąc nawet zobowiązań umownych. Oczywiście strony mogą znowuż postanowić inaczej; w szczególności wyraźnie ograniczyć prawa autora dysponowania egzemplarzami autorskimi, jedynie do wypadków bezpłatnego odstąpienia.

Nie ma egzemplarzy autorskich przy czasopismach. *Lege non distinguente* odnosi się to także do prac naukowych, zamieszczonych w fachowych czasopismach; zwyczaj może jednak z mocy art. 60 k. z. i art. 500 k. h. przemawiać w tych wypadkach za inną zasadą. Nie ma również egzemplarzy autorskich — zgodnie z prawem zwyczajowym — przy nakładzie dzieł sztuki.

Przy dziełach zbiorowych, nie będących czasopismami, nakładca może twórcy w miejsce egzemplarzy autorskich zaoferować odbitki danego przyczynku (tzw. w Niemczech «Sonderdrucksexemplare»). Jakie prawa do egzemplarzy autorskich przysługują wydawcy, ustawa nie postanawia. Według zwyczaju powinien on otrzymać od nakładcy egzemplarze całego dzieła zbiorowego w ilości kilku, najwyżej kilkunastu, a w każdym razie w ilości mniejszej, aniżeli liczba odbitek, należnych poszczególnym autorom przyczynków.

#### Art. 44.

Poza liczbą egzemplarzy, określoną w art. 43, nakładca ma prawo celem dopełnienia powinności, przewidzianych w art. 35, zamówić nadwyżkę 100 egzemplarzy, a nadto celem pokrycia braków dalszą nadwyżkę po dwa egzemplarze od setki przy nakładach do 3.000 egzemplarzy, przy większych zaś nakładach po jednym jeszcze egzemplarzu od każdej dalszej setki.

I. Z mocy tego artykułu (*ius dispositivum*), nakładca ma prawo sporządzić i w określonej przez ustawę ilości rozpowszechnić: 1) egzemplarze propagandowe, 2) egzemplarze zapasowe. Tak jedne, jak i drugie nie ulegną wliczeniu do liczby egzemplarzy, określonej w art. 43 ust. 1.

II. Egzemplarzy propagandowych może sporządzić nakładca 100, niezależnie od liczby głównych egzemplarzy nakładu. Rozpowszechniać wolno mu je tylko dla celów propagandy dzieła, wolno mu więc je darować (względnie bezpłatnie pożyczyć) przedstawicielom prasy, nauki, literatury, muzyki, sztuki, przedstawicielom odnośnych kół fachowych, zależnie od dziedziny, do jakiej dzieło należy. Jeśli nakładca rozpowszechniając egzemplarze, o których mowa, przekroczy zakres, wytknięty celem propagandy, dopuści się tym samym deliktu z art. 59 i 68 ust. aut., a nie tylko przewinienia kontraktowego.

III. Dla pokrycia braków nakładca może sporządzić określoną w ustawie ilość egzemplarzy zapasowych. Ilość tę może nakładca sporządzić już z góry, przy sporządzaniu całego nakładu; przekroczyć może ją dopiero wówczas, gdy w toku rozprzedaży dzieła powstaną braki większe, których dozwoloną w ustawie ilością nie można pokryć<sup>1)</sup>.

Przez «braki» rozumieć należy wypadki przypadkowego<sup>2)</sup> zaginięcia

<sup>1)</sup> Możliwość przekroczenia maximum egzemplarzy zapasowych po powstaniu braków wypływa *ex aequo et bono* z kontraktu nakładczego; zarazem nie sprzeciwia się brzmieniu art. 44, w którym niewątpliwie owo maximum ustanowiono jeno dla z góry sporządzić się mających egzemplarzy zapasowych.

<sup>2)</sup> Jeżeli więc nakładca przeznaczy nakład na makulaturę, nie będzie mógł wynikłego stąd ubytku w egzemplarzach — gdy następczo pokaże się znowu popyt za dziełem — pokryć z mocy art. 44. — Zniszczenie egzemplarzy

lub takiego uszkodzenia egzemplarzy, które obniża ich wartość sprzedażną. Jeśli nakładca sporządzi z góry egzemplarze zapasowe, może je następnie zużyć tylko dla pokrycia braków. O ile w czasie trwania stosunku nakładczego nie wszystkie egzemplarze zapasowe zostaną zużyte dla pokrycia braków, winien nakładca resztę zniszczyć; jeśliby je sprzedał, lub nawet darował, dopuści się naruszenia prawa autorskiego twórcy.

### Art. 45.

Twórca, względnie osoba przezeń upelnomocniona, ma prawo sprawdzać w drukarni, ile drukuje się egzemplarzy dzieła i w tym celu wejrzeć w księgi zamówień, w faktury u nakładcy i w drukarni.

I. Art. 45 chroni w sposób prewencyjny interesy twórcy przed popełnieniem nadдруku przez nakładcę czy też przez samowolnie działającego drukarza.

Obowiązek nakładcy do znoszenia rewizji przedsięwziętej przez twórcę może być traktowany jako akcesoryjny obowiązek umowny: obowiązek drukarza jest obowiązkiem postanowionym wprost *ex lege*, ciężącym na nim względem twórcy, a więc osoby, z którą (zazwyczaj) w żadnym stosunku umownym nie pozostaje.

Nakładca i drukarz obowiązani są udzielać twórcy niezbędnej pomocy przy przeprowadzeniu rewizji, winni mu w szczególności udzielać tych informacji, bez których twórcy nie jest możliwym rewizję przeprowadzić.

Twórca może przeprowadzać rewizję o każdej porze dnia; rewizję w porze nocnej należy uznać w drodze analogii z art. 144 k. p. k. w zasadzie za niedopuszczalną.

II. Rewizja z art. 45 ma charakter prewencyjnej obrony pokrzywdzonego przed przestępstwem; w konsekwencji winna *de lege ferenda*, pod pewnymi warunkami, być wyposażona w egzekucję administracyjną, co z uwagi na szybkość tego typu postępowania podniosłoby i praktyczny walor art. 45. *De lege lata* jednak roszczenie z art. 45 ma charakter cywilny, i może być dochodzone jedynie w drodze powództwa. Oczywiście, pomoc sądu cywilnego okaże się w wypadku art. 45 najczęściej spóźniona; do chwili, gdy wyrok sądu cywilnego stanie się wykonalnym, dopuszczający się nadдруku nakładca lub drukarz zdoła już usunąć kompromitujące go dowody; praktycznie sankcją art. 45 są tedy raczej niekorzystne, faktyczne skutki, jakie drukarza czy nakładcę spotkają w razie odmowy poddania się rewizji: odmowa tak będzie bowiem zwykle uzasadniać podejrzenie, że w drukarni dokonywa się naddrucku. Podejrzenie powyższe może być oczywiście w procesie jedynie poszlaką, a nie będzie mogło samo przez się stanowić dowodu, iż naddrucku się dopuszczono.

III. Ażeby Policja Państwowa mogła wkroczyć do drukarni i przeprowadzić rewizję, będzie *de lege lata* w myśl przepisów k. p. k. musiało zachodzić uzasadnione podejrzenie, że w drukarni dopuszczono się naddrucku (art. 64 ustawy), względnie że naddrucku dopuścić się usiłowano. W wypadku tym będzie mogło zarazem nastąpić zajęcie nakładu i narzędzi przestępstwa (matryc, odlewów itp.) dla zabezpieczenia prawa Państwa do konfiskaty w myśl art. 50 k. k. Niezależnie od warunków postępowania karnego Policja Państwowa może wkroczyć i z mocy ogólnych przepisów art. 1 ustęp 1 i art. 14 ustawy o P. P.; patrz w tej mierze niżej str. 364, ustęp XIV.

wskutek niedbalstwa nakładcy zastosowania art. 44 zd. m. nie wyklucza; tylko umyślność zniszczenia nie pozwala na następcze powołanie się na art. 14.

## Art. 46.

Cenę sprzedażną oznacza nakładca i zawiadania o niej twórcę. Na podwyższenie ceny musi uzyskać zgodę twórcy, chyba że nie przekracza ona wzrostu kosztów takiego samego wydawnictwa. Jeżeli wynagrodzenie umówione zostało w odsetkach, to od podwyżki należy się twórcy umówiony procent za pozostałe do sprzedaży egzemplarze.

I. Jak w objaśnieniach do art. 35 wyluszczone, jest zasadą, że nakładca, spełniając swój obowiązek wydania i rozpowszechniania dzieła, winien przestrzegać granic zwyczaju i celowości; winien działać zgodnie z celowym zwyczajem, od niecelowego zwyczaju ma obowiązek odstąpić, a ma prawo odstąpić nawet od celowego zwyczaju, jeśli odstępstwo okazuje się oczywiście bardziej celowe. Skrepowanie zasadą celowości jest niewielkie o tyle, że mało jest zasad w zakresie handlowej kalkulacji, którym możnaby przyznać naprawdę obiektywną wartość; bardziej krępuje nakładcę zwyczaj, skoro nakładca, aby odeń odstąpić, musi wykazać, że odstąpienie było rzeczywiście celowe.

II. Cenę sprzedażną egzemplarzy ustanawia nakładca. Zgodnie z ogólnymi zasadami winien przy jej ustanowieniu trzymać się granic zwyczaju i celowości. Cena jest jednak bodaj tym punktem w działalności nakładcy, w którym zwyczaj i obiektywne zasady celowości pozostawiają nakładcy najbardziej szerokie ramy dla swobodnej oceny, i chyba tylko w rażących wypadkach będzie mógł twórca twierdzić, że cena jest zbyt wygórowana i że w razie jej obniżenia obrót wzrósłby więcej, aniżeli wynosi obniżka, — albo też podnieść, że cena jest za niska, i że w razie jej podwyższenia sumaryczny dochód, w którym w danym wypadku twórca partycypuje<sup>1)</sup>, wzrośnie<sup>1)</sup>).

III. Nakładca ustanawia tak cenę detaliczną w swojej księgarni, jak i cenę hurtową dla sortymencistów. Innymi słowy: nakładca oznacza zarówno cenę detaliczną, tzw. katalogową, po jakiej egzemplarze sprzedaje się publiczności, jak i wysokość rabatu dla sortymencistów. Ceną jednak, o której mowa w art. 46, przy której ustanowieniu nakładca winien liczyć się z interesami materialnymi i moralnymi twórcy, której ustanowienie rodzi dla twórcy pewne prawa nabyte, jest tylko cena detaliczna (por. art. 41 ust. 3 ustawy<sup>2)</sup>).

<sup>1)</sup> Twórca będzie też mógł powołać się na swe interesy moralne, i nie zgodzić się na tak niską cenę, któraby podkopywała sławę dzieła, a to choćby ustanowienie tej ceny było z handlowego punktu widzenia wskazane.

<sup>2)</sup> Wprawdzie twórcy, z uwagi zwłaszcza na jego interesy moralne, zależy na odpowiedniej wysokości ceny rynkowej, a więc nie tylko ceny, po jakiej sprzedaje publiczności egzemplarze nakładca, lecz także ceny detalicznej w księgarniach sortymencistów, jednakże prawo wycieczkowe — a nie ma powodu przyjąć, by w tym punkcie polska ustawa od jego zasad odbiegała — nie nakłada na wydawcę żadnych więzów w przedmiocie wysokości ustanawianych przezeń rabatów, ich ewentualnego obniżania czy podwyższania, a tym bardziej nie żąda od nakładcy, by w kontraktach estymatoryjnych zobowiązywał sortymencistów do przestrzegania ceny katalogowej. Tego rodzaju obowiązek utrzymywania ceny detalicznej na poziomie ceny katalogowej przewidują niekiedy regulaminy związków księgarzy-sortymencistów czy też konwencje zawierane między tymi związkami a związkami wydawców (np. obowiązujący do niedawna w Polsce «Regulamin sprzedaży w stosunku do publiczności» Zjednoczenia Polskich Organizacji Księgarskich, dziś już nie istniejącego), atoli postanowienia takie mają na celu jedynie zwalczanie nieuczciwej konkurencji pomiędzy sortymencistami, względnie pomiędzy sortymencistą a nakładcą, rygory zaś, przewidziane na wypadek nieprzestrzegania tych postanowień, mają charakter związkowych sankcyj karnych; z interesami twórcy i z umową wydawniczą nie mają owe klauzule nic wspólnego. —

IV. Z chwilą, gdy nakładca raz ustanowi cenę detaliczną, nie może jej podwyższyć bez zezwolenia twórcy. W przeciwnym razie odpowie w myśl analogii z art. 486 i nast. k. z. Zasada ta dotyczy atoli tylko tej ilości egzemplarzy, która stanowi podstawę kalkulacyjną dla ustanowienia danej ceny; dotyczy więc jednego tylko wydania; to też przy następnym wydaniu nakładca ustanawia cenę detaliczną na nowo, choćby nowe wydanie opierało się na tej samej umowie nakładczej.

Zd. m. nakładca nie może zaskarżyć twórcy o zezwolenie na podwyższenie ceny, choćby się oparł na najbardziej słusznych powodach. Lex non distinguit, nakładcy nie wolno, bez względu na okoliczności danego wypadku, podwyższać ceny bez zgody twórcy. Wyjątek zachodzi ex lege tylko wówczas, gdy powodem podwyższenia ceny jest wzrost kosztów, wywołany np. spadkiem waluty. Stopa podwyższenia ceny musi się obracać w granicach wzrostu kosztów, by uchodziła za dozwoloną. W wypadku, gdy umówiono wynagrodzenie w formie procentu od obrotu, tak, że wysokość wynagrodzenia zależy od poziomu ceny, honorarium autorskie w następstwie podwyższenia ceny wzrośnie, i to efektywnie (przy stałości waluty), albo przynajmniej nominalnie (w wypadku, gdy koszty wskutek dewaluacji wzrosły, a w jej następstwie cena została nominalnie podwyższona), choć dochody nakładcy w wypadku, gdy podwyżka ceny odpowiada wzrostowi kosztów, nawet nominalnie bynajmniej nie wzrastają, a w wypadku dewaluacji nawet efektywnie spadają: w konsekwencji w wypadku powyższym honorarium autorskie rośnie kosztem nakładcy, choć nie ma po temu słusznej przyczyny, na co do lege ferenda zwrócić uwagę należy.

V. Obniżyć cenę detaliczną może nakładca wedle swego uznania, krępowanego granicami zwyczaju i celowości, o których na wstępie była mowa, przede wszystkim zaś względem na interesy osobiste twórcy, jakie upatruje on w dobrej sławie dzieła, która w danych okolicznościach może przez obniżenie ceny być narażona na szwank<sup>3)</sup>, oraz na interesy majątkowe autora, który pobiera honorarium w formie procentu od obrotu<sup>4)</sup>.

VI. Zarówno o ustanowieniu jak i o obniżeniu ceny winien nakładca zawiadomić twórcę pod rygorem wynagrodzenia szkody wynikłej z niezawiadomienia.

### Art. 47.

**Twórca ma prawo przystąpić do nowego wydania niezwłocznie po rozprzedaniu poprzedniego.**

Tak tedy na straży interesów twórcy stoi jedynie norma ustawy autorskiej, dotycząca ceny detalicznej w księgarni nakładcy. Jednakże quid iuris, jeśli nakładca nie dysponuje własną księgarnią, i nie ma możności wywierania tą drogą wpływu na kształtowanie się ceny detalicznej na rynku? Ten mało w Polsce praktyczny wypadek nie został w ustawie rozstrzygnięty; zd. m. w wypadku tym nakładca winien starać się w ten sposób ustanowić cenę hurtową, by wywołana jej poziomem wysokość ceny detalicznej księgarskiej nie odbiegła znacznie od normy, w granicach której nakładca powinienby ustanowić cenę detaliczną w swej księgarni. W tym więc wypadku względ na interesy twórcy krępowałby nakładcę przy ustanawianiu ceny hurtowej.

<sup>3)</sup> Por. Allfeld, Vg. str. 103. Wchodzące w grę interesy osobiste twórcy nie mają zresztą za przedmiot jedynie danego dzieła; nieuzasadniona ogólna sytuacja w handlu księgarskim, czy też ogólna sytuacja danego przedsiębiorstwa nakładczego (np. wyprzedaż z powodu likwidacji) zniżka ceny może obniżyć w oczach opinii publicznej wartość działalności twórczej danego autora w ogóle, i odbić się ujemnie na zainteresowaniu publiczności także dla innych jego dzieł już wydanych, czy też dopiero w przyszłości ukazać się mających.

<sup>4)</sup> Por. wyżej str. 194 i nast.

W każdej chwili służy mu prawo wykupienia od nakładcy niesprzedanych egzemplarzy po cenie, po jakiej nakładca sprzedaje je księgarzom.

Bez względu na pozostały zapas egzemplarzy twórca może przystąpić do nowego wydania dzieła po upływie lat pięciu od ukazania się poprzedniego, a przy podręcznikach szkolnych i dziełach naukowych po upływie lat dziesięciu.

*Ad ustęp 1).*

I. Rozprzedaż tej liczby wydań, jaką nakładca miał prawo przedsięwziąć, jest normalnym sposobem zgaśnięcia stosunku nakładczego. Ze zgaśnięciem stosunku nakładczego, gaśnie również bezwzględne prawo nakładcze; to też twórca ma prawo bezzwłocznego przystąpienia do nowego wydania.

Negatywna norma, wypływająca z art. 47 ust. 1 idzie w tym kierunku, że zanim nakładca rozprzeda swój nakład, twórcy nie wolno nowego wydania opublikować, a więc wystawić na sprzedaż. Prace wydawnicze może jednak rozpocząć na odpowiedni czas przedtem (nie narażając się na sankcję z art. 59 i 68 ustawy), ażeby móc swoim wydaniem zaopatrywać potrzeby publiczności w bezpośrednim nawiązaniu do ukończonej akcji wydawniczej nakładcy. Za stanowiskiem tym przemawia słuszny interes twórcy w ciągłości podaży dzieła, ten sam interes, który obciąża nakładcę powinnością czuwania nad tym, by w ramach jego obowiązku wydawniczego podaż egzemplarzy dzieła odpowiadała ciągle popytowi, by zwłaszcza w wypadku, gdy nabył prawo do kilku wydań, przygotował egzemplarze dalszego wydania na odpowiedni czas przed rozprzedażą wydania poprzedniego. Co więcej: według zasad dobrej wiary uważać należy za obowiązek kontraktowy nakładcy, ażeby zawiadomił twórcę na odpowiedni czas naprzód o tym, że nakład jest na wyczerpaniu.

*Ad ustęp 2).*

II. Zgodnie z ustawami zagranicznymi przyznaje polski ustawodawca twórcy prawo wykupienia nakładu po cenie, po jakiej nakładca sprzedaje egzemplarze dzieła księgarzom. Ustawodawca przyznaje to prawo twórcy, biorąc pod uwagę, że egzemplarze autorskie, przewidziane w art. 43 ust. 2, niejednokrotnie okazały się co do liczby nie wystarczające dla zaspokojenia tych potrzeb prywatnego i autorsko-zawodowego życia, jakim mają służyć. Ustawodawca wziął dalej pod uwagę interes osobisty, w ramach którego twórcy może zależeć na tym, by dzieło wycofać z księgarskiego obiegu; temu celowi ma służyć możliwość prawna twórcy wykupienia nie tylko poszczególnych egzemplarzy, lecz całego nawet nakładu.

Analogiczny przepis zawiera w § 26 ustawa nakładcza niemiecka. Niektórzy komentatorowie niemieccy (Kohler, «Urheberrecht und Verlagsrecht», str. 311 i nast., Riezler, str. 348 i nast., a dawniej częściowo i Alföld, I, str. 488; contra Goldbaum, Komentarz, str. 399 i nast.), starali się ograniczyć moc przepisu do granic, wytkniętych przedstawioną wyżej racją ustawową, ścieśniając do granic tych już to możliwość zakupu nakładu i zbycia zakupionych egzemplarzy<sup>1)</sup>, już też tylko możliwość zbycia<sup>2)</sup>; w szczególności uznali, że twórca wolno egzemplarze wykupione tylko darować dla

<sup>1)</sup> Kohler, str. 313, który uważa, że twórca może żądać od nakładcy sprzedania mu nakładu jedynie pod warunkiem powołania się na cele życia prywatnego, dla których egzemplarze są mu potrzebne, nie może zaś wykonać prawa wykupu dla celów dalszej odsprzedaży, i nie może zakupionych egzemplarzy sprzedawać, choćby czynił to nie dla zysku.

<sup>2)</sup> Riezler, op. cit.

wspomnianych osobistych celów, zaś sprzedaż egzemplarzy dzieła, zakupionych u nakładcy przez twórcę w wykonaniu prawa wykupu, zwłaszcza dokonana w celach zarobkowych, narusza bezwzględne prawo nakładcze, a już co najmniej jest przelaniem płynącego z zasad dobrej wiary obowiązku twórcy, ażeby nie prowadził z nakładcą nieuczciwej konkurencji.

Bez względu na to, czy, jak wykazuje Goldbaum (op. cit.), prawo wykupu nakładu ma umożliwić twórcy także zarobkową sprzedaż zakupionych egzemplarzy, względnie powierzenie rozprzedaży innemu, bardziej przedsiębiorczemu nakładcy itd., czy też ustawodawca rzeczywiście chciał umożliwić twórcy jedynie zaopatrzenie się w egzemplarze potrzebne do prywatnego użytku, względnie wycofanie dzieła, interpretacja dogmatyczna nie może ścieśniać zakresu prawa wykupu do granic, wytkniętych domniemaną, nie dającą się ściśle ustalić wolą ustawodawcy, jeśli w świetle tekstu ustawy prawo zakupu nakładu przysługuje twórcy bez żadnych ograniczeń. Wynika stąd zarazem, że nie można z powołaniem się na bezwzględne prawa nakładcze czy też nieuczciwą konkurencję ograniczać prawa twórcy do rozprzedaży zakupionego nakładu: po cóż miałyby ustawodawca dawać twórcy nieograniczone prawo zakupu nakładu, jeśli prawo twórcy do dalszej odsprzedaży zakupionych egzemplarzy miało ulegać ograniczeniom.

III. Twórcy przysługuje prawo wykupienia od nakładcy tych egzemplarzy, którymi ten ostatni rozporządza, a więc które ma na składzie, albo które oddał księgarzom w sprzedaż komisową. Odnosnie do egzemplarzy, przesłanych sortymencistom tytułem kontraktu estymatoryjnego, przysługuje twórcy prawo ich zakupu dopiero z chwilą, gdy po upływie umówionego terminu staną się one wobec nienadesłania przez sortymencistę ceny kupna zwrotne.

IV. Twórca wykonuje swoje prawo przez oświadczenie, skierowane do nakładcy. Nadejście tego oświadczenia do nakładcy rodzi skutki prawne zawarcia kontraktu kupna-sprzedaży, o treści, ustalonej mieszczącym się w ramach ustawy (tj. art. 47 ust. 2) oświadczeniem twórcy. Z chwilą tą twórca ma prawo żądać od nakładcy wydania mu egzemplarzy dzieła (względnie odstąpienia przysługujących nakładcy do komisarza czy do sortymencisty roszczeń o wydanie egzemplarzy dzieła), zaś nakładca może żądać od twórcy zapłacenia ceny kupna. Jeśli twórca wykonał swe prawo zakupu odnośnie do wszystkich pozostałych egzemplarzy nakładu, stosunek nakładczy gaśnie, zd. m. jednak dopiero z chwilą wykonania owego quasi-kontraktu kupna-sprzedaży przez obie strony; jak długo bowiem «umowy» nie wykonano, każda ze stron może na wypadek zwłoki strony drugiej wykonać w myśl analogii art. 250 k. z. prawo odstąpienia od umowy, a jak wiadomo, odstąpienie od umowy działa wstecz, przywraca ten stan prawny, jaki istniał przed zawarciem umowy.

V. Twórca winien zapłacić nakładcy cenę hurtową, a więc cenę, po jakiej nakładca sprzedaje egzemplarze sortymencistom. Jeśli istnieją w tej mierze różnice, twórca winien zd. m. zapłacić najniższą cenę, jaką liczy nakładca zakupującym u niego księgarzom: jest bowiem widoczną tendencją ustawodawcy, by twórca miał możliwość zakupu dzieła po możliwie najniższej cenie; nie wchodzi oczywiście w rachubę rabat, jakiego udziela nakładca księgarzowi z innych względów, aniżeli handlowy punkt widzenia, a więc ze względów przyjaźni osobistej, ze współczucia dla ciężkiego stanu materialnego księgarza itd.

VI. Współtwórcy dzieła zbiorowego (art. 8 ust. 1), łącznego (art. 8 ust. 2) czy nierozłącznego (art. 8 ust. 3), mogą tylko łącznie wykonać prawo wykupu, bez względu na to, czy umowę nakładczą zawarli łącznie, czy też — jak w wypadku art. 8 ust. 1 — oddzielnie. Wszakże wykonanie prawa wykupu udaremnia w odniesieniu do wszystkich współtwórców cel, dla którego umowę nakładczą zawarli, a mianowicie rozpowszechnianie egzem-

plarzy dzieła przez nakładcę; słuszną jest tedy rzeczą, by powyższe prawo tylko za zgodą ogółu interesowanych twórców wykonane być mogło.

*Ad ustęp 3).*

VII. Twórca ma interes prawny w tym, by rozprzedaż dzieła była kompletna, by w możliwie niedługim czasie wydane dzieło było wyczerpane. Realizacja tego interesu prawnego zależy w znacznej mierze od zdolności organizacyjnych nakładcy. To też twórca, widząc, że rozprzedaż dzieła postępuje powoli, niejednokrotnie pragnie powierzyć dalszą akcję innemu nakładcy. Krok ten jest jednak prawnie niemożliwy, jeśli dotychczasowemu nakładcy nie można mimo wszystko postawić takiego zarzutu co do wykonania umowy, któryby uzasadniał odstąpienie od stosunku nakładczego. W tej sytuacji przychodzi twórca w pomoc ustęp 3 art. 47.

Według tego przepisu twórca nie jest obowiązany wyczekiwać zgaśnięcia stosunku nakładczego, lecz może, po upływie określonej w ustawie liczby lat od ukazania się objętego tym stosunkiem wydania, przedsięwziąć wydanie **nowe**. Termin ten jest dłuższy przy podręcznikach szkolnych i przy dziełach naukowych, z uwagi na stosunkowo słabszy pokup tych dzieł.

Przedsięwzięcie przez twórcę nowego wydania wywiera ten tylko wpływ na stosunek nakładczy, że czyni bezwzględne prawo nakładcy bezskutecznym w stosunku do osób, które rozpowszechniają egzemplarze dzieła, pochodzące od twórcy. Poza tym stosunek nakładczy pozostaje bez zmiany, w szczególności nakładca zachowuje nadal prawo nakładcze, skuteczne względem osób, nie mogących się powołać na art. 47 ust. 3, zarazem nadal ciężar nad nim obowiązki, wynikające ze stosunku nakładczego.

Przed upływem określonego w art. 47 § 3 terminu ustawowego, twórca — w braku odmiennej woli stron — nie może w czasie trwania stosunku nakładczego przedsięwziąć wydania nowego dzieła, choćby w dziele swym miał wprowadzać nowości wywołane zaszły mi po ukazaniu się dzieła zdobyczami naukowymi. Projekt, ażeby przy dziełach naukowych zezwolić twórcom na wcześniejsze wydanie dzieła, jeśli wprowadza w nim «zmiany istotne» celem rozpowszechniania wiadomości o nowych zdobyczach naukowych, upadł w Komisji Kodyfikacyjnej.

### Art. 48.

**W wydaniu zbiorowym swych dzieł twórca może umieścić również takie utwory, co do których prawo nakładu odstąpił osobom innym, jeżeli od czasu ich ukazania się upłynęło lat pięć; jednakże nie może sprzedawać ich oddzielnie, chyba że ma prawo do ich wydania na podstawie artykułu poprzedniego.**

**Prawo nakładcy do wydania zbiorowego utworów jednego autora nie obejmuje prawa wydawania lub sprzedawania oddzielnie poszczególnych utworów.**

I. Przepis ustępu 1 art. 48 jest uzupełnieniem przepisu ustępu 3 art. 47, a wprowadza tę nowość, że twórca wolno wszelkie utwory, które oddał w nakład, wydać w zbiorowym wydaniu swych dzieł, jeśli od czasu ich pierwszego opublikowania przez kogokolwiek i w jakiegokolwiek formie upłynęło 5 lat.

II. Prawo twórcy z art. 48 ustęp 1 ogranicza się do wydania zbiorowego dzieł własnych. Twórca nie może tedy z powołaniem się na powyższy przepis ustawy umieszczać utworów oddanych uprzednio w nakład, w dziele zbiorowym, złożonym z utworów różnych autorów (encyklopedie, wydawnictwa jubileuszowe itd.).

III. Zbiorowym jest wydanie wówczas, gdy obejmuje wszystkie, lub przynajmniej najważniejsze dzieła danego autora, z całego zakresu jego twórczości, lub przynajmniej z jednej dziedziny tejże; a więc np. literat może wydać zbiorowo wszystkie swoje utwory poetyckie, nowele, dramaty itp., muzyk może wydać zbiór swoich sonat, symfonii, etiud itp.

IV. Czasokres pięcioletni liczyć należy od chwili ukazania się dzieła. *Lege non distinguente* przez ukazanie się dzieła rozumieć należy wszelką jego publikację, a więc dokonaną w formie wydania, wystawienia dzieła na scenie, publicznego wygłoszenia itd.; obojętną jest zarazem rzeczą, czy publikacją dokonał nakładca, którego prawa wchodzi w grę w chwili ukazania się wydania zbiorowego, czy też inna osoba: twórca może tedy wydać dane dzieło w zbiorowym wydaniu, niezależnie od tego, jaki czas upłynął od chwili wydania dzieła przez ostatniego nakładcę. Inaczej na gruncie art. 47 ust. 3.

V. Termin pięcioletni od chwili ukazania się musi upłynąć dla wszystkich dzieł, które autor zamieszcza w danym wydaniu zbiorowym, jeśli ma ono uchodzić za legalne. Stąd też prawo z art. 48 ust. 1 będzie miało (jak słusznie zaznacza Alfeld) praktyczne znaczenie głównie dla tych twórców, którzy w ostatnich 5 latach wydali swoje dzieła za pośrednictwem jednego i tego samego nakładcy i jemu też powierzają nakład wydania zbiorowego.

VI. Możliwość przedsięwzięcia zbiorowego wydania nie obejmuje oczywiście możliwości publikacji poszczególnych utworów oddzielnie (o ile ta ostatnia nie jest uzasadniona przepisem art. 47 ust. 3), co zresztą ustawa wyraźnie zaznacza.

#### DODATEK DO ART. 35—48.

A. Umowy o rozpowszechnianie przyczynków do periodycznych dzieł zbiorowych, w szczególności czasopism.

I. Mimo, że umowy powyższe wykazują szereg odrębnych cech, nie zostały one na ogół w polskiej ustawie autorskiej, dążącej do syntezy, a strojącej od kazuistyki, odrębnie unormowane; ustawa zawiera tylko przepis art. 8 ust. 1 co do ograniczeń twórców przyczynków w prawie indywidualnego rozpowszechniania tych ostatnich, a nadto kazuistyczny przepis co do zwolnienia nakładcy od obowiązku świadczenia egzemplarzy autorskich przy czasopismach (art. 43 ust. 3).

II. Ustawę autorską przenika zasada rozporządzeń «celowych». Jeśli twórca ustanawia na czyjąś rzecz wyłączne prawo częściowe, domniemanie przemawia w większości dziedzin gospodarstwa autorskiego za obowiązkiem nabywcy rozpowszechniania dzieła, choćby nabył to prawo za zapłatą honorarium. Wszakże twórcy chodzi zazwyczaj przede wszystkim o rozpowszechnianie jego dzieła; jeśli komuś zagwarantował prawa wyłączne, a zarazem zobowiązał się ze swej strony dzieła nie rozpowszechniać, to widocznie jego przynajmniej dorozumianą wolą, którą strona druga powinna poznać, było zobowiązać tę ostatnią do wykonywania nabytego prawa, a więc do rozpowszechniania dzieła.

Czy powyższe domniemanie ma walor i w odniesieniu do umów autorów przyczynków do czasopism, z wydawcami<sup>1)</sup> tych ostatnich? Pytanie to należy zaprzeczyć. Wydawca, którego rzeczą jest troszczyć się o to, by całość wydawnictwa wypadła jak najdoskonalej, nie może wiązać się w stosunku do autorów poszczególnych przyczynków obowiązkiem wydania, lecz

<sup>1)</sup> Przy czasopismach wydawca jest z reguły identyczny z nakładcą, to też kwestia stosunku wydawcy do nakładcy, mająca praktyczne znaczenie przy innych dziełach zbiorowych, przy czasopismach odpada.



musi do ostatniej chwili zachować swobodę w rozstrzyganiu kwestii, jakie przyczynki należy w czasopiśmie zamieścić. To też domniemanie przemawia raczej przeciw obowiązкови skorzystania przez wydawcę z prawa wydania, a zatem przeciw nakładczemu charakterowi umowy o wydanie przyczynku do czasopisma, przemawia tak nie tylko wówczas, gdy autor przyczynku pozostaje do wydawcy w stosunku służbowym, lecz także w wypadku, gdy autor zawiera sporadyczną umowę o wydanie. Za przymusem wykonania prawa nie przemawia in concreto nawet okoliczność, że prawo wydania posiada w danym wypadku charakter bezwzględny i wyłączny; i w tej sytuacji nie ciąży według zwyczaju na wydawcy obowiązek wydania, a twórca przysługuje tylko prawo wydania przyczynku na własną rękę z upływem czasu, w ciągu którego w świetle wyraźnej czy dorozumianej woli stron przyczynek miał się w czasopiśmie ukazać; wykonanie tego prawa przez twórcę nie zwalnia oczywiście wydawcy od obowiązku zapłacenia honorarium.

Zgodnie z powyższymi zasadami postanawia ustawodawca w art. 8 ust. 1 in fine, że wypadku nieukazywania się w czasopiśmie dalszego ciągu utworu przez czas dłuższy niż 3 miesiące, wolno twórcy opublikować go na własną rękę, i to bez potrzeby uprzedniego odstąpienia od umowy z danym wydawcą.

III. Czy wydawca zyskuje prawa wyłączne na czas określony w art. 8, jeśli w umowie nic nie postanowiono co do charakteru tych praw? Niewątpliwie tak; przepis artykułu 8 stanowi ius dispositivum nie tylko w tym znaczeniu, że określa czas trwania praw określonych w umowie jako wyłączne, jeśli czasu tego w umowie nie określono, — lecz także w tym znaczeniu, że jeśli w umowie nie określono charakteru praw, nabytych przez wydawcę, winny one uchodzić za wyłączne, i trwać w tym charakterze do chwili ukazania się dzieła i potem przez czas, w art. 8 określony.

IV. Czy przepis dyspozytywny art. 43 ust. 1 określający liczbę egzemplarzy dzieła, w jakiej można je zwielokrotnić, na 2 tysiące, odnosi się i do czasopism? W objaśnieniach do tego artykułu stwierdzono, że nie znajduje on odnośnie do czasopism zastosowania nawet w tym wypadku, gdy umowa o rozpowszechnianie przyczynku nosi charakter umowy nakładczej, gdy więc wydawca zobowiązał się do zamieszczenia przyczynku w czasopiśmie. Prawo zwyczajowe nie zna również możliwości prawnej twórców przyczynków do czasopism, wykupienia nakładu w myśl art. 47 § 3 ust. aut., pomijając, że prawo takie byłoby praktycznie niewykonalne z tego powodu, że co do dzieł zbiorowych może ono być wykonywane tylko przez wszystkich współtwórców łącznie, a za współtwórcę czasopisma musi uchodzić także sam wydawca.

V. Co do prawa wydawcy do przedsięwzięcia zmian w dziele, patrz objaśnienia do art. 31.

#### B. «Nieregularna» umowa nakładcza.

I. Umowa powyższa tym się różni od zwykłej umowy nakładczej, że ma za przedmiot dzieło, na którym prawo autorskie nie istnieje, nie istnieje bądź to dlatego, że dzieło powstało w czasie, kiedy ochrona autorska nie była jeszcze znana, bądź też dlatego, że prawo autorskie zgasło wskutek upływu czasu, bądź wreszcie dlatego, że dzieło nie czyni zadość warunkom art. 1. W zawarciu podobnej umowy może mieć interes nakładca głównie wtedy, gdy dzieło nie jest jeszcze opublikowane, w wypadku tym bowiem twórca, będący w posiadaniu jedyne go manuskryptu<sup>2)</sup>, przez zobowiązanie się, iż dzieła nigdzie indziej nie wyda, gwarantuje nakładcy pierwszeństwo

<sup>2)</sup> Nowoodnalezione pisma Owidiusza, nowoodnalezione dokumenty starożytne, zawierające ustawy, rozporządzenia, czy prywatne akty prawne (np. papyruse egipskie) itp.

publikacji na rynku, co niewątpliwie przedstawia poważną korzyść gospodarczą.

II. Do powyższej umowy należy stosować per analogiam przepisy o umowie nakładczej, ze zmianami, wynikającymi z różnic w istocie obu umów. Najważniejsze są następujące:

1) W braku odmiennej woli stron nakładca nie jest ograniczony w swym prawie zwielokrotniania i rozpowszechniania dzieła ani co do liczby wydań, ani co do liczby egzemplarzy, składających się na wydanie. Wszakże chodzi o wydanie dzieła, będącego przedmiotem użytku publicznego. Niezależnie od tego twórca ma obowiązek zaniechania dalszych wydań dzieła tylko do chwili wysprzedania tej ilości egzemplarzy, jaką w myśl umowy nakładca ma obowiązek rozpowszechnić; ilość tę należy zd. m. określić dyspozytywnie w drodze analogii z art. 43 ustęp 1.

2) Twórca odpowiada nakładcy z tytułu wad prawnych dzieła tylko za to, że nie oddał manuskryptu do użytku osobie trzeciej, i że według najwłaściwej wiedzy twórcy, on jedynie jest w posiadaniu jego treści<sup>3)</sup>. Wszakże tylko pierwszeństwo publikacji jest celem kontraktu; o ustanowieniu bezwzględnego prawa nakładczego i odpowiedzialności za jego wady nie może być mowy.

## Inne umowy o rozpowszechnianie utworów

### Art. 49.

Przy umowach o publiczne wystawienie dzieła scenicznego, lub o publiczne wykonanie dzieła muzycznego stosuje się z odpowiednimi zmianami artykuły 35 do 38 i 40.

Przepisy art. 41 stosuje się z tą zmianą, że wynagrodzenie autorskie płatne jest natychmiast po zawarciu umowy, a jeżeli twórca ma dostarczyć rękopis, natychmiast po dostarczeniu go przedsiębiorcy; jeżeli zaś wynagrodzenie oblicza się w stosunku do zysku (tantjema) należy je wypłacać po każdym zamknięciu kasowym.

### WSTĘP

I. Zwyczaje w stosunkach autorskich wytworzyły dla poszczególnych kierunków gospodarczych eksploatacji dzieła cały szereg odrębnych, do danej dziedziny gospodarstwa autorskiego dostosowanych norm dyspozytywnych, określających formy prawne tej eksploatacji; prawo zaś ustawowe, podążając za życiem, akceptując zasady zwyczajowe, które zyskały sobie powagę i stałość norm prawnych. W następstwie spotykamy w prawie autorskim nieznanym w starym prawie cywilnym podział prawa umownego (a także podział uprawnień bezwzględnych) wedle gospodarczych form eksploatacji dzieła, w szczególności podział (zwłaszcza) na: prawo nakładcze, które jest głównie prawem księgarskim, prawo teatralne, prawo filmowe, prawo koncertowe, prawo instrumentalne w mechanicznych i praworadia. Taki kierunek rozwoju prawa autorskiego doprowadza do tworzenia norm prawnych, silnie związanych z życiem i jego potrzebami, i z próby życia czerpiących swą wartość; zarazem nakłada na interpretatora obowiązki, by tam, gdzie nie doszło jeszcze do ustawowej stabilizacji, poznał charakter gospodarczy danej gałęzi eksploatacji dzieła i uwzględniał go przy szukaniu i ustalaniu zwyczajowych norm prawnych.

<sup>3)</sup> Twórca poniesie tedy odpowiedzialność, jeśli podstępnie zataił, że manuskrypt znany już jest osobie trzeciej.

II. Powyższe zadanie jurysprudencki prawa autorskiego jest jeszcze niedość rozumiane przez teorię i praktykę. Ciągłe jeszcze pokutuje tendencja, by nowe zjawiska życia w nowych dziedzinach gospodarstwa autorskiego wtłoczyć w ustalone już normy szczegółowe prawa umownego; zapomina się, że normy te w pewnej tylko mierze mają wartość ogólną, pozatem zaś, wytworzywszy się na gruncie istniejących w danym czasie form gospodarstwa autorskiego, dla nich tylko mogą znaleźć zastosowanie, nowe zaś formy wymagają nowych przepisów. Tak np. istnieje, zwłaszcza w niemieckiej jurysprudenckiej, tendencja, na szczęście na ogół już przewyciężona, by stosunki prawa filmowego wtłoczyć w ramy prawa nakładczego. Tendencji tej ulegają nawet tak wybitni znawcy prawa filmowego, jak Goldbaum i Elster, i dochodzą w konsekwencji do skonstruowania takich typów kontraktów, jakie w praktyce życia... nie istnieją, sprzeczne są z jego potrzebami i nigdy nie powinny być przez ustawowe *ius dispositivum* zaakceptowane. Reakcją przeciw tego rodzaju metodzie było np. na wskrós nowoczesne dzieło Boehmera i Reitza «Der Film in Wirtschaft und Recht», Berlin 1933, które poprzez poznanie skomplikowanych i swoistych form produkcji i eksploatacji filmowej szuka norm prawnych, jakie powinny, na razie jako normy prawa *z w y c z a j o w e g o*, być miarodajne dla władzy sądowej przy regulowaniu prawnych stosunków w zakresie tej dziedziny gospodarckiej.

III. Z niepodporządkowania się słusznej zasadzie, że nie można apriorystycznie nowych gałęzi gospodarstwa autorskiego poddawać rządowi przepisów już istniejących, dalej z wyolbrzymiania pewnych idei aż do stopnia *petitio principii*, płynie również tendencja bezwzględne podporządkowania prawom twórców, praw innych uczestników eksploatacji dzieła, nawet tam, gdzie interesy tych ostatnich zarówno co do swej słuszności jak i intensywności przeważają. Doktryneryzm, płynący zresztą niejednokrotnie nie tyle z umiłowania idei, ile z chęci wyzyskania jej dla korzyści materialnych, nie bierze pod uwagę, że wszelkie normy prawne mają charakter norm kolidujących, i że nie masz tak doniosłego interesu prawnego, któryby *in concreto* nie mógł się okazać słabszym w stosunku do innego kolidującego interesu, choćby w zasadzie mniej doniosłego, i nie musiał w konsekwencji w danym wypadku temu ostatniemu ustąpić. Zasada predominacji praw osobistych twórcy nad prawami majątkowymi jego następców prawnych jest słuszną, jeśli ją będziemy traktować jako regułę, dopuszczającą wyjątków; błędem będzie jednakowoż, jeśli np. z mocy tych praw, z powołaniem się na niemożność ich zrzeczenia się, przyznamy twórce scenariusza prawo sprzeciwienia się rozpowszechnianiu filmu, przy którego sporządzaniu scenariusz uległ bez wiedzy scenarzysty poważniejszym zmianom.

IV. Forma gospodarcka i prawna eksploatacji autorskich praw publicznego wykonania dzieła ducha, a więc praw do reprodukcji o charakterze jednorazowym, jest w wielu istotnych punktach różna od zasad eksploatacji praw do trwałego reprodukcji dzieła w drodze zwielokrotniania egzemplarzy, na gruncie której — poza zwłaszcza dziełami sztuki, filmem i instrumentami muzyczno-mechanicznymi — dominującą jest forma kontraktu nakładczego. Będzie o tym mowa w dalszym ciągu komentarza. Na tym miejscu zwrócimy tylko uwagę na charakterystyczne dla dziedziny praw publicznego wykonania dzieła zjawisko wspólnego wykonywania przez ogół twórców przysługujących poszczególnym twórcom praw autorskich.

Dziedzinę reprodukcji trwałej, w szczególności reprodukcji drukiem, charakteryzuje kontrakt indywidualny: jeden autor zawiera z jednym nakładcą umowę o wydanie i rozpowszechnianie dzieła. Dziedzinę reprodukcji o charakterze jednorazowym charakteryzuje mniej lub więcej zbiorowość eksploatacji: twórcy łącznie eksploatują swe prawa i bronią ich przed naruszeniami. Mamy tu zwłaszcza na myśli sferę

eksploatacji praw teatralnych, a radiowych, a przede wszystkim praw koncertowych<sup>1)</sup>. W dziedzinie prawa teatralnego już w w. XVIII we Francji<sup>2)</sup> zarysowała się tendencja, by wspólnie, za pośrednictwem wspólnie ukonstytuowanego związku, bronić swych praw autorskich przed nielegalnym publicznym wykonaniem dzieła; tendencja ta potęguje się, obejmując z czasem świat cywilizowany i wszystkie niemal dziedziny praw publicznego wykonania dzieła. Trzeba wszakże wziąć pod uwagę, że jest niezmiernie trudno poszczególnemu autorowi, czy też jego agentowi, kontrolować ogromne terytoria państw, należących do Związku Berneńskiego, w przedmiocie, czy i gdzie dokonywa się nielegalnego wystawienia lub wykonania dzieła; dużo łatwiej wykryć przedruk, skoro nielegalnie sporządzone egzemplarze, stanowiące corpora delicti, mają być trwałe, są tedy bardziej uchwytnie, aniżeli — z natury rzeczy przemijające — publiczne wykonanie. Równolegle rozwija się idea powierzania związkom, w zakresie reprodukcji o charakterze jednorazowym, samegoż wykonywania i praw autorskich, polegającego na udzielaniu, dla celów eksploatacji, praw częściowych i pobieraniu za to honorarium: wszakże eksploatacja prawa w zakresie reprodukcji tego typu wymaga zawierania ogromnej liczby kontraktów, wymaga organizacji, rozciągającej się na cały obszar terytorium państwowego, a nawet na zagranicę, taką zaś właśnie organizację posiadają związki, powołane do obrony twórców przed autorskim bezprawiem. To też korzyści, płynące ze zrzeszania się dla celów wspólnej eksploatacji, okazały się w praktyce wyższe od pożytków, jakie przedstawia eksploatacja na zasadach zupełnej swobody konkurencyjnej<sup>3)</sup>, i zakres działania, a zarazem ilość członków związków autorskich coraz bardziej się powiększa.

Tendencja zrzeszania się występuje i u przedsiębiorców, zajmujących się eksploatacją dzieł ducha, zwłaszcza w dziedzinie filmu i instrumentów mechanicznych, jeśli już to wymaga tego potrzeba wzmocnienia stanowiska danej grupy przedsiębiorców względem dostawców lub odbiorców dobra niematerialnego (właściciele biur wynajmu filmów zrzeszają się z jednej strony po to, by zapewnić sobie silną pozycję względem wytwórni fil-

<sup>1)</sup> Prawo filmu należy częściowo do sfery trwałej reprodukcji, o ile chodzi o sporządzenie filmu i wynajem kopii, wkracza zaś w dziedzinę reprodukcji o charakterze jednorazowym, o ile chodzi o urządzenie widowisk w drodze wyświetlania filmu. Eksploatacja filmowych praw reprodukcji o charakterze jednorazowym wykazuje pewną odrębność w stosunku do pozostałych praw reprodukcji, o których mowa. Przedsiębiorcy filmowi eksploatują swoje filmy indywidualnie, każdy na własną rękę; władza tu zasada wolnej konkurencji. Natomiast biura wynajmu filmów i właściciele kinoteatrów wykazują coraz silniejszą tendencję do zrzeszania się i podporządkowania kontraktów indywidualnych kontraktom zbiorowym, narzuconym przez związki.

<sup>2)</sup> W XVIII w. założono we Francji głównie za sprawą Beaumarchais, a tzw. później «Société des auteurs et compositeurs dramatiques», pierwszy w świecie związek dla obrony praw autorskich; w r. 1851 założono we Francji «Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique» («Sacem»), pierwszy znowuż związek twórców muzycznych. Oba związki istnieją po dziś dzień, należąc do rzędu najpoważniejszych związków autorskich świata.

<sup>3)</sup> Oczywiście, że i w ramach związku jest w pewnym zakresie konkurencja możliwa; nie np. nie stoi na przeszkodzie, by poszczególni autorowie dramatyczni oddzielnie ubiegali się u dyrektorów teatralnych o przyjęcie swych sztuk. — Nie ulega jednak wątpliwości, że powierzenie przez ogół twórców eksploatacji ich dzieł temu samemu agentowi, to jest związkowi, doprowadza do znacznego ograniczenia wolnej konkurencji; związek bowiem żadnego autora szczególnie nie reklamuje, obowiązanym jest wszystkich twórców traktować na równi, a przy zawieraniu umów autorskich postępuje wedle pewnego szablonu, nie uzależniając na ogół ich treści od tego, czyja sztuka względnie utwór zostaje wystawiony.

mowych, z drugiej strony, by zając jednolity, a tym samym silny front względem właścicieli kinoteatrów), już też jeśli interes odbiorcy wymaga koncentracji przedsiębiorstw dostawców (tak np. przedsiębiorstwa, udzielające licencji na zwielokrotnianie instrumentów mechanicznych utworzyły kartel w tym celu, by móc ofiarować poszczególnym fabrykantom instrumentów, o których mowa, a w szczególności producentom płyt gramofonowych, cały dorobek twórczości światowej do wyboru). Jest to tak częsty w gospodarce powojennej proces kartelizacji produkcji, częściowo tylko związany ze szczególnymi właściwościami gospodarstwa autorskiego. Należało o nim wspomnieć na tym miejscu, gdyż jest on charakterystyczny dla dziedziny, którą obecnie się zajmujemy, tj. dla sfery reprodukcji o charakterze jednorazowym z włączeniem filmu i mechanicznych instrumentów (które równocześnie wkraczają w sferę reprodukcji trwałej — por. wyżej uwaga 1).

Idea zrzeszenia się odnosi i na innym jeszcze polu zwycięstwo: oto związki autorów i przedsiębiorców zawierają coraz częściej między sobą umowy zbiorowe, mocą których członkowie jednego związku zobowiązują się zawierać kontrakty autorskie jedynie z członkami drugiego związku, a nadto przy układaniu treści tych kontraktów przestrzegać pewnych z góry w umowie zbiorowej ustalonych zasad. Nie trzeba dodawać, że i umowy zbiorowe są znacznym ograniczeniem wolnej konkurencji pomiędzy twórcami, względnie pomiędzy przedsiębiorcami, eksploatującymi ich dzieła.

Równoległe z rozwojem związków i porozumień międzyzwiązkowych, pojawia się idea poddania wszelkich sporów między członkami danego związku, a nawet między członkami różnych związków, związkowemu, względnie międzyzwiązkowemu sądownictwu polubowemu: z rozwojem tej idei ilość spraw autorskich w sądach państwowych będzie coraz bardziej spadać, sąd państwowy ograniczy swą działalność do rozstrzygania sporów w dziedzinie reprodukcji trwałej, a nadto do prowadzenia procesów o występnę naruszenie majątkowych czy osobistych praw autorskich<sup>4)</sup>.

V. 1) Z podanych wyżej uwag widać, że związki autorów, z którymi wypada obecnie nieco bliżej się zaznajomić, należy podzielić na dwie zwłaszcza grupy: na związki czysto zawodowe, broniące interesów zawodowych swych członków wobec władz i społeczeństwa, i związki, które nazwać możemy eksploatacyjnymi, a których rola nie ogranicza się do zakresu działania zwykłych związków zawodowych, lecz polega nadto na wykonywaniu, na rachunek twórców i w ich interesie, przysługujących tym ostatnim praw autorskich. Owe związki eksploatacyjne odgrywają, jak zaznaczono, w praktyce prawa autorskiego poważną, niekiedy i dominującą rolę, a zwyczajnie, przez związki te w obrocie stosowane, stanowią ważkie twórczo dla kształtujących się norm zwyczajowego prawa autorskiego. Stąd płynię wielkie znaczenie tych związków dla badacza gospodarstwa autorskiego i autorskich norm prawnych.

2) Największy zasięg i najintensywniejszą działalność spośród związków eksploatacyjnych wykazują związki, zajmujące się eksploatacją praw koncertowych swych członków, a więc praw do publicznego wykonania na koncertach (w salach koncertowych, kawiarniach, kabaretach itp.) utworów muzycznych, a zarazem tekstów literackich do tych utworów. Z przyczyn, o których poniżej (str. 271 i nast.) mowa, związki autorskie opanowały cały niemal rynek koncertowy w poszczególnych państwach; co więcej, dysponują repertuarem o charakterze światowym dzięki temu, że poszczególne związki, z których każdy skupia w sobie ogół twórców danego terytorium

<sup>4)</sup> Znaczenie praktyczne omawianej gałęzi prawa dla adwokatów nie spada z rozwojem sądownictwa polubownego, gdyż wobec zawiloci procesów zwłaszcza filmowych strony przybierają sobie bardzo często nawet przed sądem polubownym adwokatów.

państwowego, udzielają sobie wzajemnie praw reprezentacji zastępywanych przez siebie uprawnień autorskich. — Zastępstwo praw koncertowych twórców przez związki ma charakter wyłączny i generalny: członek związku przynosi nań w całości prawa koncertowe na wszystkich dziełach (jakie stworzył lub w przyszłości przez czas należenia do związku stworzy) celem przedsięwzięcia przez związek nieograniczonej eksploatacji tych praw w imieniu własnym, a na rachunek twórcy. Za pierwowzór w tej mierze posłużyła krajom europejskim struktura związku francuskiego, zwanego «Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique» (Sacem). Analogicznie zorganizowana jest we Włoszech «Società italiana degli autori ed editori» (S. I. A. E.); w Niemczech «Staatlich genehmigte Gesellschaft für Musikaufführungsrechte» (Stagma), związek, powstały w czasach ostatnich w miejsce kilku dawniejszych; «Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger» (A. K. M.) w Austrii; «Związek autorów, kompozytorów i wydawców» («Zaiks») w Polsce — itd. Członkami związków, o których mowa, są oczywiście przede wszystkim twórcy, a to kompozytorzy i autorzy tekstów muzycznych; ponadto jednak należą tu nakładcy (odnośnych utworów, względnie tekstów muzycznych), na których twórca prócz prawa nakładczego przelał także prawa koncertowe, względnie — jak zwykle bywa — zagwarantował im część dochodów, płynących z eksploatacji praw koncertowych.

3) Ingerencja związków autorskich w sferę eksploatacji praw autorskich do wystawiania dzieł scenicznych — a więc dzieł dramatycznych lub muzyczno-dramatycznych — przedstawia się w poszczególnych krajach Związku Berneńskiego rozmaicie.

We Włoszech istnieje wspomniana wyżej «S. I. A. E.», związek, trudniący się eksploatacją zarówno praw koncertowych, jak i teatralnych, nabywający — dla celów eksploatacji i w charakterze powierniczym — na własność autorskie prawa sceniczne na dziełach swych członków, normujący zatem swój stosunek do tych ostatnich na zasadach analogicznych, jak w zakresie praw koncertowych.

Wręcz odmienną sytuację zastajemy w Niemczech, gdzie eksploatacją praw teatralnych nie zajmują się spółdzielcze związki twórców, lecz kapitalistyczne przedsiębiorstwa agencyjne, o typie komisowym, których działalność bodaj najwięcej posłużyła do wytworzenia instytucji «agenta» autorskiego w techniczno-prawnym tego słowa znaczeniu (patrz art. 55 i nast. naszej ustawy).

Pośrednie miejsce zajmuje Francja, gdzie działa najstarszy w świecie związek autorski «Société des auteurs et compositeurs dramatiques» (Sacram). Statut tego związku zobowiązuje członków, by kontrakty o wystawienie swych dzieł scenicznych zawierali jedynie za pośrednictwem jednego z «agentów», fungujących przy związku; nie ciężą natomiast na członkach związku obowiązek przelania związkowi czy jego agentom praw autorskich scenicznych na własność — rola agentów ogranicza się pod względem prawnym do występowania wobec osób trzecich w charakterze pełnomocników, w imieniu i oczywiście na rachunek twórcy, na zasadzie (zwykle) szczególnego pełnomocnictwa, udzielanego oddzielnie dla każdego dzieła (nie są to więc agenci w znaczeniu art. 55 naszej ustawy); ponieważ jednak agenci podlegają związkowi i są względem niego obowiązani zawierać kontrakty teatralne w ramach jednolitych norm, ustanowionych przez związek w porozumieniu z ogółem dyrekcji teatralnych (porozumienie to nosi charakter umowy zbiorowej), to w konsekwencji wolna konkurencja pomiędzy twórcami — członkami związku jest wybitnie ograniczona i eksploatacja ich praw autorskich odbywa się według jednolitego szablonu.

W Polsce stosunki w naszej materii nie są jeszcze skryształizowane.

Eksplorację praw scenicznych powierzają twórcy częściowo prywatnym przedsiębiorstwom agencyjnym, częściowo zaś związkom twórców, jak zwłaszcza wymienionemu już «Zaiksowi», którego główną domeną działalności jest jednak wykonywanie praw koncertowych. Czy ewolucja pójdzie w kierunku skupienia eksploatacji praw teatralnych w rękach związków autorskich, czy też w kierunku opanowania rynku przez prywatnych agentów, czy więc zwycięży idea spółdzielczości, czy też wolnej konkurencji — trudno na razie na tle naszych stosunków przewidzieć.

4) Koncert i teatr — to dwie dziedziny, gdzie idea eksploatacji praw autorskich przez związki twórców największe święci tryumfy. Związki autorskie wykazują jednak tendencję, by ująć w swe ręce również eksploatację nowych stosunkowo uprawnień autorskich, tj. praw do transmisji radiowej dzieł ducha i do ustalania ich w instrumentach mechanicznych. Jedyne w sferze księgarstwa i w dziedzinie filmu brak spółdzielczych zrzeszeń eksploatacyjnych, a związki odnośnych twórców mają charakter raczej zawodowy, służą reprezentacji i obronie wspólnych interesów zawodowych. Pokażne natomiast znaczenie dla gospodarstwa autorskiego posiadają wspomniane wyżej związki przedsiębiorców, eksploatujących dzieła filmowe, w szczególności związki właścicieli biur wynajmu i właścicieli kinoteatrów. Związki te wykazują wybitne tendencje rozwojowe, a dążą one w drodze zawierania między sobą kontraktów zbiorowych do ograniczenia wolnej konkurencji między członkami, do poddania obrotu filmowego jednolitym normom, w interesie jego uczciwości i sprawności.

5) Wypada w końcu zaznaczyć, że dla obrony wspólnych interesów na terenie międzynarodowym i dla popierania rozwoju prawa autorskiego poszczególne związki autorskie zawiązały między sobą w r. 1926 światowy związek pod nazwą: «Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs», z siedzibą w Paryżu. Związek odbywa periodyczne kongresy, a składa się z trzech związków niższego rzędu: I. «Fédération des sociétés dramatiques». II. «Fédération des sociétés du droit d'exécution». III. «Fédération des droits mécaniques».

VI. Polski ustawodawca, rozumiejąc, że w sferze prawa prywatnego, zwłaszcza w sferze prawa obligacyjnego, ustawa winna się na ogół ograniczać do stabilizowania wytworzonych przez życie norm zwyczajowych, biorąc zarazem pod uwagę, że normy te w dziedzinie umów o publiczne wykonanie dzieła podlegają jeszcze ciągle pokaźnej fluktuacji i ewolucji, okazał należytą ostrożność w normowaniu kontraktów, o których mowa. Nakazał pewne tylko, najbardziej zasadnicze przepisy umowy nakładczej stosować «z odpowiednimi zmianami» do stosunków prawa teatralnego i prawa koncertowego; nakaz analogicznego stosowania przepisów o nakładzie nie odnosi się natomiast w ogóle do prawa filmowego. O prawie filmu traktują jedynie art. 10 i 53 ustawy. Prawem radia zajmuje się fragmentarycznie art. 54 ustawy. Ważnymi wreszcie dla teatralnego, koncertowego, a także radiowego prawa są przepisy art. 55 i nast. o umowie agencyjnej. I to wszystko. Znakomicie przeważającą część kwestii prawnych, a przede wszystkim całą nieomal dziedzinę prawa filmu pozostawiono zwyczajom i sędziemu, który zgodnie z art. 60 k. z. stanie się czynnikiem prawa zwyczajowego, a tym samym stworzy podwaliny dla przyszłej kodyfikacji.

VII. Zaznaczyliśmy, że dziedzina eksploatacji praw reprodukcji o charakterze jednorazowym dysponuje odmiennymi formami, aniżeli dziedzina wydania dzieł drukiem i handlu księgarskiego, gdzie dominuje kontrakt nakładczy, i że w dalszej części komentarza owe odrębne formy umów o publiczne wykonanie dzieła będą przedmiotem specjalnego omówienia. Podnieść jednak wypada, że przy kontraktach nakładczym omówiliśmy szereg kwestii o znaczeniu tak ogólnym, że odnoszą się one i do kontraktów z zakresu reprodukcji o charakterze jednorazowym i nie wymagają na ogół ponownego roz-

bioru. To też odsyłamy czytelnika w tej mierze do wywodów, zamieszczonych w komentarzu do prawa nakładczego.

Tyczy się to zwłaszcza następującej kwestii:

a) odpowiedzialność dostarczającego dzieło twórcy za wady jakościowe i prawne (str. 186 i nast.).

b) Dobra wiara, jako naczelną zasadą obowiązującą przy wykonywaniu umów autorskich (str. 184 i 193).

c) Kwestia należności autorskiego honorarium, w wypadku, gdy w kontrakcie go nie wymówiono (str. 195 i nast.).

d) Obowiązek zachowania lojalności w związku z wykonywaniem obowiązków, płynących z umów autorskich (str. 197 i nast., str. 202 i nast.).

e) Akcesoryjny charakter bezwzględnych praw częściowych autorskich, połączonych z obowiązkiem ich wykonywania (str. 199 i nast.).

f) Odstąpienie od umowy (str. 204 i nast. i 218 i nast.).

g) Wpływ konkursu na stosunek umowny (str. 206 i nast.).

h) Przeniesienie częściowych praw autorskich, połączonych z przymusem ich wykonywania (praw «celowych») — str. 208 i nast.).

i) Termin wykonania zobowiązań, płynących z umów autorskich (str. 212 i nast.) i rygor, przewidziany na wypadek niedotrzymania terminu (str. 218 i nast.).

## PRAWO TEATRALNE

VIII. Podobnie, jak w zakresie rozpowszechniania dzieł drukiem, tak i w zakresie wystawiania sztuk scenicznych, panuje domniemanie celowego charakteru rozporządzeń prawem autorskim w tym sensie, że kto z mocy umowy z twórcą nabył (częściowe) prawa autorskie, o b o w i ą z a n y jest je wykonać<sup>5)</sup>. Oczywiście możliwa jest umowa odmienna; domniemanie sędziowskie przemawia jednak za przymusem wykonywania nabytych praw autorskich.

Z uwagi na powyższe ukształtowanie stosunków faktycznych ustawodawca przyjął za ustawowy typ umów teatralnych tzw. przez siebie umowę o publiczne wystawienie dzieła, do której istoty należy obowiązek przedsiębiorcy teatralnego do wystawienia sztuki, będącej przedmiotem umowy; ponadto istotnym elementem umowy jest nabycie przez przedsiębiorcę teatralnego prawa do wyłącznego wystawiania dzieła na danym terytorium.

IX. Kontrahentami są: z jednej strony twórca, jego agent (art. 55) lub następcą prawny, z drugiej zaś strony przedsiębiorca teatralny.

Najczęstszym w praktyce jest przypadek zawierania umowy przez agenta (instytucji rozpowszechnionej zwłaszcza na Zachodzie Europy), którym w Polsce jest zwłaszcza «Zaiks» («Związek Autorów, Kompozytorów i Wydawców» zwany przed zmianą statutu «Związkiem Autorów i Kompozytorów Scenicznymi»); rzadziej zawiera umowę twórca bezpośrednio, a to wobec braku należytej fachowości, potrzebnej dla umiejętnego pod względem komercyjnym zawierania umów z całym nieraz szeregiem przedsiębiorstw teatralnych, a zarazem dla braku technicznej możliwości czuwania nad prawidłowym wykonaniem umowy przez te przedsiębiorstwa.

Raczej na Zachodzie, aniżeli w Polsce, spotyka się wypadki nabycia przez kapitalistę wyłącznego prawa wystawiania danej sztuki teatralnej na całym terytorium państwa, względnie nawet na obszarze całego świata. W wypadkach takich ów kapitalista, względnie upoważniony przez niego agent, jest stroną przy zawieraniu umowy teatralnej.

Przedsiębiorca teatralny, by móc ważnie zawrzeć umowę o wy-

<sup>5)</sup> Patrz wyżej str. 139 i nast.



stawienie dzieła scenicznego, nie musi być równocześnie podmiotem prawno-publicznej koncesji na urządzenie widowisk<sup>6)</sup>; koncesja jest jedynie warunkiem prawnej możliwości wykonania obowiązku wystawienia dzieła, by zaś tę prawną możliwość zyskać, wystarczy, jeśli przedsiębiorca wystara się o koncesjonowanego dyrektora czy reżysera<sup>7)</sup>. Czy powstała następczo wskutek braku względnie odwołania koncesji, lub wskutek zerwania kontraktu przez koncesjonowanego dyrektora względnie reżysera itp. — niemożność świadczenia może uchodzić za zawinioną, ocenia się według ogólnych reguł.

X. Przedmiotem umowy może być już to dzieło gotowe, już też dzieło przyszłe. W stosunkach jednak teatralnych wypadki zawierania umów, mocą których autor dopieroby się zobowiązywał do napisania w przyszłości dzieła, mającego być rozpowszechnianym, są znacznie radsze, aniżeli w stosunkach nakładczych czy filmowych. W świecie teatralnym autor zazwyczaj dopiero po napisaniu sztuki wchodzi w kontakt z dyrektorem teatru, przesyłając mu manuskrypt do przejrzenia i oceny<sup>8)</sup>. Jeśli dyrektor uzna sztukę za dobrą, zawiadamia o tym autora już to w formie zaproszenia do pertraktacji, już też w postaci gotowej oferty. Dopiero przez zaakceptowanie takiej oferty, względnie przez wspólne spisanie umowy, dochodzi kontrakt sceniczny do skutku<sup>9)</sup>. Art. 24 zd. 2 obowiązuje.

XI. Treścią umowy o wystawienie dzieła scenicznego, a zarazem jej istotą, jest z jednej strony obowiązek twórcy, względnie jego reprezentanta, do przeniesienia na przedsiębiorcę teatralnego wyłącznego prawa publicznego wystawienia danego dzieła scenicznego, z drugiej strony zobowiązanie przedsiębiorcy do przyjęcia i wykonania tego prawa.

Z mocy art. 49 ust. aut. dla oceny treści umowy o wystawienie dzieła scenicznego mają znaleźć analogiczne zastosowanie artykuły 35, 36, 37, 38 i 40 ust. aut., a także, z pewną modyfikacją, art. 41 ustawy; przepisy te będą dla nas w dalszych rozważaniach miarodajne.

XII. Twórcza obowiązuje jest przenieść na przedsiębiorcę prawo publicznego wystawienia dzieła scenicznego.

Co do pojęcia wystawienia dzieła scenicznego, czyli tzw. «przedstawienia» patrz wyżej str. 102; przypominam, że «przedstawienie» różni się od «recytacji» zwłaszcza podziałem ról pomiędzy kilku aktorów i odtworzeniem akcji nie tylko przez słowa, lecz także za pomocą gestów i ruchów. Co do pojęcia publicznego wystawienia patrz str. 117 i nast.

Ściśle rzecz biorąc, nie należy do istoty kontraktu, o którym mowa, by przedstawienie miało się wedle intencji stron odbyć w teatrze<sup>10)</sup>; także przedstawienie amatorskie, na ad hoc przygotowanej scenie, może być przedmiotem

<sup>6)</sup> Inaczej G o l d b a u m, «Theaterrecht», Berlin 1914, str. 123 i nast.

<sup>7)</sup> Oczywiście większą pewność wykonania umowy zyska autor, jeśli obok niekoncesjonowanego przedsiębiorcy podpisze kontrakt także jego koncesjonowany dyrektor, względnie reżyser. Zwyczajnie życia teatralnego idą w tym kierunku.

<sup>8)</sup> Przedsiębiorca teatralny obowiązany jest manuskrypt przechować cum diligentia quam suis rebus, a zarazem dochować zawartej w nim tajemnicy dzieła (patrz wyżej str. 213). Obowiązek należytego przechowywania manuskryptu wypływa z zasad prawa zwyczajowego, które nakazuje analogicznie zastosować art. 528 k. z.; zniszczenie manuskryptu przez dyrektora po przeczytaniu («rzucenie do kosza») może tedy uzasadniać odpowiedzialność z art. 61 ust. aut.

<sup>9)</sup> W żadnym razie nie może uchodzić za ofertę samo nadesłanie manuskryptu; nie czyni ono bowiem zadość wymogom art. 63 k. z. Ofertą jest dopiero oświadczenie dyrektora, że manuskrypt przyjmuje, zawierające essentialia negotii na tyle sprecyzowane, by przez prostą odpowiedź: «tak» umowa mogła dojść do skutku. Por. F u l d a, «Der Buehnenauffuehrungsvertrag» Berlin 1932, str. 57 i nast.

<sup>10)</sup> Patrz co do pojęcia teatru wyżej str. 102, uwaga 16.

tego kontraktu; w praktyce jednak na ogół umowy o wystawienie dzieła scenicznego zawierane są ad usum teatru, to też abstrahując od wypadków wyjątkowych, uznaliśmy wyżej przedsiębiorców teatralnych za stronę w kontrakcie o wystawienie dzieła scenicznego.

Teatr, w którym przedstawienie ma się odbyć, bywa w umowie ściśle oznaczony; prawo przedstawienia odnosi się jedynie do oznaczonego w umowie teatru i nie może być wykonane w innym, do tego samego przedsiębiorcy należącym teatrze, choćby mieścił się w tej samej miejscowości i choćby z mocy umowy z twórcą, przedsiębiorcy przysługiwało na terenie danej miejscowości roszczenie o wyłączność.

Prawo przedstawienia publicznego, mające być przez twórcę ustanowione, posiada charakter wyłączny. Wedle norm zwyczajowych wyłączność sięga granic miejscowości, w której dany teatr się znajduje; w tym zakresie charakter wyłączny prawa przedstawienia trwa tak długo, jak długo istnieje stosunek prawny, będący jego podłożem, dopiero więc ze zgaśnięciem kontraktu wolno będzie innemu teatrówi w tym samym okręgu rozpocząć przedstawienia danej sztuki.

Przeniesienie wyłącznego prawa następuje zwykle równocześnie z zawarciem obligacyjnego kontraktu; jeśli jednak zawarto umowę o wystawienie dzieła scenicznego, które twórca ma dopiero w wykonaniu kontraktu napisać, przeniesienie praw autorskich nastąpi z reguły dopiero w momencie wręczenia manuskryptu.

Wyłączne prawo przedstawienia teatralnego, ustanowione na rzecz przedsiębiorcy, cieszy się ochroną w trybie art. 59 i 68 ustawy; skuteczne jest zarówno przeciwko twórcy, jak i przeciw osobom trzecim.

Z mocy analogii do art. 36 podlega przeniesieniu wraz z przedsiębiorstwem, dla którego zostało nabyte<sup>11)</sup>; nie może tedy w ogóle być przeniesione prawo, nabyte przez dyrektora trupy wędrownej, lub jakiegokolwiek zespołu, nie ujętego w organizację «przedsiębiorstwa»: prawo takie ma charakter par excellence osobisty, to też gaśnie ze śmiercią uprawnionego<sup>12)</sup>.

XIII. Twórca obowiązany jest dalej dostarczyć przedsiębiorcy teatralnemu w należytych stanie «material», tj. jeden — pisany lub drukowany — egzemplarz z danego dzieła scenicznego; przy dziele scenicznymuzyycznym obowiązany jest twórca dostarczyć także partyturę orkiestralną i głosową<sup>13)</sup>; natomiast nie jest twórca obowiązany dostarczać wypisów poszczególnych ról, ani wypisów poszczególnych głosów czy instrumentów. Rzecz przedsiębiorcy teatralnego będzie zarządzić przepisanie ról, względnie zamówić indywidualne party wokalne i instrumentalne u nakładcy; twórca czyni zadość swemu obowiązkowi, jeśli w dostarczonym przezeń materiale dzieło sceniczne jest jednokrotnie ustalone.

Materiał bywa dostarczany przez twórcę już to quoad usum, już też quoad proprietatem; w jednym i drugim wypadku należy się twórcy wedle zwyczaju osobne wynagrodzenie za dostarczenie materiału; wynagrodzenie powyższe będzie już to ceną używania materiału, a więc ceną najmu, już też ceną nabycia materiału na własność, a więc ceną kupna. W braku postanowienia umownego domniemanie przemawia za najmem.

Materiału wynajętego nie wolno oczywiście przedsiębiorcy zbywać; umowy o wystawienie sztuki scenicznego, zwłaszcza jeszcze niewydanej, zawierają jednak zazwyczaj także co do materiału kupionego zakaz alienacji, wynajmu itd.

<sup>11)</sup> Co do przystąpienia nabywcy do zobowiązań znajdzie zastosowanie art. 188 k. z.

<sup>12)</sup> Por. Allfeld Komentarz z r. 1928 str. 117 i nast.

<sup>13)</sup> Przy dziełach wydanych umową najczęściej zwalnia twórcę od tego obowiązku, przedsiębiorca sam zakupuje materiał u nakładcy.

Powyższe zakazy, dyktowane chęcią zabezpieczenia się przed bezprawnym wystawieniem dzieła przez ewentualnych nabywców (choć tu będzie zwłaszcza o materiał, trudny skąd inąd do nabycia, a więc materiał kosztowny, np. nutowy do opery, materiał dzieł, które się jeszcze nie ukazały itd.), noszą zazwyczaj tylko kontraktowy charakter, a nie są ograniczeniami, płynącymi z prawa autorskiego<sup>14)</sup>; twórcy bowiem nie chodzi o nałożenie na przedsiębiorcę ograniczeń w interesie autorskiego monopolu zwielokrotniania i rozpowszechniania dzieła — z punktu widzenia tego monopolu twórca przenosi na przedsiębiorcę tak samo nieograniczone prawo rozporządzania egzemplarzem dzieła, jak księgarz na konsumenta, który zakupuje u niego książki czy nuty<sup>15)</sup>; twórcy chodzi jedynie, jak zaznaczono, o prewencję przed bezprawiem w zakresie publicznego wystawienia dzieła ze strony ewentualnego prawnego nabywcy egzemplarza; nie byłoby więc racji, by z punktu widzenia interesów twórcy traktować omawiane zakazy inaczej, jak czysto obligacyjne postanowienia, których przełamanie łączy się ze skutkami niewypelnienia zobowiązania<sup>16)</sup>.

XIV. 1) Przedsiębiorca teatralny obowiązany jest wyłącznie prawo wystawienia dzieła przyjąć, a zarazem wykonać; nabyte prawo winien wykonywać zgodnie z zasadami dobrej wiary, zgodnie ze zwyczajami i zasadami gospodarczej celowości<sup>17)</sup>, dbając o interesy materialne i duchowe twórcy (art. 49 w związku z 35 ust. aut.).

2) Pierwszym etapem wykonania obowiązku przedstawienia sztuki teatralnej jest przygotowanie przedstawienia.

Prace przygotowawcze wykonywawcze przedsiębiorca teatralny samodzielnie; on, a nie twórca, decyduje o obsadzie ról, on kieruje próbami i inscenizacją; z jego kasy pochodzą środki finansowe wystawienia sztuki. Podobnie więc, jak w stosunkach nakładczych, urządzenie przedstawienia jest przedsięwzięciem przedsiębiorcy teatralnego. Reżyser, dekorator, dyrygent, są — z prawnego punktu widzenia — oczywiście tylko zastępcami przedsiębiorcy.

W braku odmiennej umowy stron, twórca ma tylko prawo, a nie zarazem obowiązek uczestniczenia w pracach przygotowawczych. Jeśli uczestniczy, natenczas głos jego ma w zasadzie charakter li tylko doradczy; przedsiębiorca winien mianowicie zdanie twórcy uwzględnić jedynie w miarę możliwości, i pod kątem widzenia własnego poglądu artystycznego, to też bezprawiem kontraktowym mogłoby być chyba tylko wielokrotne, uderzające i nawet subiektywnie nie dające się usprawiedliwić nieuwzględnianie przez przedsiębiorcę życzeń autora; poza tym zaś prawa twórcy polegają w swej istocie jedynie na obowiązku przedsiębiorcy teatralnego, by dał twórcy możliwość wypowiedzenia się w zasadniczych kwestiach, dotyczących przygotowania przedstawienia<sup>18)</sup>. W szczególności przedsiębiorca

<sup>14)</sup> Tak trafnie Elster — Dienstag, op. cit. str. 41 i nast.; patrz także Goldbaum, «Theaterrecht», str. 142 i nast. i 158 i nast.

<sup>15)</sup> Por. wyżej str. 137, Uwaga 15.

<sup>16)</sup> Natomiast zakaz rozpowszechniania sporządzonych przez przedsiębiorcę wypisów poszczególnych ról, nut dla poszczególnych instrumentów czy głosów itd. ma charakter prawno-autorski; przedsiębiorca bowiem nie uiszcza tu żadnej ceny na rzecz uprawnionego za wkroczenie w obręb autorskiego monopolu zwielokrotniania dzieła i rozpowszechniania zwielokrotnionych egzemplarzy; byłoby tedy niesłuszne, gdyby jakiegokolwiek prawa w tym kierunku nabył, i gdyby jego prawna możliwość rozporządzania wypisami sięgała poza granice tych potrzeb, jakie stwarza cel wypelniania zobowiązań i wykonania praw, płynących z umowy o wystawienie dzieła scenicznego.

<sup>17)</sup> Por. wyżej str. 192 i nast.

<sup>18)</sup> Polskie zwyczaje teatralne idą w tej mierze za wzorem niemieckim, zd. m. szczęśliwie. Każde przedsięwzięcie na większą skalę, a takim niewąt-

teatralny winien zasięgnąć zdania twórcy co do obsady ról, co do projektowanej inscenizacji, winien go zarazem dopuszczać do prób z głosem doradczym.

Przedsiębiorca teatralny winien sztukę wystawić ze starannością, jakiej dobra wiara i słuszny interes twórcy wymaga<sup>19)</sup>. Staranność przedsiębiorcy winna się ujawnić zarówno w odpowiednim doborze artystów, jak i w należytej pod względem dekoracyjnym inscenizacji, w odbyciu dostatecznej ilości prób, użyciu odpowiednich środków reklamy itd.

3) Pierwsze przedstawienie powinno się odbyć w dniu, przeznaczonym na «premiery» — jeśli dzień taki istnieje w zwyczajach danego teatru. Przedstawienia winny być urządzone wieczorem tak długo, dopóki przychód kasowy nie spadnie do minimum, poniżej którego z punktu widzenia kalkulacji teatralnej, przy uwzględnieniu rozmiarów i warunków gospodarczych danego teatru, kontynuacja wieczornych przedstawień się «nie opłaca», potem dopiero przedstawienia mogą się odbywać po południu<sup>20)</sup>.

Przedsiębiorca teatralny obowiązany jest wystawić sztukę na premierze; jeśli sztuka dozna fiasca już na pierwszym przedstawieniu, jeśli mianowicie przyjęcie sztuki przez publiczność będzie tak nieprzychylnie, że nie można się spodziewać, by odbywanie dalszych przedstawień było rentowne, przedsiębiorca nie ma obowiązku ponawiania przedstawienia i może kontrakt odrazu rozwiązać<sup>21)</sup>; jeśli natomiast sztukę przyjęto przychylnie, przedsiębiorca winien wystawiać ją do chwili, w której dochód z przedstawień spadnie poniżej wspomnianego dopiero co minimum<sup>22)</sup>. Oczywiście strony mogą

pliwie jest na ogół przygotowanie przedstawienia, wymaga jednolitego, sprężystego kierownictwa. Dopuszczenie na wzór francuski autora do prac przygotowawczych z głosem słano w czym byłoby posunięciem ujemnym z punktu widzenia organizacyjnego, a z punktu widzenia artystycznego raczej zbędnym, skoro uwzględniania naprawdę wartościowych uwag twórcy leży niewątpliwie i w interesie przedsiębiorcy, który nie omisszka z nich skorzystać, choćby nie był do tego zobowiązany. Rzeczą twórcy jest umieć przekonać dyrektora czy reżysera o trafności swych spostrzeżeń.

<sup>19)</sup> Por. wyżej str. 193.

<sup>20)</sup> Jest znana rzeczą, że przedwczesne przesunięcie danej sztuki na popołudnie obniża jej wartość w oczach publiczności.

<sup>21)</sup> W tym kierunku idą zwyczaje teatralne w Polsce i w Niemczech; we Francji istnieje natomiast zasada, że mimo niepowodzenia sztuki na premierze przedsiębiorca teatralny winien jeszcze próbować szczęścia i sztuki dwa razy powtórzyć.

Zwyczaj francuski opiera się na doświadczeniu, że gust premierowej publiczności nie zawsze jest wyrazicielem upodobań ogółu i że niejednokrotnie sztuka, która przepadła na pierwszym przedstawieniu, osiąga powodzenie na dalszych. Zd. m. stanowisko polskich teatrów jest słuszniejsze. Powodzenie premierowe na ogół decyduje o powodzeniu na dalszych przedstawieniach. Zdarza się wprawdzie, że sztuka, która nie zyskała większego powodzenia na pierwszym przedstawieniu, cieszy się pełnym sukcesem na dalszych; wypadek jednak, by kompletne fiasco premierowe przemieniało się w powodzenie na dalszych przedstawieniach, jest wypadkiem wyjątkowym i nie może przy tworzeniu norm prawnych być brany w rachubę.

Inna rzecz, że fiasco pierwszego przedstawienia może wpływać z usuwalnych wad, mających za przyczynę błędy w przygotowaniu sztuki; w wypadku tym przedsiębiorca obowiązany jest błędy usunąć i przedstawienia ponowić.

<sup>22)</sup> Nie znaczy to, by czysty dochód miał spaść do zera. Miarodajną jest okoliczność, czy kontynuacji przedstawień można wróżyć taką rentowność, jaka dla danego przedsiębiorstwa teatralnego jest normalną, tak że w zwyczajnej kolei rzeczy nawet z punktu widzenia interesów przedsiębiorcy kontynuacja przedstawień jest wskazana. Nadzwyczajne okoliczności nie wchodzi w grę; przedsiębiorca nie może na dłuższy czas przerwać przedstawień

tę kwestię inaczej uregulować; w szczególności, jeśli zwyczajem pewnego teatru jest w krótkich odstępach czasu wystawiać coraz to nowe sztuki, nie czekając, aż powodzenie danej sztuki zostanie w pełni wyzyskane finansowo, i jeśli przedsiębiorca dał twórcy dostatecznie do poznania, że i jego sztukę pragnie wystawić w ramach swych dotychczasowych zwyczajów, będzie mogło uchodzić za wolę dorozumianą stron, że przedsiębiorca już po kilku przedstawieniach ma prawo kontrakt sceniczny (ze skutkiem ex nunc) przedwiązać<sup>23)</sup>.

4) Zarówno prace przygotowawcze, jak i odbywanie przedstawień winno mieć miejsce bez niepotrzebnej zwłoki (art. 37), a więc bez zwłoki, któraby w uwzględnieniu natury i wagi interesów obu stron nie dała się usprawiedliwić. Oczywiście interes twórcy w jak najrychlejszym odbyciu przedstawień góruje w zasadzie nad występującym in concreto interesem przedsiębiorcy w odsunięciu przedstawienia danej sztuki na dalszy plan: jeśli przedsiębiorca raz zdecydował się sztukę wystawić, tylko ważne względy mogą usprawiedliwić opóźnienie.

Jeśli w umowie oznaczono bliżej termin wystawienia sztuki, przedsiębiorca winien terminu tego dotrzymać<sup>24)</sup>; ewentualne przekroczenia terminu, o którym mowa, należy jednak traktować liberalnie, z uwagi na trudność przygotowania sztuki ściśle na termin; jedynie wyraźna umowa mogłaby terminowi nadać charakter nieprzekraczalnego w sensie art. 251 k. z.

5) Celem umożliwienia twórcy kontroli nad sposobem wystawienia sztuki i celem dania mu możności wypowiedzenia swego zdania co do ewentualnych ulepszeń, przyjęto w sferach teatralnych oddawać mu do dyspozycji dwa bezpłatne bilety na każde przedstawienie; zwyczaj ten obowiązuje przedsiębiorcę teatralnego z mocy art. 60 k. z.

XV. Przedsiębiorca teatralny winien sztukę wystawić w zasadzie bez żadnych zmian; prawo do ich przedsiębrania daje tylko art. 31, poza

na tej podstawie, że udało mu się pozyskać znakomitego śpiewaka, który w innej, a nie w danej operze może wystąpić, albo że zawarł nowy kontrakt o wystawienie sztuki, która może liczyć na zgola rekordowe powodzenie.

Inaczej Goldbaum, który w swym «Theaterrecht» zajmuje stanowisko, że na przedsiębiorcy ciąży tylko tak długo obowiązek przedstawiania danej sztuki, jak długo cieszy się ona maksymalnym powodzeniem, tj. po brzegi wypełnioną widownią. Praktycznie tedy rzecz biorąc, obowiązek przedsiębiorcy teatralnego redukuje się wedle Goldbauma właściwie do powinności przedsięwzięcia pierwszego przedstawienia; obowiązek kontynuacji przedstawień nie jest w istocie na gruncie powyższego stanowiska żadnym ciężarem, żadnym ograniczeniem swobody gospodarczej przedsiębiorcy; któryż bowiem dyrektor teatru nie zechce mieć pełnej widowni?

Stanowisko Goldbauma wydaje mi się niesłuszne. Twórca, zawierając kontrakt z danym przedsiębiorcą, rezygnując z ewentualnych ofert konkurencyjnych innych teatrów, i wkładając nieraz znaczny trud w przygotowanie przedstawienia w danym teatrze, niewątpliwie liczy, i może z punktu widzenia słuszności liczyć, na pewną trwałość stosunku umownego; przeciwną wagę tego interesu prawnego nie może żadną miarą stanowić tendencja gospodarcza przedsiębiorcy teatralnego, by z urządzania przedstawień ciągnąć maksymalne zyski. Gdyby gospodarczy egoizm mógł stwarzać podstawy rozwiązywania kontraktu, żaden kontrakt nie miałby trwałego bytu. Idąc konsekwentnie, należałoby wówczas także twórcy przyznać prawo rozwiązania umowy z przedsiębiorcą, jeśli w teatrze tego ostatniego sztuka nie cieszy się maksymalnym powodzeniem, a twórca liczy na to, że w innym teatrze, znajdującym się w tej samej miejscowości, widownia niewątpliwie będzie zapełniona.

<sup>23)</sup> Podobnie w rezultacie Allfeld, kom. z r. 1928, str. 122.

<sup>24)</sup> Oznaczenie terminu w umowie polega zwykle na podaniu pewnego terminu, w ciągu którego wystawienie sztuki ma nastąpić. Niejednokrotnie oznaczenie polega na wskazaniu sezonu teatralnego, w ciągu którego należy wystawić sztukę.

który wola dorozumiana stron w kontrakcie teatralnym z reguły nie sięga: autor teatralny oddaje przedsiębiorcy swą sztukę jako skończoną, a nie jedynie jako projekt, który miałby być substratem dla dalszej twórczej pracy reżysera<sup>25)</sup>. To też zmiany, nawet niezbędne z reżyserskiego punktu widzenia, będą mogły być bez zgody twórcy przedsiębiorziewzięte jedynie wówczas, gdy są «drobne», tylko wtedy bowiem twórca, złączony silnymi węzłami uczuciowymi z dziełem i jego integralnością, nie będzie miał słusznej podstawy im się sprzeciwić<sup>26)</sup>. Liberalizm, którego sfery reżyserskie domagają się dla interpretacji art. 31, powołując się na doniosłą wartość pracy inscenizacyjnej reżysera dla powodzenia sztuki, które leży przecież w interesie obu stron — może zd. m. znaleźć pewne zastosowanie przy wykładni pojęcia «niezbędności»; nie może jednak doprowadzić do dopuszczenia daleko idących zmian w osnowie dzieła i naruszenia w ten sposób osobistego interesu twórcy w integralności sztuki, z którego ten bynajmniej przez zawarcie kontraktu teatralnego nie zrezygnował<sup>27)</sup>. Wszelkie tedy skreślenia przydługich dialogów, scen, które na premierze znużyły publiczność, zwrotów, które wywoływały zgorszenie itp., są prawnie możliwe jedynie po uzyskaniu zgody twórcy.

Art. 31 ustawy obowiązuje i w wypadku, gdy władze cenzuralne zakazały odbywania przedstawień na wypadek, jeśli pewne zmiany w dziele nie zostaną przeprowadzone<sup>28)</sup>. Zmiany, nakazane przez władze cenzuralne, są niewątpliwie «niezbędnymi»; mogą być jednak bez zgody twórcy przeprowadzone tylko wówczas, jeśli są drobne i drugorzędno znaczenia. Jeśli poza tymi wypadkami przedsiębiorcy nie uda się uzyskać zgody twórcy, przeprowadzenie zmian jest w stosunku do twórcy prawnie niedopuszczalne, a przedsiębiorca może jedynie zaniechać przedstawień, powołując się na prawną niemożność świadczenia (art. 267 k. z.).

XVI. Należytego wypełnienia obowiązku wystawienia sztuki scenicznej może twórca dochodzić w drodze powództwa o wykonanie umowy. W razie zasadności tego powództwa, sąd zobowiąże wyrokiem przedsiębiorcę teatralnego do podjęcia przedstawień; egzekucja wyroku toczyć się będzie w trybie art. 819 k. p. c.<sup>29)</sup> Wobec trudności, z jakimi połączone jest dochodzenie przez twórcę tą drogą praw z kontraktu, ustanawiają zwykle strony karę konwencjonalną, zwłaszcza na wypadek, gdyby przedsiębiorca nie dotrzymał umówionego terminu wystawienia dzieła.

XVII. Z mocy art. 50 ustawy twórcy przysługuje prawo natychmiastowe go rozwiązania umowy, jeśli przedsiębiorca wystawia utwór w ra-

<sup>25)</sup> Inaczej w stosunkach prawa filmowego, patrz niżej str. 263 i nast.

<sup>26)</sup> Poważniejsze zmiany w dziele niedopuszczalne są także wówczas, gdy zmierzają do usunięcia tych braków sztuki, które dopiero przy scenicznej realizacji, a nie już przy czytaniu manuskryptu mogły się ujawnić.

Kategoria braków, o których mowa, dała asumpt niektórym uczonym, jak np. Elsterowi (Elster - Dienstag, str. 62 i nast.) i Marwitzowi (Marwitz - Moehring, str. 91) do zajęcia stanowiska, że ex iure dispositivo wolno czynić przedsiębiorcy teatralnemu wszelkie zmiany niezbędne, a nawet pożyteczne z reżyserskiego punktu widzenia, bez względu na ich zakres.

<sup>27)</sup> Prawo do integralności dzieła przysługuje jako uprawnienie majątkowe każdemu podmiotowi praw majątkowych na dziele, choćby nie był twórcą; także więc w wypadku, gdy umowę o wystawienie sztuki scenicznej zawarł następca prawny twórcy, nie wolno przedsiębiorcy teatralnemu w przeprowadzaniu zmian w dziele wyjść poza granice art. 31 ust. aut.

<sup>28)</sup> Przepisy cenzuralne zawarte są w Rozp. Prez. Rzp. z 27/10 1933, Dz. U. 85, poz. 632. O wpływie zakazów cenzuralnych na kontrakty autorskie mowa będzie poniżej w dziele o prawie filmowym (str. 269 i nast.), na gruncie którego zagadnienia cenzuralne są szczególnie doniosłe praktycznie.

<sup>29)</sup> Na żądanie jednak wierzyciela (twórcy) egzekucja może być przeprowadzona również w trybie art. 818 k. p. c.; twórca może bowiem przy egzekucji zrezygnować z osobistego charakteru zobowiązania do wystawienia dzieła.

żaćo nieodpowiedniej formie, lub zupełnie nieodpowiednimi siłami, albo wprowadza zmiany, którym sprzeciwiać się twórca miałby słuszną podstawę.

Prawo natychmiastowego rozwiązania przysługuje twórcy wówczas, gdy sztuka została wystawiona nieodpowiednio, a nie już wtedy, gdy przygotowanie przedstawienia wykazuje wady, o których mowa w art. 50. Twórca, który chce odstąpić od umowy z powodu wadliwego przygotowania sztuki, musi więc określić przedsiębiorcy termin dodatkowy zgodnie z art. 38 ust. aut.

XVII. Obowiązek przedsiębiorcy do zapłacenia twórcy honorarium nie należy z teoretycznego punktu widzenia do istoty kontraktu teatralnego. Kontrakt ten nie traci swego charakteru, choćby obowiązek zapłaty wynagrodzenia wyraźnie w umowie wykluczono, choćby tedy jedyną zapłatą przedsiębiorcy za przeniesienie nań prawa do przedstawienia dzieła było przyjęcie przezeń zobowiązania, iż prawo to wykona. Czy in concreto obowiązek świadczenia wynagrodzenia istnieje, należy ocenić według zasad analogicznych, jakie uznaliśmy za miarodajne przy kontrakcie nakładczym<sup>30)</sup>; przedsiębiorca będzie tedy zobowiązany zapłacić wynagrodzenie, jeśli je wyraźnie w umowie postanowiono, lub jeśli z okoliczności wynika, iż przedsiębiorca powinien był poznać, że twórca na honorarium liczy i na tej rachubie jako założeniu się opiera, wstępując w stosunek umowny.

W myśl analogii do art. 41 ustępnego 1 ust. aut., w braku umowy co do wysokości wynagrodzenia, oznaczy ją sędzia wedle zasad słuszności. Wedle art. 49 ust. 2 umówione wynagrodzenie ryczałtowe płatne jest — iure dispositivo — natychmiast po zawarciu umowy, a jeżeli twórca ma dostarczyć rękopis, natychmiast po dostarczeniu go przedsiębiorcy; jeśli wynagrodzenie oblicza się w stosunku do «zysku» (określenie ustawowe), a raczej w stosunku do przychodu brutto — tzw. tantiemy — należy je wypłacać po każdym zamknięciu kasowym, a więc codziennie<sup>31)</sup>.

«Tantiem» jest najczęstszą i najbardziej typową formą wynagrodzenia przy kontrakcie teatralnym. Polega ona na procencie od kasowego przychodu brutto ze sprzedaży biletów po potrąceniu podatku widowiskowego i ewentualnych dodatków na garderobę i cele socjalne. Z obowiązkiem wypłacania tantiem łączy się obowiązek dyrekcji teatru składania twórcy codziennie udokumentowanego obliczenia, oraz obowiązek dopuszczania twórcy — dla sprawdzenia prawidłowości obliczenia — do wglądu w księgi i dokumenty przedsiębiorstwa teatralnego, w tych ramach, w jakich jest to dla celów powyższego sprawdzenia konieczne.

Niejednokrotnie twórca otrzymuje pewną ryczałtową sumę «gwarancyjną», na poczet tantiem. W wypadku tym tantiemy płatne są dopiero wówczas, gdy ich wysokość powyższą sumę przekroczy; w każdym razie nie ulega ona zwrotowi, choćby tantiemy przez cały czas trwania stosunku teatralnego nie osiągnęły jej poziomu.

Wobec charakteru tantiemy, jako typowego wynagrodzenia w autorskim kontrakcie teatralnym, winien ją zd. m. sędzia uznać za podstawę obliczeniową w wypadku, gdy wysokości wynagrodzenia nie umówiono (art. 41 ust. 1 ustawy). Sędzia spełni tedy w wypadku, o którym mowa, swoje zadanie w ten sposób, że poda, jaki procent wpływów kasowych winien twórca otrzymać tytułem wynagrodzenia.

XVIII. Kontrakt teatralny trwa — w braku odmiennej woli stron, — tak długo, jak długo wystawienie sztuki się opłaca<sup>32)</sup>; możliwość eksploa-

<sup>30)</sup> Patrz wyżej str. 195 i nast.

<sup>31)</sup> Przepis ten ma oczywiście charakter iuris dispositivi, a nie bardzo jest zgodny ze zwyczajami teatralnymi, które znają raczej tygodniowc, lub nawet miesięczne terminy obliczenia i wypłat tantiem autorskich.

<sup>32)</sup> Patrz wyżej str...

tacji w drodze przedstawień popołudniowych również wchodzi w rachubę; natomiast nie bierze się pod uwagę możliwości «w z n o w i e ń», jako zbyt mało uchwytnej; to też dla przedsięwzięcia wznowienia sztuki trzeba zawrzeć nowy kontrakt z twórcą.

Zaznaczyć wypada, że jeśli przedstawienia przestają być rentowne, albo też jeśli sztuka już na premierze przepadnie, zgaśnięcie kontraktu nie następuje automatycznie, lecz dopiero skutkiem wypowiedzenia ze strony przedsiębiorcy, które działa ex nunc. Analogiczne prawo rozwiązania umowy należy jednak zd. m. przyznać i twórcy; jeśli bowiem sztuka w danym teatrze padła na premierze, lub też jej dalsze wystawianie przestało się opłacać, to i twórca ma słuszny interes w tym, by co rychlej odzyskać wolne ręce i móc ewentualnie próbować szczęścia z innym przedsiębiorcą teatralnym.

Poza tym do zgaśnięcia kontraktu teatralnego należy analogicznie stosować zasady, wyłuszczone przy kontrakcie nakładczym<sup>33)</sup>.

## PRAWO FILMOWE

XIX. Istnieją dwie zasadnicze grupy umów filmowych:

- 1) Umowy o nabycie praw autorskich przez przedsiębiorcę<sup>34)</sup> na filmie od jego współtwórców.
- 2) Umowy o rozpowszechnianie filmu pomiędzy publiczność.

### Umowy z współtwórcami filmu

XX. Współtwórcami filmu w rozumieniu art. 1 i 6 ustawy autorskiej są: autor scenariusza, względnie również autor dzieła literackiego, w szczególności beletrystycznego, które przerobiono na film, reżyser, artyści, dekorator, operator, a także przedsiębiorca filmowy (względnie jego zastępca), o ile jego artystyczna, a nie tylko przemysłowo-handlowa działalność stała się współczynnikiem stworzenia filmu. Z pojawieniem się filmu dźwiękowego powstaje nowy rodzaj współtwórców filmowych: autorzy części muzycznej, przy czym znowuż należy wprowadzić rozróżnienie pomiędzy autorami muzyki specjalnie stworzonej na użytek filmu i autorami muzyki, którą dopiero trzeba przystosować do sfilmowania; za współtwórcę filmu uznać też należy operatora dźwiękowego, pracującego przy nakręcaniu filmu.

XXI. Wypada nam zająć się obecnie kwestią, jak z punktu widzenia za-

<sup>33)</sup> Patrz wyżej str. 201 i nast.

<sup>34)</sup> Polscy producenci filmowi zrzeszeni są w «Polski Związek Producentów Filmowych», którego działalność nie ogranicza swobody gospodarczej członków związku. Obok tego istnieje «Związek Producentów Filmów Krótkometrażowych». Polskie biura wynajmu filmów zrzeszone są w «Polskim Związku Przemysłowców Filmowych», zaś właściciele kinoteatrów posiadają szereg związków wojewódzkich, które z kolei złączone są w «Polski Związek Zrzeszeń Teatrów Świetlnych». Naczelnym organem wszystkich związków filmowych jest «Rada Naczelna Przemysłu Filmowego w Polsce», składająca się z delegatów wymienionych poprzednio związków, a której celem jest obrona wspólnych interesów przemysłu i handlu filmowego, reprezentacja tych interesów wobec władz, kontakt z organizacjami zawodowymi zagranicą itd. — Życie związkowe w świecie produkcji filmowej wykazuje silne tendencje rozwojowe. Związki dążą do zapewnienia swym członkom wyłączności na rynku filmowym, a nawet do ustalenia w drodze związkowych i międzyzwiązkowych porozumień wspólnych zasad prawnych eksploatacji filmu, któreby obowiązywały członków przy zawieraniu umów indywidualnych.



równy prawa obligacyjnego, jak i prawa rzeczowego, przedstawia się stosunek wymienionych współtwórców do przedsiębiorcy filmowego.

Przystępując do omówienia tego stosunku, podzielić należy współtwórców na dwie grupy: z jednej strony autorów scenariusza (względnie także dzieła przerobionego na scenariusz), i części muzycznej, z drugiej strony twórców - wykonawców (artystów, reżysera itd.).

XXII. 1) Twórcy-wykonawcy zawiązują z przedsiębiorcą stosunek prawny, będący, z punktu widzenia prawa obligacyjnego, z reguły kontraktem pracy. Wykonawca zobowiązuje się do pełnienia określonych usług i w myśl art. 448 § 1 k. z. odpowiada za to, że je będzie pełnił sumiennie i ze starannością; odpowiada więc za swe starania, nie odpowiada natomiast za ich wynik, za jakość filmu. W tym ostatnim kierunku nie może ponosić odpowiedzialności już z tego powodu, że nie wykonywa swej pracy samodzielnie, lecz pełni ją pod kierownictwem przedsiębiorcy<sup>35)</sup>, i że wynik pracy indywidualnej ginie w owocach pracy zbiorowej, składającej się na stworzenie filmu, a nie może być na ogół od niej dość ściśle oddzielony. Te argumenty skłaniają nas, by umowy wykonawców filmowych kwalifikować jako kontrakt pracy, a nie jako umowę o dzieło, choć zwykle angażuje się artystów tylko dla realizacji poszczególnego filmu, a więc jedynie dla danego «dzieła», nie pozostają zaś oni z przedsiębiorcą w stosunku stałym; zarazem z wymienionych powodów musimy uznać za stosunek najmu pracy, a nie dzieła, również engagement reżysera filmowego (który, kierując pracą artystów, pracuje z kolei pod ogólnym kierownictwem przedsiębiorcy filmowego lub jego zastępcy) chyba, że powierzono reżyserowi zupełne samodzielne wykonanie filmu, zezwalając na samodzielne angażowanie artystów, operatorów itp., rola zaś przedsiębiorcy ogranicza się jedynie do wystarania się o środki finansowe dla realizacji filmu; sytuacja taka jest jednak w praktyce wyjątkowa.

2) Obok elementu obligacyjnego występuje element r e c z o w y: z mocy art. 10 prawo autorskie na filmie powstaje na rzecz przedsiębiorcy; rozumieć to należy w ten sposób, że poszczególni współtwórcy w drodze ukrytej alienacji<sup>36)</sup> zrzekają się w umowie na rzecz przedsiębiorcy praw do wytworów swej pracy twórczej<sup>37)</sup> i umożliwiają w ten sposób nabycie pier-

<sup>35)</sup> Bezpośrednie kierownictwo artystyczne sprawuje reżyser, któremu podlegają reżyserzy pomocniczy, w szczególności także reżyser dźwiękowy. Reżyser główny podlega jednak zleceniem przedsiębiorcy lub jego zastępcy, którzy niejednokrotnie w kwestiach artystycznych, a zwłaszcza co do obsady artystycznej filmu, zabierają głos, zyskując w ten sposób charakter współtwórców dzieła filmowego.

<sup>36)</sup> Patrz wyżej str. 137.

<sup>37)</sup> Twórczą jest niewątpliwie praca reżysera i artysty; twórczą jest jednak także praca operatora, i to tak «obrazowego», jak i «dźwiękowego».

Operator obrazowy i operator dźwiękowy, winni technikę «zdejmowania», względnie «nagrywania» oddać na usługi artyzmu. W szczególności operator obrazowy nie może poprzestać na mechanicznym dokonywaniu zdjęć, lecz winien starać się przez odpowiednią perspektywę, dobór odpowiedniego światła itp. współdziałać w dążeniu do nadania filmowi zamierzonego wyrazu artystycznego. Może i powinien zwracać ze swego punktu widzenia reżyserowi uwagę na szczegóły, dotyczące umiejętnego grupowania osób, ich odpowiedniego ustawienia się w stosunku do aparatu itp., on bowiem jest pierwszą osobą, która przyszły film widzi w aparacie i dlatego może znakomicie oceniać filmową wartość odtwarzanych przez artystów, a kierowanych przez reżysera, scen.

Analogicznym jest zadanie operatora dźwiękowego: i on powinien przez odpowiednie stonowanie, względnie uwypuklanie przyjmowanych przez aparat szmerów, głosów i dźwięków dążyć do zapewnienia części muzycznej należącego efektu. Nie wystarcza w tej mierze ani sama wiedza tech-

wotne prawa autorskiego na gotowym już filmie przez przedsiębiorcę. Kontrakt pracy wymienionych współtwórców zawiera tedy w sobie element prawnoprawny; jeśli rozporządzenie to z jakichkolwiek powodów jest nieważne, prawo autorskie na filmie na rzecz przedsiębiorcy nie może zd. m. powstać, skoro powstanie prawa w niniejszym wypadku, acz formalnie pierwotne, jest w istocie rzeczy ukrytą sukcesją.

3) Jak już w objaśnieniach do art. 10 zaznaczono, nabycie przez przedsiębiorcę osobistych praw na filmie z innego tytułu, aniżeli z tytułu własnej artystycznej twórczości, jest prawnie niemożliwe nawet w formie ukrytej alienacji. Prawa osobiste z natury swej mogą przysługiwać tylko osobie, którą łączy z filmem specyficzne uczucie ojcowskie, jakie jest w stanie przeżyć jedynie rzeczywisty twórca; osobie zaś, która tego uczucia dla dzieła nie posiada, brak prawnego interesu osobistego, który mógłby być podstawą osobistego prawa podmiotowego. Skoro prawa osobiste nie mogą osobom różnym od twórcy przysługiwać, nie mogą tym samym dla nich i powstać.

Inna rzecz, że twórcy-wykonawcy mogą, zgodnie z panującymi normami zwyczajowymi, w pewnym zakresie zrzec się w stosunku do przedsiębiorcy swych praw osobistych z tym skutkiem, że prawa te w stosunku do niego<sup>38)</sup> gasną. W szczególności domniemywać się należy zrzeczenia się w stosunku do przedsiębiorcy prawa do integralności dzieła. W konsekwencji przedsiębiorca może w dowolny sposób koncepcje twórczo-wykonawcze reżysera, artystów itd. zmieniać. Granicą jest chyba tylko prawo wykonawców do dobrej sławy i do czci dzieła: przedsiębiorca nie może przeprowadzać zmian w sposób, któryby narażał pracę artystyczną na niesławę lub uwłaczał jej godności; oczywiście ingerencja sądowa w rażących tylko wypadkach będzie uzasadniona.

To bezwzględne prawo przedsiębiorcy do dysponowania treścią i formą dzieła wypływa z jego artystycznego i gospodarczego kierownictwa: przy tak wielkiej i nie dającej się bliżej określić ilości współtwórców, jaka występuje w produkcji filmowej, artystyczna wartość i gospodarce powodzenie filmu zależy od objęcia artystycznego i gospodarczego kierownictwa przez jednostkę, a sprężyste sprawowanie go jest niemożliwe bez przyznania kierującej jednostce jak najdalej idących atrybucji w przedmiocie rozporządzania dziełem. Podnieść należy, że prawa osobiste są prawami czysto indywidualnymi i w ich zakresie majoryzacja jest niemożliwa; jeśliśmy tedy zdecydowali się na to, by «sejm» reżyserów i artystów stanowił o zmianach w dziele, które czy to ze względów artystycznych, czy też ze względów gospodarczych przedsięwzięć należy, to na sejmie takim musiałaby panować zasada jednomyślności osób, których prawa osobiste wchodzi w grę, z pełną dopuszczalnością «liberum veto». Sytuacja taka byłaby oczywiście dla przemysłu filmowego groźna; nieraz sprzeciw jednostki co do zmian, które np. ze względów

niczna, ani też samo znanstwo muzyczno-artystyczne, dopiero połączenie obu elementów, oparte o bogate doświadczenie specyficznie filmowo-dźwiękowe kwalifikuje operatora dźwiękowego do poruczonego mu zadania (jak słusznie podnoszą Boehmer-Reitz). Wielki postęp w ostatnich latach w jakości filmu dźwiękowego jest bezwątpienia nie tylko wynikiem lepszeń technicznych, lecz jest również do zawdzięczenia wzrastającej wiedzy i umiejętności operatorów dźwiękowych.

Twórczy charakter ma dalej praca dekoratora («architekta») filmowego. Pracownik ten musi posiadać kwalifikacje artysty-plastyka; ponadto musi odznaczać się zmysłem fotografa, by móc ocenić, jak skonstruowane przestrzennie obrazy wypadną w aparacie.

Zarówno operatorzy, jak i dekoratorzy pracują oczywiście pod kierunkiem reżysera i podlegają jego zleceniom.

<sup>38)</sup> Konsumpcja relatywna, por. wyżej str. 88.

cenzuralnych trzeba przedsięwziąć, mógłby uniemożliwić eksploatację milionowej wartości filmu; dlatego też w zakresie produkcji filmowej musimy prawa decydowania o treści i formie dzieła skupić w ręku przedsiębiorcy, a interesy osobiste jednostki w integralności dzieła muszą ustąpić z jednej strony interesom majątkowym przedsiębiorcy, który wkłada olbrzymie nie-raz kapitały w realizację filmu, z drugiej zaś strony interesom majątkowym zbiorowości współtwórców, zależnych gospodarczo od stanu majątkowego przedsiębiorcy (bankructwo przedsiębiorcy filmowego jest bankructwem wielu pracowników filmu), a także interesom osobistym ogółu współtwórców, których dążeniem jest, by film w końcu ukazał się światu i to w jak najlepszej formie artystycznej. Stanowisko odmienne wypływa z indywidualistycznego przeczenia i jest zupełnie niewłaściwe w czasach, w których wyższość interesu zbiorowego nad interesem jednostki nie podlega więcej dyskusji.

Twórca-wykonawca żąda się dalej na rzecz przedsiębiorcy bez żadnych ograniczeń swego *droit de rester in édité*; wyłącznie w ręku przedsiębiorcy spoczywa decyzja co do ukazania się filmu. Twórcy-wykonawcy jednej z ról głównych (i oczywiście reżyserowi) przysługuje natomiast prawo żądania, by jego nazwisko było na filmie wymienione<sup>39)</sup>.

XXIII. Większe trudności, aniżeli problem praw autorskich artystów, przedstawia kwestia prawnej oceny stosunku autora scenariusza względnie części muzycznej, a także autora filmowanego dzieła piśmienniczego czy muzycznego, do przedsiębiorcy filmowego. Podnieść mianowicie należy, że prawo autorskie artystów jest pojęciem zupełnie nowym, jego zwolennicy walczą dopiero o uznanie go w teorii i praktyce; to też idea podporządkowania praw artystów prawu autorskiemu przedsiębiorcy nie napotyka na tak poważną opozycję, z jaką wśród reprezentantów zrzeszeń autorskich, a także niektórych reprezentantów nauki, spotyka się idea podporządkowania w zakresie kinematografii prawom przedsiębiorcy także praw literatów, autorów scenariusza i kompozytorów, autorów części muzycznej.

Reprezentowane poniżej stanowisko wychodzi przede wszystkim z założenia, że dla ustawodawcy i praktyka winny przy ustalaniu norm prawnych być decydujące w pierwszym rzędzie zwyczaje, zwłaszcza jeśli cieszą się powagą prawną w zwyczajowego, nie wolno zaś życia naginać do doktryny. Zwyczaje idą niewątpliwie w kierunku supremacji praw przedsiębiorcy nad prawami scenarzysty czy kompozytora filmowego. Jeśli zaś chodzi o punkt widzenia słuszności<sup>40)</sup>, to uważamy, że i on przemawia za przewagą przedsiębiorcy, winien bowiem opierać się na tej samej *ratio iuris*, jaką uznano wyżej za decydującą przy omawianiu praw artystów: tak pomyślny efekt artystyczny realizacji filmu, jak i racjonalna eksploatacja jego wartości materialnych wymaga skupienia maximum uprawnień w ręku kierownika przedsięwzięcia filmowego, a więc w ręku przedsiębiorcy; ponieważ zaś powyższe cele idą po linii nie tylko interesów przedsiębiorcy, lecz także po linii interesów — tak majątkowych jak i osobistych — pozostałych współtwórców filmu, więc wszelkie względy przemawiają za przyznaniem przedsiębiorcy jak najszerszych praw, i niewątpliwie w tym kierunku idzie wola dorozumiana stron, oceniana pod kątem widzenia słusznej wypadkowej ich in concreto kolidujących acz w zasadzie słusznych interesów.

Oczywiście stanowisko, którego bronimy, nie przeczy faktowi pierwotnego nabycia prawa autorskiego przez twórcę na dziele jego ducha; stwier-

<sup>39)</sup> Odmienne Bohmer-Reitz «Der Film in Wirtschaft und Recht» Berlin, 1933, str. 126.

<sup>40)</sup> Jak już wyżej podniesiono, punkt widzenia słuszności nie może być w prawie pojmowany inaczej, jak tylko słuszne — *sum cuique tribuere* — unormowanie kolizji wszystkich w grę wchodzących interesów, z uwzględnieniem zarówno ich wagi gatunkowej, jak i występującej in concreto intensywności.

dza tylko możliwość i zasadność przeniesienia tego prawa przez twórcę na przedsiębiorcę — i uzasadnia możliwość zrzeczenia się przez autorów w stosunku do przedsiębiorcy praw osobistych.

XXIV. Scenariusz filmowy jest dziełem piśmienniczym w ścisłym tego słowa znaczeniu, zawarte bowiem w scenariuszu myśli i wyobrażenia są ustalone słowem lub pismem. Cechą wyróżniającą scenariusz spośród innych dzieł piśmienniczych jest jego cel artystyczny; autor nie po to kreśli i opisuje obrazy czy sceny z życia, by one były czytane, względnie wysłuchiwane, lecz po to, by po wcieleniu w film mogły być przez widza na ekranie oglądane. Ten immanentny cel scenariusza wyciska piętno na jego naturze artystycznej, a w konsekwencji na gospodarczym i prawnym charakterze umów, scenariusza dotyczących.

Wypada przy tym wyjaśnić, że autor już to poprzestaje na napisaniu zasadniczej fabuły filmu w formie zbliżonej do noweli lub powieści (scenariusz w ścisłym tego słowa znaczeniu), już też wypracowuje zarazem tzw. scenopis («Drehbuch», «Filmbook», «le decoupage»), to jest systematyczny plan poszczególnych scen przyszłego filmu we właściwej ich kolejności, plan na tyle szczegółowy i dostosowany do techniki filmowej, że na jego podstawie można wprost przystąpić do zdjęć. Jeśli scenopisu nie opracuje sam autor fabuły, natenczas pracę tę powierza przedsiębiorca filmowy już to innemu twórcy, specjalście w dziedzinie scenopisów, już też reżyserowi filmowemu.

Scenopis jest podstawą zdjęć filmowych, dokonywanych pod kierownictwem reżysera. Na tym jednak nie koniec: uzyskany w drodze zdjęć materiał tzw. taśmy filmowej zostaje następnie poddany procederowi tzw. montażu, dokonywanego zwykle przez reżysera filmowego, a polegającego na kondensacji materiału, tj. na wycięciu z taśmy scen i momentów najbardziej istotnych, a odrzuceniu pozostałych, których wyeliminowanie jest konieczne pod kątem widzenia zasadniczego postulatu sztuki filmowania, postulatu nadania akcji filmowej maksymalnego tempa. Dopiero zespolenie scen, aprobowanych przy montażu, jest datą narodzin filmu. — Patrz w przedmiocie procesu powstawania dzieła filmowego zwłaszcza Ruszkowski «L'oeuvre cinématographique et les droit d'auteur» Paryż 1936, str. 126 i nast. i Andritzky, «Die Rechtsstellung des Drehbuchautors» Berlin i Lipsk 1931, str. 1 i nast.

Realizacja filmu odbywa się z reguły na podstawie scenariusza i scenopisu. Najbardziej nawet sceniczna sztuka dramatyczna nie może być wcielona w film bez uprzedniego projektu filmowej inscenizacji. To też praca scenarzysty jest konieczna nawet tam, gdzie celem stworzenia filmu nabyto prawo filmowania niefilmowego dzieła piśmienniczego.

#### XXV. W szczególności o umowach o sfilmowanie dzieła piśmienniczego czy muzycznego.

1) Umowa obligacyjna o nabycie prawa sfilmowania powieści (czy innego dzieła piśmienniczego czy muzycznego) jest zwyczajnie kupnem-sprzedazą wyłącznej licencji na wielokrotnienie i rozpowszechnianie przeróbki dzieła oryginalnego, jaką w sensie art. 2 ustawy jest w tym wypadku film. Obowiązek przedsiębiorcy wyczerpuje się w powinności zapłacenia ryczałtowego honorarium, to jest ceny kupna; w braku odmiennej umowy nie ciąży na przedsiębiorcy obowiązek sporządzenia i rozpowszechniania filmu, gdyż — pomijając już inne względy — interes osobisty twórcy w rozpowszechnianiu dzieła odnosi się raczej do oryginału, aniżeli do jego przeróbek; udzielenie zezwolenia na rozpowszechnianie przeróbek kierowane jest na ogół raczej interesem natury materialnej, aniżeli opartą na pobudkach idealnych chęcią przekazania ogółowi treści dzieła w danej przerobionej formie.

2) Przedmiotem umowy jest nabycie wyłącznej licencji na sporządzenie i rozpowszechnianie filmu. Licencja ta nie obejmuje w braku odmiennej umowy zezwolenia na rozpowszechnianie scenariusza (sporządzonego na podstawie treści filmowanego dzieła), poza filmem (przez sprzedaż książek, odczyty itp.).

Licencja filmowa ma charakter wyłączny i wyposażona jest zd. m. w r o s z c z e n i a b e z w z g l ę d n e<sup>41)</sup>. Przedsiębiorca może tedy na zasadzie licencji ścigać bezpośrednio wszystkie osoby, któreby ten sam temat powieściowy, dramatyczny czy muzyczny ponownie filmowały, i to choćby działały na podstawie udzielonej następnie przez samego twórcę licencji.

Ponieważ produkcja filmowa ma ekspansję światową i nie ścieśnia rami swej działalności do granic jednego lub kilku państw, domniemywać się należy, że wyłączność licencji ma pod względem terytorialnym charakter uniwersalny.

O ile chodzi o czas trwania licencji, to gaśnie ona ex iure dispositivo zd. m. z chwilą, gdy rynek intelektualny zostanie rozpowszechnianiem danego filmu nasycony i w konsekwencji eksploatacja filmu ustanie<sup>42)</sup> (analogia do stosunków prawa teatralnego<sup>43)</sup>). Kiedy to nastąpi, jest quaestio facti; możliwość wznowienia eksploatacji po pewnym przeciągu czasu od zdjęcia filmu z ekranów świata wchodzi zd. m. w rachubę tylko jako okoliczność, przedłużająca byt licencji w charakterze prawa pozbawionego wyłączności<sup>44)</sup>. W każdym razie jest rzeczą wskazaną, by twórca dzieła macierzystego przed udzieleniem licencji na ponowne filmowanie dzieła uzyskał zgodę poprzedniego producenta filmowego. Jeśli umowa określa — przez podanie pewnego terminu — czas trwania licencji, natenczas oczywiście decyduje postanowienie umowne.

Poza tym rozmiar filmowej eksploatacji prawa licencyjnego zależy w zupełności od uznania przedsiębiorcy filmowego; tendencja zamortyzowania ogromnych kosztów produkcji i chęć osiągnięcia zysku, odpowiedniego do ryzyka i włożonego wysiłku, jest zbyt silna i zasadna, by przedsiębiorca miał w tej mierze ulegać na rzecz twórcy jakimkolwiek ograniczeniom. To też wyłącznie od przedsiębiorcy zależy, jak intensywnie będzie prawa swoje eksploatował, ile zwiłokrotni kopii filmowych, ilu biurów wynajmu i w jakim zakresie udzieli praw wyłącznej eksploatacji filmu w drodze jego wyświetlania.

<sup>41)</sup> Patrz wyżej str. 85.

<sup>42)</sup> Podobnie Elster-Dienstag, op. cit. str. 141. Kwestia w literaturze sporna, a przez judykaturę jeszcze nie przesądzona; za przyznaniem licencji filmowej mocy na cały czas prawa autorskiego na dziele macierzystym oświadczają się zwłaszcza w swych komentarzach Goldbaum (str. 93) i Allfeld (z r. 1928, str. 111). Stanowisko to nie jest zd. m. zgodne z tendencją artystyczną i gospodarczą świata filmowego, by wybitniejsze zwłaszcza dzieła poddać w niedługim czasie po pierwszej filmowej inscenizacji ponownemu filmowaniu, dla wyzyskania jego wartości za pomocą ciągle narastających nowych ulepszeń technicznych i techniczno-artystycznych. Zajmując stanowisko powyższych autorów, byłoby rzeczą niemożliwą przeniesienie na film dźwiękowy zrealizowanego już uprzednio w filmie niemym «Quo vadis»; nie mógłby tego uczynić, bez ponownego zezwolenia, właściciel filmu niemego, gdyż licencja nie daje prawa do ponownego filmowania (o czym niżej), nie mogliby tego również uczynić spadkobiercy Sienkiewicza, skoro prawo właściciela filmu niemego ograniczałoby ich swobodę dyspozycji przez cały czas trwania prawa autorskiego.

<sup>43)</sup> Patrz wyżej str... i nast.

<sup>44)</sup> Patrz wyżej str. 256 i nast.

zwłaszcza z uwagi na znaczny koszt sporządzenia filmu (inaczej w prawie teatralnym, por. wyżej str. 257); atoli bliżej nieuchwytna możliwość wznowienia starego filmu nie powinna kępować twórcy w dalszym wyzyskaniu wartości swego dzieła w drodze wcielenia go w film nowy.

W braku odmiennej umowy licencja filmowa daje prawo jednorażowego tylko sfilmowania; by móc dane dzieło ponownie sfilmować, trzeba uzyskać od twórcy ponowną licencję.

3) Z celu umowy, jakim jest sfilmowanie dzieła piśmienniczego czy muzycznego, wynika możliwość przedsięwzięcia w nim nie tylko zmian niezbędnych, lecz także wszelkich zmian użytecznych z punktu widzenia techniki filmowej, i to w zasadzie bez żadnych ograniczeń co do rozmiaru. Norma art. 31 ust. aut. ulega tedy przy umowie o sfilmowanie dzieła piśmienniczego czy muzycznego z reguły przelamaniu z mocy woli dorozumianej stron. Pojęcie zmian użytecznych należy zd. m. traktować liberalnie; nie przeznaczona specjalnie dla filmu powieść, czy niefilmowe dzieło muzyczne nie są utworami gotowymi i do realizacji filmowej; do twórczości autorów tych dzieł musi dołączyć się twórczość scenarzysty czy muzycznego transpozytora, oraz twórczość reżysera filmowego, jeśli dzieło macierzyste ma ulec wcieleniu w film. Jednakże — zd. m. — przedsiębiorca filmowy nie może naruszać zasadniczej osnowy dzieła: może zmieniać poszczególne epizody, nie może naruszać zasadniczej linii akcji (np. zmienić tragicznego zakończenia na happy end), może zmieniać treść poszczególnych rozmów i enuncjacji osób działających, nie może jednak naruszać zasadniczego charakteru tych ostatnich (np. osobę, odgrywającą w fabule rolę «czarnego charakteru», przeciwstawić na typ dodatni). Wprawdzie — jak o tym niżej będzie mowa — w stosunku do twórcy scenariusza należy przedsiębiorcy przyznać prawo do przedsięwzięcia zmian w dziele bez żadnych w ogóle ograniczeń; rozciągnięciu jednak tej zasady zarazem na umowę z twórcą dzieła niefilmowego sprzeciwia się okoliczność, że dzieło takie posiada, jako oryginał, pokazną wartość samodzielną, tak wewnętrzną, jak i w oczach opinii publicznej, zupełne zaś przekreślenie treści dzieła, czy też charakteru osób w nim występujących, niewątpliwie pociągnęłoby za sobą pewną degradację wartości oryginału na rynku, łączyłoby się nawet z pewnym uwłaczeniem godności dzieła pierwotnego, i dlatego nie może być przedsiębiorcy dozwolone. «Quo vadis» czy «Faust» muszą pozostać sobą nawet na ekranie filmowym; czyż możnaby uznać za dopuszczalne np. takie zmiany, że Winićjusz porzuca Ligię, Petroniusz jest naprawdę wielbicielem Nerona, a Faust przechodzi metamorfozę nie pod wpływem szatana, lecz siły boskiej, dobroczynnej?

Droit de rester inédit twórcy zostaje wykonane z góry, przez sam fakt zawarcia umowy o sfilmowanie dzieła; dodatkowego zezwolenia twórcy po ukończeniu filmu, na jego publikację, nie trzeba. Prawo do ojcostwa dzieła rodzi na gruncie omawianej umowy uprawnienie do wymienienia na filmie nazwiska twórcy<sup>45)</sup> 46).

## XXV. W szczególności o umowie z autorem scenariusza (lub części muzycznej).

1) Umowa z autorem scenariusza nosi prawny charakter locatio conductio operis. Wyjątkowo, jeśli umową objęty jest gotowy już scenariusz, nabycie prawa filmowania polega na kupnie-sprzedaży; zwykle jednak inicjatywa do napisania scenariusza pochodzi od przedsiębiorcy, twórca pisze scenariusz na zamówienie.

2) Już względ, że przedsiębiorca występuje z inicjatywą napisania scenariusza, że często poddaje scenarzyście temat i niejednokrotnie — w mniejszym

<sup>45)</sup> Odmienne Bohmer-Reitz op. cit. str. 120.

<sup>46)</sup> Por. wyżej ustęp XXII.

czy większym rozmiarze — zarysy przyszłego dzieła, czy też właściwości, jakimi powinno się ono odznaczać, wskazuje na to, że twórca pisze dzieło dla przedsiębiorcy, dla zadośćuczynienia jego interesom, a w mniejszej mierze dla zaspokojenia swych twórczych aspiracji i chęci przekazania dzieła społeczeństwu i potomności. Za podporządkowaniem jednak interesu osobistego, jaki upatruje twórca w opublikowaniu dzieła, interesowi przedsiębiorcy, zmierzającemu do zachowania swobody decyzji w przedmiocie, czy i w jakiej mierze zechce użytkować nabyty przez siebie scenariusz dla realizacji filmu, bez jakiegokolwiek w tej mierze zobowiązania, przemawia przede wszystkim przewaga interesów prawnych przedsiębiorcy i pozostałych współpracowników filmu nad interesem osobistym jednostki. Interes zaś przedsiębiorcy i interes zbiorowości współtwórców filmu — jak już kilkakrotnie podkreślono — wymaga, by w interesie racjonalnej produkcji przedsiębiorca miał jak najdalej idące władztwo w kierowaniu nią. Przedsiębiorca niejednokrotnie uzna za stosowne dopiero z kilku scenariuszy przy częściowym użytkowaniu każdego z nich stworzyć dzieło filmowe; nieraz realizacja danego scenariusza okaże się w świetle sytuacji na rynku filmowym, czy też ze względów finansowych, przedwczesna, tak, że trzeba ją odłożyć na czas nieograniczony; tej swobodzie stałoby oczywiście na przeszkodzie przyjęcie na siebie przez przedsiębiorcę obowiązku sfilmowania scenariusza i rozpowszechniania filmu; to też mimo interesu osobistego, jaki upatruje twórca scenariusza w odtworzeniu go na taśmie filmowej, domniemanie walczy za istnieniem po stronie przedsiębiorcy li tylko prawa, a nie zarazem obowiązku filmowania dzieła. Umowa ze scenarzystą jest w konsekwencji czystym typem umowy o dzieło, a nie wykazuje — w braku odmiennej woli stron — cech właściwych umowie nakładczej, czy teatralnej, której istotą jest nałożenie na osobę, mającą rozpowszechniać dzieło, obowiązku wykonania nabytego prawa<sup>47)</sup>.

3) Waga interesów majątkowych przedsiębiorcy i wartość jego kierowniczej działalności przy produkcji filmu przemawia również za przyznaniem przedsiębiorcy nieograniczonego prawa do przedsięwzięcia zmian w scenariuszu w związku z realizacją filmu. Scenarzysta musi pamiętać o tym, że jest tylko jednym kółkiem w wielkiej maszynie, która produkuje film; że równie ważna, a niejednokrotnie ważniejsza w zakresie filmowej twórczości praca zaczyna się dopiero w atelier filmowym pod okiem reżysera; że scenariusz nie jest i nie może być niczym więcej, jak tylko projektem przyszłego filmu, gdyż osnowę tego ostatniego można z natury rzeczy ustalać ostatecznie dopiero przy realizacji, jeśli film ma być naprawdę wartościowy; że zatem twórca musi w stosunku do przedsiębiorcy zrezygnować ze swego prawa do integralności dzieła, jeśli w wielkim organizmie produkcji filmowej chce być elementem rzeczywiście użytecznym.

Trzeba również wziąć pod uwagę, że nawet w etapie pisania scenariusza bardzo często dominuje w produkcji filmowej zasada pracy kolektywnej; jest rzeczą bardzo często celową podzielenie pracy nad scenariuszem pomiędzy kilka osób, zależnie od ich kwalifikacji (jeden autor podaje zasadniczą fabułę, drugi zajmuje się rozwinięciem szczegółów akcji, trzeci pracuje nad dialogami, czwartemu wreszcie powierzono syntezę scenariusza); współpraca taka, polegająca często na przerabianiu i dalszym rozwijaniu pracy po-

<sup>47)</sup> Elster-Dienstag, op. cit., str. 126 i nast. konstruuja osobny typ umowy o sfilmowanie scenariusza, analogiczny do umowy nakładczej, a polegający na zobowiązaniu przedsiębiorcy filmowego do realizacji scenariusza. Umowa taka jest oczywiście logicznie możliwa; praktyka jednak nie zna umów, w których obowiązek taki byłby na przedsiębiorcę *expressis verbis* nałożony, wyprowadzenie zaś tego obowiązku z dorozumianego celu i woli stron pod kątem widzenia słusznych interesów obu stron jest w świetle powyższych rozważań nieuzasadnione.

przednika, może być w dziedzinie filmowej owocna jedynie przy zupełnie nieskrępowanej możliwości przedsięwzięcia zmian w dziele<sup>48)</sup>.

4) Co do prawa do ojcostwa dzieła, panują analogiczne zasady, jak przy umowach z artystami i autorami dzieł niefilmowych: w braku odmiennej umowy głównym twórcą scenariusza przysługuje prawo, by nazwiska ich na filmie wymieniono<sup>49)</sup>.

5) Umowa scenarzysty z przedsiębiorcą zawiera — jak i reżysera i artystów — ukrytą alienację prawa autorskiego. Scenarzysta zrzeka się na rzecz przedsiębiorcy swego udziału we współwłasności autorskiej na filmie, umożliwiając przedsiębiorcy w ten sposób pierwotne nabycie wyłącznej na nim własności z mocy art. 10 ustawy. Przedsiębiorca nabywa zarazem prawo filmowania scenariusza dowolną ilość razy. Kwestią jest jednak, czy poza zakresem prawa filmowania twórca zachowuje prawo autorskie na scenariuszu i czy może go rozpowszechniać np. w postaci książek? Zd. m. nic nie stoi na przeszkodzie odpowiedzi twierdzącej. Twórca scenariusza obowiązany jest jednak przy jego rozpowszechnianiu nie stwarzać w poważniejszej mierze konkurencji dla rozpowszechniania filmu<sup>50)</sup>.

## Umowy o rozpowszechnianie filmu

### A. W szczególności o ustanowieniu praw wyłącznej eksploatacji filmu

XXVII. Przedsiębiorca rozpowszechnia sporządzony przez siebie film w drodze udzielania przedsiębiorcom handlowo-filmowym, właścicielom tzw. biur wynajmu filmów<sup>51)</sup>, prawa wyłącznej eksploatacji filmu na danym terytorium państwowym, prawa, zwanego w Niemczech «monopolem filmowym».

XXVIII. Stosunek prawny, jaki zawiera przedsiębiorca filmowy z monopolistą jest zd. m. analogiczny do stosunku nakładczego. Monopolista zobowiązuje się do zapłacenia przedsiębiorcy wynagrodzenia za przekazane mu prawo wyłącznej eksploatacji, a d t o jednak zobowiązuje się prawo to, w sposób zgodny ze zwyczajami obrotu i zasadami handlowej celowości, w k o n a ć.

Omawiany stosunek prawny nie jest zd. m. spółką<sup>52)</sup>. Z jednej strony monopolista nie bierze udziału w przedsięwzięciu producenta filmowego, polegającym na sporządzeniu filmu, nie uczestniczy w zysku ani stratach tego przedsiębiorcy, a co najwyżej przed realizacją filmu wpłaca producentowi zaliczkę na poczet wynagrodzenia za przyszłe prawo eksploatacji; z drugiej

<sup>48)</sup> Boehmer-Reitz, op. cit. str. 118 słusznie podnoszą, że w razie zmienienia scenariusza przez przedsiębiorcę «niedopoznania», twórcy przysługuje tylko prawo zakazania, by jego nazwiskiem film zaopatrzono.

<sup>49)</sup> Por. wyżej str. 260 i 263.

<sup>50)</sup> Patrz wyżej str. 83.

<sup>51)</sup> Polskie biura wynajmu filmów są zrzeszone w «Związku Przemysłowców Filmowych», mającym na celu obronę wspólnych interesów bez naruszania prawnej i gospodarczej odrębności poszczególnych przedsiębiorstw. Pojawia się jednak tendencja stypizowania — w drodze umowy owego Związku ze «Związkiem Zrzeszeń Właścicieli Kinoteatrów w Polsce» — wszelkich umów o wynajem filmu z kinoteatrami; czy rezultatem tej tendencji będzie jedynie skonstruowanie nie wiążącego członków wzorowego typu umownego, czy też wręcz międzyzwiązkowa «umowa zbiorowa», jest kwestią niedalekiej przyszłości.

<sup>52)</sup> Odmienne Boehmer-Reitz, op. cit. str. 193.



strony monopolista — podobnie jak nakładca — finansuje i kieruje swym przedsiębiorstwem eksploatacyjnym zupełnie samodzielnie, współdziałal w tej mierze producenta filmowego ogranicza się do elementów drugorzędnych, nie mogących decydować o prawnej naturze stosunku (np. współdziałal w akcji reklamowej). Fakt, że producent filmowy pobiera wynagrodzenie na ogół w formie procentu od przychodu brutto, nie może sam przez się decydować o istnieniu w omawianym wypadku spółki, podobnie, jak okoliczność, że w powyższej formie otrzymuje niejednokrotnie wynagrodzenie autor dzieła piśmienniczego, nie może w danym wypadku pozbawiać umowy o zwielokrotnienie i rozpowszechnianie tego dzieła w książkach, charakteru umowy nakładczej.

XXIX. Przedsiębiorca filmowy obowiązany jest przenieść na monopolistę wyłączne prawo eksploatacji filmu, sięgające zwykle granic terytorium pewnego państwa; za to też głównie pobiera wynagrodzenie. Nabycie przez monopolistę kopii filmu stanowi jedynie naturalne negotii w tym znaczeniu, że ex contractu monopolistcie przysługuje prawo alternatywne tej treści, iż już to może domagać się przesłania mu negatywu celem zamówienia sobie na własny rachunek odbitek u kopisty<sup>53)</sup>, już też może żądać, by przedsiębiorca filmowy sam kopie zamówił za zwrot kosztów i oddał mu je do dyspozycji. Jeśli przesłanie negatywu byłoby połączone z niewspółmiernymi trudnościami, kosztami, względnie z niebezpieczeństwem dla całości negatywu (przedsiębiorca filmowy ma siedzibę za granicą), natenczas monopolista nie może żądać przesłania mu negatywu, a może się tylko domagać, by mu przesłano kontratyp, to jest negatyw wtórny<sup>54)</sup>, albo też kopie.

Widać z powyższego, że ex iure dispositivo przedsiębiorca filmowy ma zawsze tylko obowiązek dostarczania kopii, nie ma zaś w tym kierunku praw; jeśli monopolista oświadczy, że chce sam sobie kopie sporządzić i żąda w tym celu przesłania sobie negatywu czy kontratypu, natenczas przedsiębiorca filmowy nie może dostarczania kopii monopolistcie narzucać. Jeśli monopolista zażąda przesłania sobie kopii, przedsiębiorca winien wezwaniu temu zadośćuczynić, wedle jednak zwyczaju cena sprzedaży winna w zasadzie zmierzać jeno do pokrycia kosztów sporządzenia kopii<sup>55)</sup>. Przedsiębiorca filmowy do-

<sup>53)</sup> W braku wyraźnej umowy co do ilości odbitek monopolista ma prawo do sporządzenia ich w niedającej się bliżej określić ilości odpowiedniej do rozmiarów eksploatacji. Po wygaśnięciu monopolu kopie podlegają zniszczeniu; alienacja na rzecz innego jakiegoś biura wynajmu jest bez zgody przedsiębiorcy filmowego prawnie niedopuszczalna.

<sup>54)</sup> O ile chodzi o stosunki Polski z zagranicą, to do niedawna jeszcze umowy polskich biur wynajmu z wytwórniami zagranicznymi zawierały z reguły postanowienie, iż sporządzeniem kopii ma się zająć przedsiębiorca filmowy i winien je następnie przesłać do Polski. Było to konsekwencją znacznych trudności technicznych, związanych z przesyłką negatywu. Od kilku lat sytuacja uległa zmianie. Dzięki wynalazkowi tzw. «lawendy» («kontratypu»), stało się możliwe na podstawie pierwotnego negatywu sporządzić negatyw wtórny, którego przesyłka nie nastęrcza wspomnianych trudności i ryzyka (negatyw wtórny ma oczywiście znacznie mniejszą wartość niż negatyw pierwotny), a z którego można z kolei sporządzić kopie tzw. kontratypowe już w kraju. W kierunku wyzyskania tego wynalazku poszła polska praktyka filmowa, biorąc zwłaszcza pod uwagę, że sporządzanie kopii w kraju jest tańsze i umożliwia uniknięcie znacznych kosztów celnych, związanych z przywozem kopii z zagranicy; to też obecnie nasze biura wynajmu zwyczajnie zastrzegają sobie nadesłanie przez wytwórnice kontratypów dla sporządzania wtórnych kopii.

<sup>55)</sup> O «pokryciu kosztów» mówią kontrakty monopolistów z wytwórcami. Niezawodnie wytwórca, jeśli już kopii dostarcza, dobije sobie do ceny pewien odsetek zysku. W każdym razie jednak zasadniczym źródłem docho-

starcza bowiem kopii raczej dla wygody klienta, aniżeli dla pobrania osobnego wynagrodzenia; nie czyni swego wyłącznego prawa zwielokrotniania filmu przedmiotem (odrębnej) eksploatacji, nie czerpie na ogół zysku nakładczego; zasadniczym dochodem przedsiębiorcy filmowego jest kwota, którą mu wpłaca monopolista za przekazanie wyłącznych praw do wyświetlania publicznego filmu, a więc do przedsiębrania aktów reprodukcji o charakterze jednorazowym. Oczywiście strony mogą powyższą kwestię uregulować inaczej; takie są jednak zasady prawa zwyczajowego.

XXX. Przekazane monopolistcie prawa wyłącznej eksploatacji filmu polegają na wyłącznej prawnej możliwości udzielania kinoteatrom na danym terytorium licencji na wyświetlanie filmu i wypożyczania im w tym celu kopii filmowych. Prawa wyłącznej eksploatacji sięgają zazwyczaj granic pewnego terytorium państwowego, mogą jednak obejmować obszar mniejszy (np. Małopolska), lub większy (np. Europa). Prawa wyłącznej eksploatacji bywają w umowie zawsze czasowo ograniczone; zwykle czas trwania monopolu wynosi lat trzy. Prawa wyłącznej eksploatacji wyposażone są w roszczenia bezwzględne, tak, że przeciw wszelkim bezprawnym reprodukcjom filmu na danym terytorium może monopolista wystąpić samodzielnie; jeśli jednak osoby trzecie rozpowszechniają film po przerobieniu jego treści, natenczas z mocy ogólnych zasad monopolista może z powództwem wystąpić jedynie w charakterze procuratoris (in rem suam) przedsiębiorcy filmowego.

Ustanowienie prawa do wyłącznej eksploatacji filmu następuje z reguły z chwilą zawarcia kontraktu, a to choćby dotyczył on filmu przyszłego i choćby w konsekwencji w znacznie nawet późniejszym czasie miało nastąpić dostarczenie negatywu, kontratypu czy kopii filmowych. Chodzi o to, by monopolistcie, który wpłaca z góry znaczną sumę i w ten sposób przyczynia się niejednokrotnie do sfinansowania filmu, zagwarantować odrazu prawo bezwzględne, dające mu silną pozycję względem wierzycieli przedsiębiorcy filmowego, i chroniące go przed ujemnymi skutkami ewentualnego następczego ustanowienia przez wiarołomnego przedsiębiorcę praw eksploatacyjnych na tym samym terytorium na rzecz innej osoby. Inaczej w stosunkach nakładczych i teatralnych<sup>56)</sup>.

Przeniesienie praw wyłącznej eksploatacji przez monopolistę możliwe jest tylko wówczas, jeśli równocześnie zostaje przeniesione przedsiębiorstwo, do którego prawo eksploatacji przynależy (analogia do art. 36 ust. aut.); poza tym wymagana jest zgoda przedsiębiorcy filmowego.

XXXI. Obowiązki monopolisty idą, jak już zaznaczono, w dwóch głównych kierunkach: winien on zapłacić przedsiębiorcy filmowemu wynagrodzenie, winien zarazem swe prawa eksploatacyjne wykonać.

XXXII. Wynagrodzenie przedsiębiorcy filmowego polega zazwyczaj na procencie od przychodu brutto, osiąganego przez monopolistę, a składającego się z sumy tantiem, to jest znowuż procentów od kasowych przychodów brutto, jakie osiągają poszczególne kinoteatry na terenie mo-

dowym wytwórcy filmowego są należitości licencyjne w postaci procentu od przychodu monopolisty. Ewentualne dochody z dostarczania kopii filmowych ubocznie wchodzi tylko w rachubę przy kalkulowaniu zysków przedsiębiorcy filmowego. Przedsiębiorca dostarcza monopolistcie kopii zazwyczaj z tytułu kupna-sprzedazy; wypadki wynajmowania kopii są rzadsze. W jednym i drugim wypadku z wygaśnięciem monopolu nie mogą stać się przedmiotem jakichkolwiek rozporządzeń ze strony monopolisty; w szczególności kopie zakupione winien monopolista zniszczyć, jeśli nie zechce ich zwrócić przedsiębiorcy (lub jeśli go do tego umowa nie obowiązuje), kopie zaś wynajęte podlegają oczywiście zwrotowi.

<sup>56)</sup> Patrz wyżej str. 183 i str. 250.

nopolu. Od tego przychodu, stanowiącego podstawę obliczeniową, monopolista ma prawo potrącić sobie koszty nabycia kopii. Wedle zwyczaju obliczenie następuje co miesiąc; art. 41 in fine znajduje analogiczne zastosowanie.

Zazwyczaj monopolista handlowy obowiązany jest bez względu na wysokość przyszłego przychodu zapłacić z góry pewną ryczałtową kwotę na poczet wynagrodzenia procentowego, kwotę bezwrotną. Jest ona zwykle płatna (gotówką i krótkoterminowymi akceptami) przy zawarciu umowy eksploatacyjnej, która, jak wspomniano, bardzo często dotyczy niegotowego jeszcze filmu<sup>57)</sup> 58).

XXXIII. Monopolista obowiązany jest swe prawa eksploatacyjne wykonać w drodze zgodnej ze zwyczajami i celowej gospodarki. Obowiązek ten wpływa zarówno z faktu, że przychód z eksploatacji jest podstawą obliczenia wynagrodzenia procentowego, jak i z tendencji producenta filmowego, by w interesie pomyślnego rozwoju przedsiębiorstwa sporządzony w nim film był przez jak najszersze rzesze oglądany i podziwiany. Od obowiązku, o którym mowa, nie może monopolista uwolnić się przez zapłatę wynagrodzenia, choćby było ono czysto ryczałtowe.

Obowiązek eksploatacji trwa ex iure dispositivo tak długo, jak długo film «idzie», jak długo wpływy z eksploatacji mogą jeszcze uchościć za normalny przychód danego biura wynajmu<sup>59)</sup>; w każdym razie wygasa z upływem czasu, na jaki kontrakt zawarto i prawa monopoliczne ustanowiono.

Prawa eksploatacyjne winien monopolista wykonać z reguły sam; wyjątek uzasadniony jest art. 36 ust. aut. Zwyczajową formą eksploatacji jest udzielanie poszczególnym kinoteatrom za procentowym wynagrodzeniem licencji na wyświetlanie filmu przy równoczesnym wypożyczaniu im w tym celu kopii filmowych.

Zmiany w nabytym filmie może monopolista przeprowadzać z reguły tylko w granicach art. 31 ust. aut., który jednak należy interpretować liberalniej, aniżeli przy stosunkach nakładczych, gdyż strony liczą się tu z góry z potrzebą przedsięwzięcia pewnych zmian, zwłaszcza celem dostosowania filmu do wymogów rynku, na którym pracuje monopolista, i do upodobań publiczności<sup>60)</sup>; to też uskutecznianie zmian w powyższym celu w skromnym zakresie uchodzi za rzecz w stosunkach filmowych normalną.

XXXIV. Z obowiązkiem wykonania praw eksploatacyjnych łączy się obowiązek monopolisty do przedstawienia filmu celem ocenzurowania władzom kraju, na który monopol się rozciąga; jeśli jednak umowę o monopol

<sup>57)</sup> Ta praktyka placenia z góry zaliczek na poczet wynagrodzenia procentowego, w chwili, gdy produkcja danego filmu ma być dopiero przedsięwzięta, doprowadza gospodarczo do finansowania (częściowego) produkcji filmowej przez biura wynajmu filmów, a więc przez odbiorców. Jest to zjawisko z gospodarczego punktu widzenia raczej wyjątkowe (zazwyczaj kredytyje dostawca odbiorcy, a nie odwrotnie), a tłumaczy się ogromnymi kosztami produkcji filmowej, które trudno pokryć wyłącznie z własnego kapitału i kredytu bankowego.

<sup>58)</sup> Zdarza się niejednokrotnie, że wynagrodzenie przedsiębiorcy filmowego wyczerpuje się w ryczałtowej kwocie, świadczonej przez monopolistę za nabyte przezeń prawa wyłącznej eksploatacji. W wypadku tym mamy do czynienia ze zwykłym kupnem - sprzedażą praw eksploatacyjnych. Zawodowe biura wynajmu filmów na ogół tej formy nabycia nie praktykują; jest dla nich finansowo oczywiście korzystniejszym móc pewną część ceny nabycia uścić z bieżącego przychodu w formie wynagrodzenia procentowego. To też zakupu praw eksploatacyjnych za cenę ryczałtową dokonywa zwykle nieznanym na rynku filmowym kapitalista, któremu trudno w inny sposób uzyskać od wytwórcy prawa eksploatacyjne.

<sup>59)</sup> Por. wyżej str. 253.

<sup>60)</sup> Boehmer - Reitz, str. 202.

filmowy zawarto z wytwórną krajową, natenczas obowiązek uzyskania placet cenzury ciąży na producencie<sup>61)</sup> 62).

Zgodnie z ogólnymi zasadami<sup>63)</sup> przedsiębiorca filmowy odpowiada z tytułu rękojmi za to, że wyświetlanie filmu nie będzie sprzeciwiać się, z uwagi na jego treść, zakazom prawa, porządkowi publicznemu lub dobremu obyczajom. Odpowiedzialność, na powyższym tytule oparta, jest niezależna od stanowiska, jakie względem filmu zajmie władza cenzuralna; monopolista nie potrzebuje nawet wyczekiwać jej orzeczenia, by móc z powodu bezprawnego czy nieobyczajnego charakteru treści filmu wykonać prawa, oparte na rękojmi, by móc w szczególności odstąpić od umowy i żądać od producenta filmowego wynagrodzenia szkody.

Odpowiedzialność przedsiębiorcy filmowego za niecenzuralność filmu, jako taką, analogiczną do odpowiedzialności właściciela wynalazku za możliwość techniczną zużytkowania go w przemyśle, powstaje z chwilą, gdy władza administracyjna prawomocnie zakaze wyświetlania filmu ze względów cenzuralnych. Prawo zwyczajowe filmowe uznaje odpowiedzialność producenta filmowego za zakaz cenzuralny jako taki (a więc bez względu na istnienie in concreto ogólnej odpowiedzialności z tytułu rękojmi za wady filmu) w bardzo tylko skromnym zakresie: przedsiębiorca odpowiada jedynie za to, że, tworząc film, przestrzegal ogólnie w świecie przyjętych i uznanych norm administracyjnego prawa cenzuralnego; jeśli przeciw nim wykroczył, ponosi odpowiedzialność według zasad odpowiedzialności z tytułu rękojmi, miarodajnych dla odpowiedzialności za bezprawny lub nieobyczajny charakter filmu. Poza tym odpowiedzialności nie ma, a obustronne zobowiązanie w myśl art. 267 k. z. wskutek zakazu cenzuralnego wygasają<sup>64)</sup>.

Jeśli cenzura nie dyskwalifikuje filmu w całości, a żąda jedynie przedsięwzięcia w nim pewnych zmian, stawiając to za warunek wydania zezwolenia na wyświetlanie filmu, natenczas monopolista może żądane zmiany przeprowadzić samoistnie jedynie w granicach art. 31 ust. aut., nie może zaś

<sup>61)</sup> Obowiązek ten oczywiście odpada, jeśli przedmiotem umowy jest film, który uzyskał już zezwolenie cenzuralne.

Jeśli przedmiotem umowy jest film zakazany przez cenzurę, umowa jest — z mocy art. 55 k. z. — nieważna, chyba, że ją zawarto pod warunkiem zawieszającym, iż zakaz cenzuralny zostanie uchylony.

<sup>62)</sup> Patrz w przedmiocie przepisów administracyjnych o cenzurze filmu ustawa z 13 marca 1934 r. «o filmach i ich wyświetlaniu», Dz. U. Nr. 36.

<sup>63)</sup> Patrz w tej mierze wyżej str. 186 i nast.

<sup>64)</sup> Oparte na prawie zwyczajowym wykluczenie (w zasadzie) odpowiedzialności przedsiębiorcy filmowego za wady cenzuralne filmów, jako takie, równoznaczne ze zwolnieniem producenta filmowego od obowiązku produkowania filmu pod kątem widzenia wymogów cenzuralnych, płynie z jednej strony ze światowego charakteru produkcji filmowej, z uwagi na który przedsiębiorcy jest trudno dostosowywać treść filmu do wymogów cenzuralnych władz poszczególnych krajów, w jakich prawa eksploatacyjne ustanawia; z drugiej strony płynie z trudności trafnego przewidywania, czy produkowany film uzyska placet cenzury, której władze kierują się mniej uchwytnymi kryteriami, aniżeli kryteria prawa prywatnego (art. 55 k. z.); to też wyjątkowo chyba tylko możnaby było przypisać przedsiębiorcy winę w wyprodukowaniu niecenzuralnego filmu, a w konsekwencji tylko wyjątkowo możnaby żądać od niego wynagrodzenia szkody; uwolnienie zaś monopolisty od obowiązku rozpowszechniania filmu następuje już z mocy art. 267 k. z., nie trzeba mu w tym celu przyznawać prawa odstąpienia od umowy z tytułu rękojmi przedsiębiorcy. Z drugiej strony — niebezpieczeństwo, związane z wydaniem zakazu cenzuralnego, bynajmniej nie przechodzi na monopolistę; ten ostatni bynajmniej nie jest obowiązany płacić honorarium za film, którego nie może eksploatować; z natury bowiem rzeczy obowiązek zapłaty honorarium istnieje tylko pod warunkiem i w granicach prawno-cenzuralnej możliwości korzystania z nabytego prawa eksploatacji.

nawet ze względów cenzuralnych poza te granice wykraczać bez narażenia się nie tylko na odpowiedzialność kontraktową, lecz nadto na odpowiedzialność deliktualną z art. 61 względnie 62 ustawy.

### B. Umowa z kinoteatrem o wynajem filmu

XXXV. Przedsiębiorca filmowy nie wchodzi z reguły w bezpośredni kontakt z właścicielami kinoteatrów. Eksploatuje on swe prawa autorskie na filmie przez ustanawianie w różnych terytoriach świata monopolicznych praw eksploatacyjnych na rzecz rozlicznych biur wynajmu filmów, a te z kolei zajmują się udzielaniem poszczególnym kinoteatrom licencji na wyświetlanie filmu, a zarazem wypożyczaniem im kopii filmowych, umożliwiających technicznie wyświetlanie. Owe umowy pomiędzy monopolistami a właścicielami kinoteatrów będą obecnie przedmiotem rozbiur; zgodnie z panującą terminologią nazywać je będziemy u m o w a m i o w y n a j e m f i l m u (aczkolwiek nie są to umowy najmu, gdyż dzieło ducha może być tylko przedmiotem dzierżawy, nie są to również umowy dzierżawy, gdyż właściciel kinoteatru nabywa bezpośrednio prawo do wyświetlania filmu).

XXXVI. Umowa o wynajem filmu zobowiązuje monopolistę do ustanowienia na rzecz właściciela kinoteatru licencji, uprawniającej do wyświetlania filmu, a z zarazem do przesłania mu quoad usum kopii filmu, z wrotnej z upływem czasu trwania licencji. Oba obowiązki są tedy w świetle woli stron o b o w i ą z k a m i g ł ó w n y m i, a postanowienia, obowiązków tych dotyczące, stanowią essentialia negotii. Wzamian za powyższe świadczenia zobowiązuje się właściciel kinoteatru do zapłacenia pewnej sumy pieniężnej, polegającej zwykle na procencie od przychodu kasowego; zarażem zobowiązuje się licencję w y k o n a ć<sup>65</sup>).

XXXVII. Ustanowiona przez monopolistę na rzecz kinoteatru licencja ma z reguły charakter prawa bezpośredniego<sup>66</sup>); od umowy zależy, czy i w jakiej mierze prawo to ma posiadać charakter wyłączny; ius dispositivum wyłączności nie gwarantuje.

W umowie mogą strony w szczególności postanowić, że kinoteatr ma zyskać prawo pierwszego w ogóle wyświetlania filmu w całym rejonie danego monopolisty (tzw. w literaturze niemieckiej «Uraufführungsrecht»), lub też, że prawo pierwszeństwa rozciąga się na okręg mniejszy, obejmujący zwykle miejscowość, w której dany kinoteatr się znajduje («Erstaufführungsrecht»). W jednym i drugim wypadku prawo pierwszeństwa polega na czasowo ograniczonej wyłączności: dopóki nie upłynie czas w umowie określony, tak długo nie wolno na danym terytorium wyświetlać filmu żadnemu kinoteatrowi, pod rygorem bezpośredniej odpowiedzialności przed uprawnionym licencjatem w trybie art. 59 i 68 ustawy.

Ustanowienie licencji, jako akt prawno-autorskiego rozporządzenia, następuje z reguły równocześnie z zawarciem kontraktu obligacyjnego, a to choćby przedmiotem umowy był film przyszły<sup>67</sup>). I tutaj, jak w stosunkach między przedsiębiorcą filmowym a monopolistą, chodzi o zagwarantowanie kinoteatrowi z góry prawa bezpośredniego, wzamian za z góry przezeń wpłaconą sumę «gwarancyjną» na poczet należytości licencyjnej.

XXXVIII. Oprócz ustanowienia licencji, monopolista obowiązany jest

<sup>65</sup>) Umowa kinoteatralna jest właściwie kombinacją dwóch umów: umowy licencyjnej, tj. umowy o nabycie prawa autorskiego, połączonego z przymusem wykonania, i pozbawionej elementów prawno-autorskich umowy o najem kopii filmowej.

<sup>66</sup>) Patrz wyżej str. 86 i nast.

<sup>67</sup>) Licencja ma w zasadzie charakter osobisty a przenoszalna jest tylko wraz z przedsiębiorstwem na zasadzie analogii do art. 36 ust. aut.

wypożyczyć kinoteatrowi kopię filmu celem technicznego umożliwienia wykorzystania licencji.

Monopolista wypożycza kopię na czas trwania licencji. Kiedy i jak długo film ma być wyświetlany, określają umowne postanowienia stron: ustanowienie ścisłych terminów jest gospodarczo konieczne, z uwagi na to, że zwykle jedna kopia przeznaczona jest dla użytku szeregu kinoteatrów, które według pewnej kolejności wykonują swe prawa. To też umowy z kinoteatrami zawierają z reguły dokładne określenie terminu, o którym mowa; jeśliby strony zaniedbały umówić się w tej mierze<sup>68)</sup>, sędzia określi termin wedle okoliczności danego wypadku; ogólnych, choćby zwyczajowych zasad brak.

XXXIX. Właściciel kinoteatru obowiązany jest do zapłacenia monopolistcie należności licencyjnej, w którą włączona jest cena najmu kopii; osobnego wynagrodzenia za wypożyczenie tej ostatniej monopolista nie pobiera.

Sposób obliczenia należności licencyjnej jest analogiczny, jak w kontrakcie przedsiębiorcy filmowego z monopolistą; polega ona zazwyczaj na procencie od przychodu brutto kasy kinoteatru, z potrąceniem zwłaszcza podatku widowiskowego. Należność płatna jest codziennie. W związku z jej inkasowaniem przysługuje monopolistcie prawo kontrolowania ksiąg i dokumentów kinoteatru per analogiam z art. 41 in fine ust. aut. Na poczet procentowej należności licencyjnej wpłaca zazwyczaj właściciel kinoteatru przy samym zawarciu umowy pewną ryczałtową sumę, tzw. «gwarancyjną», która nie ulega zwrotowi a to bez względu na wysokość osiągniętego później przez kinoteatr przychodu.

XL. Właściciel kinoteatru obowiązany jest licencję przyjąć i płynące z niej prawa wykonać; od obowiązku tego nie może się zwolnić przez zapłatę wynagrodzenia, choćby umówiono je li tylko jako sumę ryczałtową. Zarazem obowiązany jest przyjąć nadesłaną mu kopię, starannie ją przechować, a po zrobionym użytku zwrócić monopolistcie, względnie na jego zlecenie przesłać następnemu z kolei kinoteatrowi, który ma film wyświetlać.

Właścicielowi kinoteatru nie wolno w wypożyczonym filmie przedsiębrać żadnych zmian; nawet zastosowanie art. 31 ust. aut. będzie z reguły sprzeciwiało się woli umownej stron.

## PRAWO KONCERTOWE

XLI. Specyficzne podłoże gospodarcze kontraktów o eksploatację prawa autorskiego w dziedzinie muzyki doprowadziło w praktyce do ich mniej lub więcej odrębnego ukształtowania. Odnosi się to przede wszystkim do eksploatacji dzieł muzycznych przez ich publiczne wykonanie, a więc przez koncerty<sup>69)</sup>.

XLII. Rozpowszechnianie dzieła muzycznego za pomocą koncertów od-

<sup>68)</sup> W praktyce strony zwykle konkretyzują długość czasu wyświetlania filmu już w umowie pierwotnej; często jednak dopiero w następczym porozumieniu umownym oznaczają datę początkową i końcową terminu.

<sup>69)</sup> Publiczne wykonanie dzieł muzyczno-dramatycznych odbywa się na zasadzie kontraktów wyżej przedstawionego prawa teatralnego; na ogół nie wykazują one w porównaniu z całokształtem prawa teatralnego, specyficznych cech. Zwielokrotnianie i rozpowszechnianie nut muzycznych zwykłych odbywa się na zasadzie kontraktu nakładczego, który, jak w objaśnieniach do odnośnych przepisów wskazano, wykazuje pewne odrębności w porównaniu z nakładem literackim (patrz zwłaszcza str. 232 i nast., uwaga 4). O rozpowszechnianiu dzieł muzycznych za pomocą instrumentów mechanicznych patrz niżej str. 273 i nast.

bywa się z reguły w drodze udzielania licencji sensu stricto, a więc zezwoleń na publiczne odegranie utworu, bez prawa wyłączności i bez przymusu wykonania nabytego prawa. Pochodzi to stąd, że zajmujące się urządzaniem koncertów biura koncertowe, teatry (muzyka antraktowa), kawiarnie, dancingi itp. nie mogą zobowiązywać się do przestrzegania pewnego z góry ustalonego programu, skoro jego dobór zależy od skłonności artystów-wykonawców, których skład ciągle się zmienia, od również zmiennego gustu publiczności itd.; z drugiej strony urządzającemu koncert nie zależy na prawie wyłączności, gdyż powodzenie koncertu zależy raczej od umiejętności wykonawców i odpowiedniego urozmaicenia programu, aniżeli od monopolicznego charakteru praw w zakresie wykonania danego dzieła muzycznego; to też zachodzi brak z jednej strony możliwości gospodarczej do przyjęcia na siebie obowiązku wykonania pewnego prawa koncertowego, z drugiej strony brak gospodarczej potrzeby do starania się o monopol wykonywania, — a wiemy, że oba elementy: wyłączność i przymus wykonania, idą ze sobą w parze, doprowadzając do wytworzenia kontraktów nakładczych i o typie nakładczym.

XLIII. Wspomniany wyżej wymóg gospodarczy urozmaicenia programu, decydujący o powodzeniu koncertu, doprowadził w zakresie prawa koncertowego do dalszej jeszcze swoistej instytucji, którą nazwiemy licencją zbiorową.

Przedsiębiorca koncertowy musi dbać o to, ażeby miał do dyspozycji jak najbogatszy repertuar w tym celu, by ułożone na jego podstawie programy odpowiadały możliwości artystycznej rozlicznych u niego stale czy sporadycznie występujących artystów, jak i wymaganiom szerokich sfer publiczności, przybywającej na koncert. Ta potrzeba dysponowania jak najbogatszym repertuarem doprowadzałaby w konsekwencji do konieczności zawierania umów autorskich z całym szeregiem twórców, co pociągałoby za sobą niewspółmierne koszty i trudności techniczne, przy czym w wielu wypadkach kontrakt doszedłby do ostatecznej finalizacji w czasie, gdy potrzeba gospodarcza zagrania danego utworu, która skłoniła urządzającego koncert do starania się o licencję, dawno minęła; to też w interesie elastyczności i wszechstronności programu koncertowego leżało założenie w państwach Zachodu i u nas w Polsce związków kompozytorskich, które dysponując prawami ogółu kompozytorów, są wprawnej możliwości udzielenia urządzającemu koncert — za ryczałtową opłatą — prawa odgrywania publicznego utworów wszystkich (niemal) kompozytorów, tak krajowych, jak i zagranicznych (związki poszczególnych państw wzajemnie się reprezentują). Prawo to jest zwykłą licencją, ani bowiem nie łączy się z obowiązkiem wykonywania, ani nie jest wyposażone w roszczenia o wyłączność; jest licencją zbiorową, z mocy bowiem jednego kontraktu urządzający koncert nabywa prawo odgrywania całego szeregu dzieł, stanowiących własność rozlicznych twórców, względnie ich następców prawnych.

Uzyskane z eksploatacji praw koncertowych wpływy rozdziela związek pomiędzy odnośnych twórców, których prawa z tytułu licencji były wykonywane, wedle rozlicznych systemów repartycyjnych. Celem powzięcia wiadomości o tym, czyje prawa autorskie, na jakich utworach i w jakim rozmiarze były na koncercie wykonywane, zobowiązuje związek przedsiębiorców koncertowych, z którymi zawiązuje stosunek licencyjny, do stałego nadsyłania związkowi programów koncertowych, zawierających w tej mierze odpowiednie dane. Owe programy służą za podstawę dokonywania repartycji wpływów pomiędzy członków; związek zaś potrąca sobie odpowiednią kwotę na pokrycie kosztów administracji, najczęściej w formie prowizji, w wysokości, określonej statutem, czy uchwałą organów związku.

Istnieją zwłaszcza dwie grupy systemów repartycyjnych: system repartycji natychmiastowej, która dokonywana jest zaraz po wypłynięciu

opłaty licencyjnej (a więc np. codziennie, jeśli przedsiębiorca widowiskowo-rewiowy co wieczór odprowadza tantiemy autorskie) i system repartycji punktowej, polegającej na rozdzielaniu pomiędzy twórców o gólu wpływów, uzyskanych w ciągu pewnego okresu (np. w ciągu roku), z upływem tego okresu (a więc np. po sporządzeniu bilansu za rok kalendarzowy). System repartycji natychmiastowej przeważa we Francji (Sacem), repartycji punktowej w Niemczech (Stagma) i w Austrii (A. K. M.); nasz «Zaks» posługuje się obu systemami, zależnie od rodzaju źródła, z którego wpływy pochodzą (tak np. wpływy z rewii i z koncertów muzyki poważnej dzielone są natychmiast, wpływy zaś z koncertów muzyki lekkiej w lokalach publicznych podlegają repartycji punktowej).

Zarówno w ramach systemu repartycji natychmiastowej, jak i systemu repartycji punktowej istnieje szereg kryteriów, na zasadzie których ustala się wysokość udziału poszczególnego twórcy w kwocie, podlegającej podziałowi. Bierze się zwłaszcza pod uwagę czas wykonywania utworu (przy repartycji punktowej oczywiście zarazem okoliczność, ile razy w ciągu danego okresu utwór był wykonywany), przynależność utworu do dziedziny muzyki poważnej lub lekkiej, formę muzyczną (sonata, trio, symfonia, piosenka itd.). Wartość utworu i jego powodzenie u publiczności nie są brane w rachubę.

Związki, o których mowa, są z prawnego punktu widzenia agentami w rozumieniu art. 55 i nast. ustawy<sup>70)</sup>.

Formę licencji zbiorowej przybiera również udzielanie zezwoleń na eksploatację dzieła muzycznego w drodze transmisji radiowej, dokonywaną przez «Polskie Radio»; będzie o tym mowa w dziale o prawie radiowym.

XLIV. Ustawa polska dotyka kwestii prawa koncertowego zd. m. nieszczęśliwie, a w każdym razie anachronistycznie. Przyrównuje umowy o wykonanie dzieła muzycznego do umów o wystawienie dzieła scenicznego, a wraz z nimi do umów nakładczych. Niewątpliwie zdarzyć się może umowa o wykonanie dzieła muzycznego, któraby rodziła dla nabywcy prawa wyłączne i uzasadniała przymus ich wykonywania; umowa taka miałaby jednak praktyczny charakter wyjątkowy; zadaniem zaś ustawy jest stwarzanie typów kontraktów najczęstszych, gdyż domniemanie sędziowskie przy prawnej ocenie pewnej konkretnej umowy przemawia za podciągnięciem jej pod typ ustawowy. Na szczęście przepis art. 49 o umowach o publiczne wykonanie dzieła muzycznego nie okazał się szkodliwy dla życia prawnego; charakter bowiem licencyjny umów koncertowych nie budzi, z uwagi na ich mnogość i szablonowość, żadnych w praktyce wątpliwości, i jak dotąd, tekst ustawy nie dał powodu do żadnych nieporozumień, gdyż go po prostu... nie stosowano.

## PRAWO INSTRUMENTÓW MECHANICZNYCH

XLV. Jak już wyżej zaznaczono<sup>71)</sup>, przeniesienie dzieła na instrument mechaniczny może, ale nie musi być połączone z przeróbką dzieła, a więc z powstaniem autorskiego prawa zależnego; jeżeli przeróbki dzieła nie dokonano, przeniesienie dzieła na instrument mechaniczny jest tylko jednym z technicznych sposobów zwielokrotnienia dzieła, dającym możliwość eksploatacji istniejącego na nim «niezależnego» prawa autorskiego w nowym kierunku gospodarczym, odrębnym od pozostałych; odrębność tego kierunku skłoniła ustawodawcę i dogmatyka, by stworzyć zeń substrat odrębnego uprawnienia autorskiego, którego nabycia z faktu przeniesienia jednego z pozo-

<sup>70)</sup> Patrz niżej str. 281 i nast., gdzie będzie bliżej mowa o zawieranych przez owe związki umowach z osobami trzecimi na zasadzie praw agencyjnych.

<sup>71)</sup> Str. 22 i nast., ustęp VII.



stałych uprawnień autorskich się nie domniemywa, lecz które wtedy tylko przechodzi na następcę, gdy wola umowna stron przy akcie przeniesienia w szczególności to także uprawnienie obejmuje.

XLVI. Uprawnienie przenoszenia utworu na instrumenty mechaniczne ma praktyczne znaczenie przede wszystkim w dziedzinie dzieł muzycznych; dotyczy jednak oczywiście wszelkich dzieł, które za pomocą słuchowych efektów mogą być ustalone, a więc także dzieł piśmienniczych. Instrumentem mechanicznym jest niewątpliwie także film dźwiękowy, czemu bynajmniej nie przeszkadza okoliczność, że ustawa stwarza specjalny (art. 53) przepis dyspozytywny dla umów o przeniesienie dzieła na film dźwiękowy, odrębny od przepisu, regulującego umowy o przeniesienie dzieła na instrumenty mechaniczne w ogóle (art. 52); to też jeśli autor przeniesie na kogoś prawo przenoszenia dzieła na wszelkie instrumenty mechaniczne, prawo to obejmować będzie w zasadzie również film dźwiękowy; będzie jednak *quæstio facti*, czy z punktu widzenia rozumnej interpretacji woli stron pod kątem widzenia celu, jaki miały na oku, zawierając umowę, nie należy postanowienia umownego: «wszystkie» instrumenty mechaniczne — interpretować w ten sposób, że chodzi tu jeno o te wszystkie instrumenty, których produkcja może wchodzić w obręb zainteresowań eksploatacyjnych danego nabywcy (np. fabrykanta instrumentów mechanicznych, czy też biura eksploatacji praw muzyki mechanicznej), w szczególności o instrumenty, które głównie użytkowane są w zaciszu życia prywatnego, a nie także o instrumenty, które, jak film dźwiękowy, przeznaczone są wyłącznie do urządzania publicznych imprez widowiskowo-słuchowiskowych<sup>72)</sup>.

XLVII. Film jest bodaj jedyną dziedziną prawa autorskiego, w której, wskutek nakazów życia gospodarczego, umowy o zwielokrotnianie dzieła z reguły dotyczą również publicznego wykonania (art. 53); poza tym eksploatacja praw autorskich w dziedzinie reprodukcji trwałej (zwielokrotnianie) jest odrębna od eksploatacji w dziedzinie reprodukcji o charakterze jednorazowym (publiczne wykonanie); każda z nich stanowi w konsekwencji odrębny substrat uprawnień autorskich, z przeniesienia zatem prawa zwielokrotnienia dzieła w instrumentach mechanicznych nie można się domniemywać równoczesnego przeniesienia prawa do urządzania koncertów publicznych za pomocą tych instrumentów (art. 52). To też biuro agencyjne, dysponujące autorskim prawem zwielokrotniania instrumentów, nie może ważnie dozwoić urządzania publicznych koncertów za pomocą instrumentu mechanicznego, nie może też ważnie koncertu zakazać, o ile instrument, służący do urządzania koncertu, nie pochodzi ze zwielokrotnienia, gwałcącego prawa danego biura; wszakże i nakładca nie może rozporządzać urządzaniem odczytów, przedsiębranym przy posługiwaniu się egzemplarzami książki, pochodzącej z jego nakładu. Z drugiej strony instytucja (np. związek autorski), posiadająca prawo publicznego wykonania dzieła, nie może z tytułu tego prawa rozporządzać eksploatacją utworu w formie przenoszenia go na instrumenty mechaniczne i rozprzedawania egzemplarzy; autor więc, który należy do pewnego związku autorskiego w zakresie praw publicznego wykonania, może pomimo to zawrzeć swobodnie za pośrednictwem innej instytucji umowę o nagranie utworu na instrument, nie narażając na represję ani siebie, ani biura agencyjnego, ani też fabrykanta, który otrzyma licencję na zwielokrotnianie instrumentów.

XLVIII. Twórca zawiera zazwyczaj umowę o sporządzenie i rozpowszechnianie instrumentów nie bezpośrednio z fabrykantem, lecz za pośrednictwem agenta w sensie art. 55 i nast. ustawy; agencją w dziedzinie muzyki mechanicznej trudnią się związki autorskie (jak np. u nas «Zaiks»), lub

<sup>72)</sup> Pod tym kątem widzenia oceniać należy pretensje biur agencyjnych w dziedzinie instrumentów mechanicznych do dochodów, płynących z przeniesienia dzieła muzycznego na film dźwiękowy.

obliczone na zysk przedsiębiorstwa prywatne<sup>73)</sup>); takim prywatnym przedsiębiorstwem agencyjnym w Polsce jest «Biuro Ochrony Praw Autorskich», Sp. z o. o., z siedzibą w Warszawie. Agencje różnych państw weszły między sobą w porozumienie kartelowe, a celem eksploatacji reprezentowanych przez siebie praw najpoważniejsze spośród tych agencji utworzyły wspólną instytucję o charakterze światowym tzw. «Bureau international de l'édition musico-mécanique» (B. I. E. M.) w Paryżu, która udziela — podobnie jak w prawie koncertowym — licencji zbiorowych (w szerokim tego słowa znaczeniu<sup>74)</sup> poszczególnym fabrykantom, zezwalając im na nagrywanie wszelkich utworów repertuaru, reprezentowanego przez wszystkie należące do związku biura, za wynagrodzeniem zależnym na ogół od ilości wyprodukowanych egzemplarzy; licencje te pozbawione są oczywiście wyłącznego charakteru, niemniej są prawami bezpośrednimi<sup>75)</sup>.

XLIX. Biuro agencyjne zobowiązuje się względem twórcy do zawierania za prowidzą — na jego rachunek, a we własnym imieniu, umów o przeniesienie utworu na instrumenty mechaniczne z wytwórniami całego świata, a zarazem do obrony praw autorskich przed bezprawnym sporządzaniem i rozpowszechnianiem instrumentów mechanicznych, gdziekolwiek ono miało miejsce. Dla spełniania tak rozległych zadań biura agencyjne poszczególnych państw wzajemnie się zastępują, względnie zastępuje je wspomniane już wyżej wspólny organ «B. I. E. M.».

Światowa ekspansja zbliża działalność biur agencyjnych do działalności związków autorskich. Podobieństwo do związków autorskich występuje i w generalnym charakterze reprezentacji: mocą umowy agencyjnej autor udziela zazwyczaj biurowi agencyjnemu wyłącznego zastępstwa w zakresie przenoszenia wszelkich utworów, jakie dotąd stworzył lub w przyszłości stworzy, na przeciąg kilku lat.

Patrz poza tym objaśnienia do art. 55 i nast.

## PRAWO RADIA

L. Transmisja radiowa jest bodaj najmłodszą dziedziną gospodarstwa autorskiego, która jednak dziś już cieszy się pełnym uznaniem, jako odrębny kierunek eksploatacji praw autorskich, stanowiący substrat odrębnych autorskich uprawnień. To też art. 54 ust. 1 wyraźnie stwierdza, że nadanie przez twórcę kontrahentowi praw wykonania publicznego dzieła nie obejmuje, w braku odmiennej umowy, prawa transmisji radiowej, które i nadal pozostaje przy twórcy. Podobnie i nakładca dzieła lub nabywca prawa do przeniesienia dzieła na instrument mechaniczny, na film kinematograficzny itp. nie dysponuje żadnymi prawami w sferze transmisji radiowej. Kto chce w tej dziedzinie dzieło eksploatować, musi zwrócić się o osobne zezwolenie do twórcy względnie jego następcy prawnego.

<sup>73)</sup> Ewolucja zmierza w kierunku zastąpienia obliczonych na zysk przedsiębiorstw agencyjnych przez spółdzielcze związki twórców. Idea eksploataowania praw autorskich przez samychże twórców, we własnym zarządzie, z wykluczeniem pośrednika - kapitalisty, odnosi i na tym polu zwycięstwo.

<sup>74)</sup> Licencją zbiorową w ścisłym tego słowa znaczeniu, jest prawo do eksploataowania rozlicznych dzieł różnych twórców, nabyte na zasadzie jednej umowy, zawartej przez nabywcę ze związkami, czy agencją, która jest podmiotem wszystkich w grę wchodzących praw autorskich. B. I. E. M. nie jest w stanie udzielić licencji zbiorowej w tym znaczeniu; wszakże poszczególne agencje, a nie B. I. E. M., są podmiotem odnośnych praw autorskich; to też umowa, zawarta z fabrykantem przez B. I. E. M. polega w rzeczywistości na zawiązaniu tylu stosunków umownych, ile agencji przez B. I. E. M. jest reprezentowanych.

<sup>75)</sup> Patrz wyżej str. 86 i nast.

LI. Twórcy nie wolno praw autorskich do transmitowania dzieła wykonywać w drodze urządzenia własnej radiostacji nadawczej, z mocy bowiem przepisów prawa publicznego, w szczególności z mocy art. 8 ustawy o poczcie, telegrafii i telefonii z dn. 3. VI. 1924 r.<sup>76)</sup> Państwu przysługuje monopol zarówno w zarządzaniu nadawczych, jak i odbiorczych radiostacji, i w konsekwencji osoba, pragnąca urządzić radiostację pierwszego, czy drugiego typu, winna uzyskać od władzy publicznej koncesję. Organem państwowym, wykonyującym z mocy powołanej ustawy prawa monopoliczne Państwa, jest Minister Poczty i Telegrafów, który dla spełnienia swych zadań posługuje się organami przedsiębiorstwa «Polska Poczta, Telegraf i Telefon».

Państwo wykonywa swój publiczno-prawny monopol transmisji radiowej w ten sposób, że koncesji na urządzenie radiostacji nadawczych na terenie całego państwa udzielono «Polskiemu Radiu» S. A., w którym większością akcji dysponuje obecnie Państwo, koncesji zaś na urządzenie radiostacji nadawczych udzielają radio-konsumentom urzędy pocztowe bezpośrednio. Z mocy aktu koncesyjnego<sup>77)</sup>, «Polskie Radio» obowiązuje względem Państwa do wykonywania swych praw koncesyjnych, a więc do założenia radiostacji nadawczych w odpowiedniej ilości i do zarządzania, za ich pomocą, transmisji produkcji<sup>78)</sup>, wzamian za co przysługuje mu prawo do oznaczonej części opłat, pobieranych przez Państwo od radioabonentów z tytułu koncesji na urządzenie i używanie stacji odbiorczej. Sytuacja prawna przedstawia się więc w ten sposób, że autorskie prawo transmisji radiowej wykonywa Polskie Radio, ono bowiem dzieła twórców w drodze transmisji rozpowszechnia, wynagrodzenie zaś autorskie za transmisję pobiera od konsumentów Państwo, które za dostarczanie jej gwarantuje Polskiemu Radiu udział w opłatach abonentowych<sup>79)</sup> <sup>80)</sup>.

LII. «Polskie Radio», by wykonać swe prawa koncesyjne, a zarazem dopełnić ciążącego na nim względem Państwa obowiązku wykonywania koncesji, musi starać się o nabycie praw autorskich u twórców dzieł, które mają być transmitowane, transmisja bowiem wkracza w sferę prawnoprywatnego monopolu autorskiego, w którym akt koncesyjny nie czyni żadnego wylomu. Polskie Radio zyskuje potrzebne mu prawa autorskie w drodze umów, mieszczących się w systemie umownego prawa autorskiego, w szczególności w drodze nabywania licencji zbiorowych w ścisłym, czy też szerszym<sup>81)</sup> <sup>82)</sup> <sup>83)</sup> zna-

<sup>76)</sup> Tekst jednolity ogłoszono w załączniku do obwieszczenia Ministra Poczty i Telegrafów z dn. 4 sierpnia 1933 r. Dz. U. nr. 63, poz. 481.

<sup>77)</sup> Obecnie «Polskie Radio» posiada akt koncesyjny z 1929 r. z ważnością na lat 10.

<sup>78)</sup> Kontrolę nad programami sprawuje Główna Rada Programowa, składająca się z 9 członków, w tym 5 mianowanych przez Ministra Poczty i Telegrafów. Nie trzeba dodawać, że do zadań Rady należy zwłaszcza kontrola socjalnej użyteczności programu.

<sup>79)</sup> Opłaty radiofoniczne, z uwagą na zawartą w nich cenę monopolu publicznego, ściągane są w trybie egzekucji administracyjnej.

<sup>80)</sup> Bliższe zanalizowanie stosunku prawnego, łączącego z jednej strony Państwo z Polskim Radiem, a z drugiej strony Państwo z radioabonentem, w szczególności zaś oddzielenie elementów publicznych od prawnoprywatnych, musimy zastrzec opracowaniu monograficznemu.

<sup>81)</sup> Patrz co do tych pojęć wyżej, str. 272 i uwaga 74 przy art. 49.

<sup>82)</sup> W takim stosunku licencyjnym sensu largo pozostaje Polskie Radio np. ze Związkiem Zawodowym Literatów Polskich, który, nie dysponując prawami agencyjnymi, udzielił Polskiemu Radiu licencji zbiorowej nie tylko na rachunek, lecz także w imieniu swych członków, tak, że bezpośrednio dla tych ostatnich powstają wierzytelności o zapłatę należności licencyjnej i jest rzeczą ich decyzji, czy zechcą owe należności odebrać bezpośrednio, czy też powierzyć inkasę Związkowi.

<sup>83)</sup> Licencję zbiorową w ścisłym tego słowa znaczeniu otrzymało Polskie Radio od Zaiksu za ryczałtową roczną opłatą.

czeniu: z tytułu odnośnych kontraktów licencyjnych wolno Polskiemu Radiu zależnie od potrzeb programowych transmitować wszelkie utwory, należące do repertuaru poszczególnych związków autorskich czy agencji, za wynagrodzeniem, zależnym od rozmiaru eksploatacji.

Co do t. zw. praw wtórnej reprodukcji (urządzenia koncertów publicznych przez radioabonenta na aparatach odbiorczych za pomocą głośników itp.) — patrz w objaśnieniach przy art. 54. Co do licencji przymusowej patrz objaśnienia przy art. 16.

LIII. Jednym z najbardziej aktualnych zagadnień prawa radiowego jest problem usuwania zakłóceń odbioru radiofonicznego<sup>84)</sup>, zwłaszcza pochodzących od urządzeń elektrycznych, dysponujących prądem o wysokim napięciu. Chodzi tu o kolizję przysługującego Państwu prawa do nadawania transmisji radiowej, względnie prawa jednostek do jej odbioru, z prawem własności na urządzeniach elektrycznych; jest postulatem nauki i sfer zainteresowanych, by właściciele owych urządzeń ograniczyć w wykonywaniu na nich prawa własności przez nałożenie na właściciela obowiązku do zabezpieczenia urządzeń przed wytwarzaniem przeszkód w odbiorze transmisji radiowej. Prace ustawodawcze nad uregulowaniem tej kwestii, analogicznej do problemów prawa sąsiedzkiego, są w toku.

#### Art. 50.

**Twórca może natychmiast rozwiązać umowę, jeżeli przedsiębiorca wystawia utwór w rażąco nieodpowiedniej formie, lub zupełnie nieodpowiednimi siłami, albo wprowadza zmiany, którym sprzeciwiać się twórca miałby słuszną podstawę.**

Przepis ten ma głównie znaczenie dla kontraktu teatralnego, patrz w tej mierze wyżej str. 255 i nast., ustęp XVII.

#### Art. 51.

**Kto nabył za wynagrodzeniem niewydane plany architektoniczne, nabywa prawo zastosowania ich tylko w jednej budowli.**

Jeśli plany architektoniczne wydano, natenczas z mocy art. 15 punkt 6 ustawy wolno każdemu wedle nich wznosić budowle z tytułu użytku publicznego, byleby twórca, wydając plany, nie zastrzegł wyłącznie dla siebie prawa budowania. Jeśli planów architektonicznych nie wydano, natenczas wolno osobie trzeciej z nich korzystać tylko w granicach zezwolenia twórcy; w tej mierze stwarza art. 51 regułę interpretacyjną, według której licencja na budowę uprawnia w razie wątpliwości do wzniesienia jednego tylko budynku. Powyższą regułę interpretacyjną należy odnieść per analogiam i do wypadku, gdy kontrakt licencyjny dotyczy wprawdzie wydanych planów architektonicznych, przy ich wydaniu jednak twórca zastrzegł sobie autorskie prawo budowania (por. brzmienie art. 15 p. 6).

#### Art. 52.

**Jeżeli twórca zezwala na przeniesienie swego utworu na instrumenty mechaniczne, to, w braku umowy odmiennej, uważa się, że zezwolenie nie obejmuje uprawnienia do publicznego wykonywania dzieła za zapłatą lub dla jakiegokolwiek korzyści materialnej.**

<sup>84)</sup> Por. Lubiński, «Ochrona przed przeszkodami odbioru radiowego», Warszawa 1934.

**Przepis powyższy stosuje się także w przypadkach, gdy przy przeniesieniu dzieła została dokonana jego przeróbka, uzasadniająca ze względu na twórczą działalność powstanie zależnego prawa autorskiego.**

Art. 52 daje wyraz zasadzie, że rozpowszechnianie trwale zreprodukowanych egzemplarzy dzieła, a używanie ich do aktów reprodukcji o charakterze jednorazowym, to na ogół dwa odrębne gospodarczo kierunki eksploatacji dzieła, będące przedmiotem odrębnych uprawnień twórcy<sup>1)</sup>; w konsekwencji z przeniesienia jednego uprawnienia nie należy domniemywać się przeniesienia drugiego. Podobnie, jak nabyte prawo nakładcze nie daje nakładcy dzieła scenicznego prawa wykonywania go publicznie, tak samo i przedsiębiorca, który nabył prawo zwielokrotnienia dzieła w płytach muzycznych i ich rozprzedawania, nie nabył jeszcze przez to samo prawnej możliwości urządzania koncertu za pomocą płyt<sup>2)</sup>, a w konsekwencji nie może jej przekazać swym prawnym następcom; by więc biuro agencyjne, dysponujące prawem udzielania licencji na wytwarzanie i rozpowszechnianie instrumentów mechanicznych mogło ważnie zezwolić na urządzenie koncertu publicznego na tych instrumentach, musi istnieć postanowienie umowne, nadające danej agencji i w tym kierunku prawa.

### Art. 53.

**Zezwolenie na przeniesienie dzieła na film kinematograficzny obejmuje, w braku umowy odmiennej, uprawnienie do publicznego wykonywania filmu.**

*I. «Kompozytor muzyczny, zezwalając na nagranie utworu na film dźwiękowy, ma prawo osobno likwidować honorarium za samo nagranie, a osobno za wyświetlanie filmu oraz uzależnić wysokość honorarium od rozmiarów rozpowszechnienia jego utworów» (O. S. N. z 8—13/VI 1931. Izby II Karn. II 1 K. 547/31. Zb. Orz. z r. 1931. Zeszyt X. Nr 348). Orzeczenie to, wydane przed nowelą do ustawy autorskiej, nie straciło pomimo brzmienia artykułu 53, wprowadzonego nowelą, na aktualności, art. 53 jest bowiem normą iuris dispositivi, obowiązuje «w braku umowy odmiennej».*

*Z motywów: «...Ani polskie prawo autorskie z dnia 29 marca 1926..., ani konwencja berneńska, ani wreszcie jakiegokolwiek prawodawstwo europejskie nie zawiera żadnych przepisów, któreby narzucały autorom i kompozytorom jakiegokolwiek warunki co do wysokości pobieranych przez nich honorariów autorskich i sposobu ich normowania. Niema również żadnych zastrzeżeń prawnych co do tego, aby kompozytor muzyczny, zezwalając na nagranie jego utworu na film dźwiękowy, nie miał prawa osobno likwidować sobie honorarium za samo nagranie, a osobno za wyświetlanie. Jest to całkiem zrozumiałe, ponieważ interes kompozytora jest ściśle związany ze stopniem rozpowszechnienia jego utworu, a to zależy nie od samego nagrania, lecz właśnie od wyświetlenia. Tak, jak autorzy sceniczni, sprzedając swój utwór jednemu teatrowi, nie pozbawiają się prawa do honorarium autorskiego od drugiego teatru, gdyby ten również utwór ich wystawił, przy czym prócz ryczałtowego honorarium, otrzymują tantiemę od ilości przedstawień, jeśli się jego wyraźnie nie zrzekają, powieściopisarze zaś, poeci itp. wymawiają sobie ilości nakładu, tak samo kompozytorzy mają prawo uzależnienia wysokości swego honorarium od rozmiarów rozpowszechnienia ich utworów».*

I. Artykuł powyższy, włączony do tekstu noweli przez Komisję Prawniczą Sejmu, był poprzedzony gwałtowną polemiką, staczaną zwłaszcza na łamach «Wiadomości Filmowych» (w początkowych numerach r. 1935) pomiędzy przedstawicielami zapatrywań «Zaiksów», a reprezentantami interesów

<sup>1)</sup> Patrz wyżej str. 81 i nast., str. 138 i str. 279, ustęp XLVII.

<sup>2)</sup> Jest przy tym rzeczą obojętną, czy dane dzieło ducha przeniesiono na instrument mechaniczny wiernie, czy też po przerobieniu (art. 52 ust. 2).

właściciele kinoteatrów; w dyskusji zabierał też głos referent noweli w Ministerstwie dr Tylb o r, zajmując stanowisko, zgodne z niżej reprezentowanym.

II. Art. 53 stanowi, że zezwolenie na przeniesienie na film kinematograficzny, obejmuje, w braku umowy odmiennej, uprawnienie do publicznego wykonywania filmu. Znaczy to, że zezwolenie literata, scenarzysty czy kompozytora części muzycznej na filmowanie obejmuje nie tylko ustanowienie dla przedsiębiorcy prawa sporządzenia negatywu filmowego i rozpowszechniania kopii filmowych ad usum privatum nabywcy, lecz także i przede wszystkim prawa urządzania widowisk filmowych, prawo wyświetlania publicznego. Wskutek daleko posuniętej ostrożności ustawodawca nasz wyraźnie zaakcentował, że przepis art. 53 ma charakter iuris dispositivi, że mianowicie strony mogą w umowie postanowić inaczej<sup>1)</sup>.

III. Stanowisko ustawodawcy polskiego w kwestii powyższej, rozstrzygające jeden z problemów najbardziej spornych w Polsce i za granicą, uznać należy za słuszne. Trzeba bowiem wziąć pod uwagę, że intelektualna konsumpcja dzieła filmowego odbywa się z reguły na publicznie urządzanym seansach, a wyjątkowo tylko w drodze zakupu kopii filmowej ad usum privatum i wyświetlania jej w kole prywatnym, nie przekraczającym ram art. 18. Stąd za normalną musi w oczach ustawodawcy uchodzić umowa, mocą której przedsiębiorca filmowy nabywa od autora nie tylko prawo sporządzania kopii filmowych i ich wypożyczania względnie rozprzedaży, lecz także prawo publicznego wyświetlania filmu. Nie jest natomiast, w świetle opсанej natury konsumpcji intelektualnej filmu, normalną umowa, w której przedsiębiorca nabywa prawo autorskie jedynie w zakresie kopii filmowych, a prawo wyświetlania filmu pozostaje przy twórcy; wszakże — pomijając już komplikacje i trudności techniczno-prawne, jakie tego rodzaju dwutorowość w obrocie filmowym snadnie wywołać może — w wypadku zawarcia takiej umowy, możliwość znalezienia przez przedsiębiorcę zbytu na kopie, a więc faktyczna możliwość wykonywania nabytego przezeń prawa, zależy w pełni od tego, czy twórca zechce następnie udzielać kinoteatrom zezwolenia na wyświetlanie i jakie za to policzy honorarium; a przecież wiadomo, że nie może uchodzić za normalną umowa, mocą której strona nabywa prawa, których wartość zależy od lojalnego zachowania się kontrahenta i każdorazowego uzgodnienia z nim poglądów w przedmiocie dwutorowej eksploatacji, a nie jest zabezpieczona mocą normy prawnej na wypadek nielojalności lub różnic zdań. Rzeczą ustawodawcy jest określać w normach prawnych normalne typy umów, odmiennym zaś, in concreto mogącym wystąpić interesom stron uczyni ustawodawca zadość, jeśli zezwoli stronom na odmienne, niż przewiduje ustawa, unormowanie stosunku, jaki w danym wypadku ze sobą zawiązują; to też pomimo, że nie ma powodu do obaw, iżby prawo publicznego wykonania, pozostawione w rękach twórców i ich związków, stało się instrumentem szykan, należy ze względów ściśle jurydycznych przyklasnąć stanowisku, jakie zajęła nowela.

Nasuwa się przy tym uwaga, że postulaty, wysuwane przez twórców — zwłaszcza części muzycznej — dzieł filmowanych, by uczestniczyć procentowo we wpływach z wyświetlania filmów, mają w sobie wiele słuszności, a tylko ich prawna realizacja powinna przyoblec inną, bardziej właściwą formę, aniżeli ograniczenie praw autorskich przedsiębiorcy przez pozostawienie twórcy praw publicznego wykonania. Uważam, że analogicznie, jak wydawcy nut zwykli zastrzegają sobie udział we wpływach tantiemowych z publicznego wykonania dzieła muzycznego, objętego w nakład, powinni i twórcy filmowi zobowiązywać w umowach przedsiębiorcę filmowego do wypłacania im, prócz

<sup>1)</sup> Oczywiście art. 53 nawet jako ius dispositivum nie znajdzie zastosowania, jeśli autor, udzielający przedsiębiorcy zezwolenia, zbył uprzednio prawa publicznego wykonania związkowi autorskiemu; obowiązuje bowiem zasada: nemo plus iuris transferre potest, quam ipse habet.

honorarium ryczałtowego, odpowiedniego udziału w należnościach licencyjnych, pobieranych od biur wynajmu filmów; twórcy mogą nawet — jeśli tylko dzieło, stanowiące przedmiot umowy, jest w niej dość ściśle oznaczone (por. wyżej str. 134 ustęp IV) — żądać udziału na ich rzecz z góry przelewu odpowiedniej części odnośnych należności.

#### Art. 54.

Zezwolenie na publiczne wykonywanie dzieła nie obejmuje, w braku umowy odmiennej, zezwolenia na rozpowszechnianie dzieła zapomocą radjofonji lub radjowizji.

Posiadacze głośników lub innych podobnych urządzeń, nawet umieszczonych w miejscu publicznem, mają prawo, bez odrębnego wynagrodzenia dla twórców, używać wspomnianych urządzeń przy odbiorze dzieła, rozpowszechnianego zapomocą radjofonji lub radjowizji.

*Ad ustęp 1.*

Por. wyżej str. 81 i nast., 138 i nast., 275 «prawo radia».

*Ad ustęp 2.*

Przepis ustępu 2 art. 54 zrodził się pod wpływem palącej potrzeby praktycznej i pod tym kątem widzenia należy oceniać jego wartość:

Oto, jak już wyżej (str. 276 i nast.) przedstawiono, w Polsce — podobnie jak w innych krajach — jedynym czynnikiem, uprawnionym, z mocy koncesji państwowej, do rozpowszechnienia dzieł ducha za pomocą transmisji radiowej jest «Polskie Radio» S. A. Koncesja nie zwalnia oczywiście od obowiązku uszanowania praw autorskich, ciężących na poszczególnych dziełach, i dlatego «Polskie Radio» nabywało i nabywa uprawnienia autorskie, upoważniające do transmisji radiowej, od poszczególnych twórców, względnie od związków autorskich, w szczególności od «Zaeksu». Z uwagi na to, że ustanowione przez Państwo opłaty dla radioabonentów miały jednolitą wysokość, niezależną od tego, czy abonent korzystał z odbiornika tylko dla użytku prywatnego, czy też dla tzw. wtórnej reprodukcji, a więc dla urządzania, za pomocą radioaparatury, zaopatrzonych w głośniki itp. przyrządy, koncertów publicznych — «Polskie Radio» nie było zainteresowane w nabywaniu licencji także dla owej wtórnej reprodukcji, płaciło «Zaiksowi» ryczałt licencyjny jedynie za prawo transmitowania utworów ad usum privatum słuchaczy, a z odnośnej umowy (patrz § 7 umowy istniejącej między «Polskim Radiem» a «Zaiksem» przed nowelą do ustawy autorskiej) wyraźnie wynikało, że «Polskie Radio» nie rości sobie z tytułu umowy licencyjnej ani dla siebie, ani dla radioabonentów, jako swych następców prawnych, żadnych praw do wtórnej reprodukcji i nie bierze na siebie żadnej gwarancji za ewentualne urządzenie przez posiadaczy aparatów odbiorczych koncertów publicznych za pomocą tych aparatów. W następstwie wytworzyła się taka sytuacja, że «Zaiks» domagał się od radioabonentów osobnych opłat na rzecz twórców za koncerty urządzone na radioaparaturach, a radioabonenci nie byli skorzcy opłat tych uiszczać, powołując się na to, że udzielone im przez Państwo upoważnienie do korzystania z aparatów odbiorczych nie jest, w świetle swej treści, ograniczone do ram użytku prywatnego. W sporze tym rację zd. m. miał niewątpliwie «Zaiks». Nie może bowiem ulegać kwestii, że wtórna reprodukcja radiowa jest odrębnym kierunkiem eksploatacji gospodarczej dzieła od transmisji ad usum privatum, podobnie, jak rozprzedaż instrumentów muzycznych ad usum privatum jest odrębnym kierunkiem eksploatacji od urządzania koncertów publicznych za pomocą tych instrumentów; skoro zaś transmisja ad usum privatum, a wtórna reprodukcja — to dwa odrębne kierunki eksploatacji, to w świetle wyżej (str. 81 i nast.) przedstawionych zasad należy je uznać za substrat dwóch odrębnych upraw-

nień autorskich; jeśli więc, jak nadmieniono, «Polskie Radio» nabywało na zasadzie umowy z «Zaiksem» jedynie prawa do transmisji ad usum privatum, to ani «Polskiemu Radiu», ani też — w myśl zasady: nemo plus iuris transferre potest, quam ipse habet — radioabonentom nie przysługiwało prawo do wtórnej reprodukcji, a jeśli w tych warunkach abonenci chcieli urządzać publiczne koncerty na radioaparatach, obowiązani byli osobno uzyskać zgodę twórców względnie ich prawnych reprezentantów. Ale i stanowisko opornych radioabonentów nie było pozbawione życiowego uzasadnienia: trudno wymagać od każdego przedsiębiorcy, który w swym lokalu publicznym najczęściej dlatego tylko urządza koncerty za pomocą głośników, że nie stać go na własną orkiestrę, ażeby sam zajmował się zawieraniem odnośnych umów licencyjnych z twórcami i związkami twórców.

Tym trudnościom chciała zaradzić nowela, która w art. 54 ustęp 2 postanawia, że posiadacze głośników itp. przyrządów mają prawo urządzania publicznych koncertów bez osobnego wynagrodzenia dla twórców. Tego ustawodawczego rozwiązania kwestii nie należy zd. m. rozumieć w tym sensie, jakoby wtórna reprodukcja nie była substratem odrębnych uprawnień autorskich, jakoby więc twórcom za urządzenie koncertów na radioaparatach odbiorczych w ogóle wynagrodzenie się nie należało. Natomiast sens art. 54 ustęp 2 będzie zgodny z teorią i słuszością, jeśli zeń wydedukujemy normę, że «Polskie Radio» obowiązane jest na przyszłość, z mocy aktu koncesyjnego i ustawy autorskiej, nabywać od twórców, względnie związków, prawa do transmisji radiowej utworów nie tylko dla użytku prywatnego, lecz także w zakresie reprodukcji wtórnej, by w ten sposób stworzyć dla radioabonentów legitymację prawną do urządzania publicznych koncertów na aparatach odbiorczych. Twórcom więc nie należy się wprawdzie według noweli (od chwili wejścia jej w życie) wynagrodzenie za wtórną reprodukcję od radioabonentów, mają jednak prawo żądać takiego wynagrodzenia od «Polskiego Radia»; rzeczą zaś Państwa będzie przez odpowiednie podniesienie opłat za korzystanie z głośników wynagrodzić «Polskiemu Radiu» wynikłą stąd nadwyżkę kosztów.

Tak pojęty przepis art. 54 ustęp 2 nie pozostając, jak nadmieniono, w sprzeczności z naczelnymi zasadami prawa autorskiego, usuwa zarazem trudności, jakie istniały w praktyce pod rządem ustawy pierwotnej. Idea tego przepisu znajdzie w świetle powyższych wywodów swą praktyczną realizację z jednej strony w odpowiednim podwyższeniu należności licencyjnej, uiszczonej przez «Polskie Radio» związkom autorskim, z drugiej zaś strony w odpowiednim zróżniczkowaniu opłat radiofonicznych, pobieranych od abonentów, opartym na dystynkcji pomiędzy użytkowaniem prywatnym a wtórną reprodukcją.

## Rozdział V.

### UMOWA AGENCYJNA

#### Art. 55.

Umowa agencyjna uprawnia i zobowiązuje agenta do udzielenia we własnym imieniu, ale na rachunek twórcy, licencji na przedstawienie utworów scenicznych i do wykonywania dzieł muzycznych, tudzież do ścigania sądownie w imieniu twórcy bezprawnych przedstawień, względnie wykonywań tych utworów.

#### Geneza umowy agencyjnej.

I. Art. 55 i nast. stanowią ustawodawcze usankcjonowanie instytucji, która rozwinęła się na Zachodzie w drodze z w y c z a j u. Źródłem konstrukcji umowy agencyjnej są właściwie dwie odrębne gospodarczo instytucje: agenta teatralnego i związku autorskiego.



Agentem teatralnym jest osoba, która w imieniu własnym, jednakże na rachunek twórcy, zawiera kontrakty z osobami trzecimi o publiczne wystawienie dzieła scenicznego, do której obowiązków należy zarazem obrona twórcy przed bezprawnym wykonywaniem jego dzieł. Twórca, jednostka gospodarczo zazwyczaj równie słaba, jak nieumiejętna, nie dysponuje organizacją handlową, niezbędną dla racjonalnego eksploataowania i obrony autorskich praw scenicznych na tych ogromnych terytoriach, na jakie rozciąga się wewnątrzno-państwowa i międzynarodowa ochrona prawno-autorska. To też twórca przybiera sobie zazwyczaj do pomocy «businessmanna», który za prowidzą zajmuje się na rachunek mocodawcy eksploatacją dzieła. Eksploatuje je jednak we własnym imieniu, albowiem osoby trzecie, to jest w szczególności przedsiębiorcy teatralni, wołą pozostawać w stosunku umownym raczej ze znanym na rynku, posiadającym handlowe kwalifikacje i doświadczenie, a zarazem majątkowo odpowiedzialnym agentem, aniżeli z samym twórcą, który na ogół powyższych wartości nie reprezentuje. Co więcej: by uniezależnić się przy wykonywaniu zawartej z przedsiębiorcą teatralnym umowy od twórcy, a przez to tym bardziej zyskać na wartości w oczach pierwszego, agent nabywa, w drodze rozporządzenia twórcy, sceniczne (bez względu na) prawo autorskie, i w następstwie, jako podmiot tego prawa, mocen jest nie tylko umowy obligacyjne, lecz także wykonawcze umowy rzeczowe (ustanawianie licencji), zawierając z osobami trzecimi we własnym imieniu. Nabycie scenicznych praw autorskich okazuje się celowe i dla wykonania powierzonego agentowi zadania obrony praw autorskich przed bezprawnym, wkroczeniem w ich zakres (art. 59): agent, który dysponuje prawem scenicznym, jako prawem własnym, nie potrzebuje w procesie każdorazowo wykazywać się pełnomocnictwem twórcy, lecz może występować we własnym imieniu.

Na analogicznych z punktu widzenia zasadach rozwinęła się potężna instytucja związków autorskich, o której poprzednio (zwłaszcza we wstępie do art. 49) już była mowa: i one powołane są do zawierania we własnym imieniu, a na rachunek twórcy umów autorskich o eksploatację praw do reprodukcji o charakterze jednorazowym, i one mają sobie powierzone zadanie obrony praw twórców przed deliktami autorskimi, a dla spełnienia powyższych obowiązków otrzymują od twórców prawa sceniczne «na własność». Działalność agencyjna związków sięga jednak dalej, aniżeli zakres działania agentów teatralnych; obejmuje nie tylko prawa sceniczne, lecz także prawa koncertowe i transmisji radiowej; zmierza do ujęcia w swym ręku eksploatacji wszelkich praw publicznych wykonania dzieł scenicznych i muzycznych, a nawet ponadto praw przeniesienia dzieł literackich czy muzycznych na instrumenty mechaniczne i rozpowszechniania tych ostatnich — tak, że w rękach indywidualnych przedsiębiorców pozostałaby jeno dziedzina handlu nakładczego, przemysłu (i handlu) filmowego oraz produkcji instrumentów mechanicznych, przedsiębioranej jednakże na podstawie udzielanych przez związki zezwoleń autorskich. Ze zwycięskim ukończeniem ewolucji, jaką przechodzą związki autorskie, pozostałaby więc w rękach indywidualnych przedsiębiorców jedynie dziedzina reprodukcji trwałej, jako wymagająca znacznych wkładów kapitałowych, o które u twórców i ich związków zazwyczaj trudno. Przyszłość pokaże, czy związki polskie<sup>1)</sup> staną na wysokości tak obszernie pojętego zadania i w jakiej mierze okaże się konieczny nadzór państwowy.

II. Znaczenie ustawy w jej petryfikacji instytucji agenta nie ogranicza się do możliwości zastosowania bardzo zresztą nielicznych przepisów dy-

<sup>1)</sup> Jak dotąd, wchodzi w grę właściwie tylko «Zaiks»; inne związki, jak np. Związek Zawodowy Literatów Polskich, nie wykazują poważniejszej ekspansji w kierunku eksploatacji praw autorskich, jeśli zaś pewną działalność w tej mierze rozwijają, to działają na zasadzie zwykłego pełnomocnictwa, a nie w ramach stosunku agencyjnego w techniczno-prawnym tego słowa znaczeniu.

spozytywnych ustawy — art. 56 ust. 2, art. 57 i 58 — do pewnej sytuacji faktycznej, co do której ustalono, iż nosi ona na sobie znamiona stosunku agencyjnego; znaczenie podniesienia instytucji agenta do rzędu typu ustawowego polega także — jak w ogóle znaczenie ustawowej typizacji kontraktów — i na tym, że domniemanie sędziowskie przemawiać będzie za podciągnięciem w grę wchodzących sytuacji faktycznych pod ustawową konstrukcję agenta. Jeśli tedy np. sędzia ustali, że X upoważniony jest zawierać umowę o publiczne wykonanie dzieła w imieniu i na rachunek twórcy, natenczas, o ile z okoliczności nic innego nie będzie wynikało, winien sędzia zarazem przyjąć, że X-a upoważniono równocześnie do obrony praw autorskich przed deliktualnymi atakami i że tak jedno, jak i drugie zdanie ma spełniać z mocy własnego (częściowego) prawa autorskiego, nabytego od twórcy. Przynależność faktyczna powyższych trzech elementów umownych (zawierania umów o publiczne wykonanie na rachunek twórcy, obrony praw autorskich wykonania publicznego, działania z mocy przeniesionego przez twórcę na «własność» powierniczą prawa autorskiego), które zwyczajowo w obrocie prawnym razem występują, skłoniła ustawodawcę do ujęcia ich w jeden typ kontraktów, i ta przynależność winna zarazem dla sędziego być miarodajna przy ustawowej subsumpcji stanu faktycznego.

### **Analiza dogmatyczna umowy agencyjnej.**

III. Umowa agencyjna ma charakter komisowego, aczkolwiek ex definitione legali artykułu 227 k. h. umową komisową nie jest; przedmiotem bowiem tej ostatniej mogą być tylko rzeczy ruchome, w szczególności towary i papiery wartościowe, a dzieła, jako dobra niematerialne, do ich rzędu nie należą. Mimo to analogiczne stosowanie przepisów art. 227 i nast. k. h. do umowy agencyjnej uznać należy za uzasadnione, zaś agenta wypada w świetle szerokiej definicji art. 2 § 1 k. h. traktować jako «k u p c a», z wszelkimi prawami i obowiązkami, z kwalifikacji tej wypływającymi. Dalsze pośilkowe znaczenie będą miały zwłaszcza art. 498 i nast. k. z. o zleceniu.

IV. Agent pozostaje w stałym stosunku służbowym z twórcą. Zlecenia agencyjne nie dotyczą zawarcia jednej czy kilku oznaczonych umów licencyjnych: umowa agencyjna bywa zwykle zawierana na pewien, zwykle dłuższy okres czasu<sup>2)</sup>. Do stosunku agencyjnego należy tedy zastosować per analogiam przepisy o kontrakcie pracy, tj. art. 441 i nast. k. z., zd. m. także wówczas, gdy agentami są związki, o ile oczywiście przepisy te nie sprzeciwiają się naturze stosunku agencyjnego, lub naturze związku. W szczególności znajdzie analogiczne zastosowanie przepis art. 470 k. z. o możliwości natchmianstowego rozwiązania umowy z ważnych powodów.

Co więcej. Z uwagi na stałość stosunku, wiążącego agenta z twórcą, uznać należy zlecenie i pełnomocnictwo dokonywania kontraktów licencyjnych, zawarte w umowie agencyjnej, za nieodwołalne, wbrew dyspozytywnej regule art. 512 k. z. Agent, zazwyczaj człowiek o fachowych kwalifikacjach, liczy, wstępując w stosunek umowny z twórcą, na trwałość tego stosunku, na możliwość czerpania zeń stałych dochodów. Dla eksploatacji praw autorskich oddaje do dyspozycji nie tylko swą pracę i swe kwalifikacje, lecz także swe przedsiębiorstwo, o niejednokrotnie bardzo rozległej organizacji;

<sup>2)</sup> Jeśli agentem jest związek, natenczas czas trwania stosunku agencyjnego obejmuje dwa okresy czasu: okres należenia danego członka do związku, i pewien, bliżej w statucie lub deklaracji przystąpienia do związku określony czas, który należy liczyć od chwili wystąpienia członka. Tak np. dawny statut polskiego «Zaeksu» postanawiał, że w razie wystąpienia członka stosunek agencyjny zostaje utrzymany w mocy odnośnie do dzieł, co do których Zaiks miał w chwili wystąpienia prawo reprezentacji, przez lat 10 od chwili wystąpienia. Obecny, nowy statut «Zaeksu» nie zawiera takiego postanowienia, klauzulę tej treści musi jednak podpisać każdy autor, przystępujący do związku.

zarazem, według zwyczajów, agent finansuje interes agencyjny. To też sprzeciwiałoby się istotnym interesom agenta, które znajdują wyraz w woli umownej, gdyby twórca mógł przez zwykłe odwołanie zlecenia odebrać mu możliwość wykonywania, w stosunku do osób trzecich, praw agencyjnych<sup>3)</sup>. Analogiczne racje przemawiają za nadaniem stosunkowi prawnemu pomiędzy związkami-agentem a członkiem-twórcą cech trwałości: związek, dostosowujący rozmiary swej organizacji do ilości reprezentowanych przez siebie członków, nie może być narażony na to, by członek, występujący ze związku, mógł ten ostatni od razu pozbawić prawnej możliwości wykonywania praw autorskich i czerpania stąd prowizji, potrzebnej na opędzenie kosztów administracji. To też zwykle statuty związków agencyjnych zawierają postanowienie, w myśl którego związek przez okres kilku lat po wystąpieniu członka zachowuje prawo reprezentowania praw na tych jego dziełach, które w chwili wystąpienia zastępstwu związku podlegały.

Względy powyższe doprowadziły do wytworzenia zasady dyspozytywnego prawa, że, w braku odmiennej woli stron, twórca może odwołać zlecenie i pełnomocnictwo tylko równocześnie z rozwiązaniem służbowego stosunku agencyjnego, i pod warunkami, dla ważnego rozwiązania tego ostatniego stosunku przewidzianymi, w szczególności «z ważnych powodów». Umowa agencyjna zbliża się w tym punkcie do kontraktu spółki, w której wkładem twórcy byłyby jego autorskie prawa sceniczne, zaś wkładem agenta jego kapitał i praca: w ramach stosunku spółki nie wolno — jak wiadomo — spółnikowi jednostronnie wycofywać swego wkładu i likwidować w ten sposób interesu.

Zasada nieodwołalności zlecenia doznaje w stosunku agencyjnym wzmocnienia przez to, że (zwykle równocześnie) z zawiązaniem stosunku agencyjnego twórca przenosi na agenta swe autorskie prawa sceniczne, i już przez to pozbawiony zostaje prawnej możliwości ważnego odwołania pełnomocnictwa przed ważnym rozwiązaniem stosunku służbowego, skoro dopiero w następstwie rozwiązania prawa sceniczne wracają do twórcy. W ten sposób prawo agenta do ważnego w stosunku do osób trzecich prowadzenia powierzonych mu interesów znajduje trwałe ugruntowanie także w stosunkach prawa bezwzględnego.

V. Przedmiotem umowy agencyjnej może być jedno, lub cały szereg dzieł w rozumieniu art. 1; może ona dotyczyć zarówno dzieł teraźniejszych, jak i przyszłych<sup>4)</sup>: może nawet obejmować prawa publicznego wykonywania wszystkich dzieł, jakie twórca przez pewien czas, w szczególności np. przez czas należenia do pewnego związku autorskiego, trudniącego się agencją, stworzy. Umowa ostatniego typu podlega jednak rozwiązaniu w trybie art. 33 ust. aut.<sup>5)</sup>.

<sup>3)</sup> Roszczenie odszkodowawcze z powodu bezzasadnego zerwania stosunku agencyjnego przez twórcę, wykazujące tę słabą stronę, ze jego realizacja, jak dochodzenie każdej wierzytelności, zależy od siły płatniczej zobowiązanego twórcy, ponadto zaś wymaga niejednokrotnie długotrwałego i uciążliwego procesu, nie zabezpieczałoby dostatecznie owych interesów.

<sup>4)</sup> Pod warunkami, wymienionymi wyżej na str. 134 ustęp IV, dopuszczalne jest zarazem przeniesienie na agenta z góry bezwzględnych praw autorskich na dziełach przyszłych.

<sup>5)</sup> Por. Gołąb, op. cit. str. 191.

Art. 33 ust. aut. ogranicza i w zakresie stosunków agencyjnych moc postanowień umownych co do eksploatacji dzieł przyszłych twórcy; w szczególności ogranicza moc odmiennych postanowień statutów związków autorskich: tak np., mimo, że deklaracja przystępującego do «Zaeksu» autora, przyjęta do wiadomości przez zarząd «Zaeksu» zawiera postanowienie, iż stosunek agencyjny trwa przez 10 lat od chwili wystąpienia członka, może ten ostatni, jeśli już jest członkiem związku przez 4 lata, wypowiedzieć umowę agencyjną na rok z góry.

VI. Agent zawiera z osobami trzecimi umowy o wystawienie dzieła scenicznego lub wykonanie dzieła muzycznego. Jest rzeczą umowy z twórcą, czy prowadzona przez agenta eksploatacja praw autorskich polegać ma na udzielaniu zwykłych licencji, czy też praw częściowych autorskich, połączonych z przymusem wykonywania w sensie art. 49 ust. aut. W braku wyraźnego postanowienia w umowie agencyjnej decydować będą zwyczaje, a one, jak z objaśnień do art. 49 wiadomo, idą w sferze prawa teatralnego w kierunku zawierania kontraktów, nakładających obowiązek wykonywania nabytych praw, podczas gdy sfera prawa koncertowego jest domeną zwykłych praw licencyjnych.

W przedmiocie bliższych szczegółów treści umów, zawieranych przez agenta, z osobami trzecimi, winien agent trzymać się ram umowy agencyjnej<sup>6)</sup> zawierającej zazwyczaj zwłaszcza postanowienia co do minimalnej tantiemy, jaką winien on zastrzegać w umowach z przedsiębiorcami<sup>7)</sup>; ponadto winien agent stosować się do ewentualnych dalszych poleceń twórcy natury artystycznej; natomiast zlecenia twórcy natury komercyjnej obowiązany jest zd. m., zgodnie z naturą stosunku agencyjnego, uwzględniać tylko w miarę możliwości i w ramach swego, na dobrej wierze opartego uznania. Nie ma powodu, by agentowi nie przyznać w tej mierze choćby w przybliżeniu stanowiska, jakie zajmuje w stosunku do twórcy nakładca lub przedsiębiorca teatralny, skoro agent, człowiek interesu, de facto kieruje eksploatacją dzieła, a zarazem ewolucja zmierza do tego, by agent, a nie twórca — wbrew regule art. 508 k. z. — ponosił koszty wykonania zlecenia; już dziś jest prawną regułą zwyczajową, że agent ponosi wszystkie koszty ogólne wykonania zlecenia (koszty lokalu, personelu itd.), koszty zaś szczególne winien wyłożyć, z tym, że jeśli w braku odmiennej umowy lub zwyczaju obciążają w danym wypadku twórcę, wolno agentowi potrącić je sobie z wpływów tantiemowych, jego jednak obciąża ewentualny niedobór, on więc ponosi ryzyko interesu.

VII. Agent zawiera umowy z przedsiębiorcami teatralnymi i koncertowymi we własnym imieniu; on, a nie twórca nabywa z umowy prawa i obowiązki: przedsiębiorca teatralny czy koncertowy może tylko agenta skarżyć ex contractu, a twórca nabywa prawo do tantiem autorskich dopiero po ustąpieniu mu wierzycelności przez agenta (art. 582 § 1 k. h.). W stosunku jednak we wnętrzym pomiędzy agentem a twórcą, prawa, nabyte przez agenta w związku z umową agencyjną, uchodzą za prawa twórcy; ten ostatni ma tedy w razie upadłości agenta prawo wyłączenia zarówno przeniesionych przez siebie na agenta bezwzględnych praw publicznego wykonania, jak i nabytych przez agenta w czasie trwania stosunku agencyjnego wierzycelności do osób trzecich o wypłatę tantiem autorskich (art. 582 § 2 k. h.).

VIII. Do obowiązków agenta należy nie tylko samo zawieranie

<sup>6)</sup> Polecenia twórcy, wydane po zawarciu umowy agencyjnej, winny mieścić się w jej ramach, jeśli mają być wiążące; gdyby bowiem powyższe polecenia rami te przekroczyły i pozostawały w sprzeczności z treścią umowy, natenczas mieściłyby w sobie częściowe lub całkowite odwołanie zlecenia, zawartego w umowie agencyjnej, a takie odwołanie, jak w tekście wyluszczone, uznać należy za niedopuszczalne.

<sup>7)</sup> Określenie owego minimum tantiemowego ma znaczenie komisowego limitu; jeśli więc agent zawrze umowę na gorszych warunkach, winien w myśl analogii do art. 584 § 1 k. h. wyrównać twórcy różnicę, chyba, że na oznaczonych warunkach nie można było zlecenia wykonać, a zawarcie umowy uchroniło twórcę od szkody (niejednokrotnie zdarza się, że komitent, a także agent autorski, nie ma dość czasu, by przed zawarciem umowy porozumieć się z twórcą, umowy na oznaczonych w kontrakcie agencyjnym warunkach zawrzeć nie może, niezawarcie zaś umowy naraziłoby twórcę na straty: w wypadkach takich agent, zawierając umowę z osobą trzecią na własną rękę, działa w duchu dorozumianej woli twórcy): art. 584 § 3 k. h.

umów autorskich, lecz także realizacja praw z umów takich wypływających, a zarazem wypełnianie uzasadnionych nimi obowiązków. Agent nie uczyni tedy zadość swym obowiązkom względem twórcy, jeśli zaraz po zawarciu umowy z osobą trzecią przeniesie na twórcę wynikłe stąd prawa i zażąda przejęcia zobowiązań; zadaniem agenta jest umowę wykonać, i w tym celu winien on nabyte na rachunek twórcy prawa i obowiązki zatrzymać. W wykonaniu zawartych z osobami trzecimi umów winien agent w szczególności przenieść na przedsiębiorcę teatralnego czy koncertowego zagwarantowane umową prawa autorskie, a zarazem dostarczyć mu «materiału»<sup>8)</sup> do wystawienia czy wykonania dzieła; z drugiej strony obowiązany jest czuwać w interesie twórcy nad należytym wystawieniem dzieła scenicznego<sup>9)</sup> i prawidłowym obliczaniem i wpływem tantiem autorskich<sup>10) 11)</sup>.

IX. Dla umożliwienia agentowi, by w swoim imieniu dokonywał prawno-autorskich rozporządzeń w postaci ustanawiania licencji itp. obowiązany jest twórca przenieść na agenta swe wyłączne prawa sceniczne względnie koncertowe (jak już wyżej wspomniano) w zakresie, potrzebnym do wykonywania czynności agencyjnych. Przeniesienie praw wyłącznych uznać należy — w braku odmiennej woli stron — za dokonane równocześnie z zawarciem kontraktu agencyjnego. Agent otrzymuje jednak prawa autorskie w charakterze powierniczym, na formalną tylko «własność», jedynie dla tym lepszego spełniania czynności agencyjnych, — co znajduje wyraz w możliwości twórcy wyłączenia tych praw z masy konkursowej agenta. Zarówno kontrakt agencyjny, jak i powiernicze rozporządzenie autorskie, z kontraktem tym związane, podlega regule art. 24 ust. 2 o dowodzie pisemnym.

X. Obok obowiązku zawierania na rachunek twórcy umów o publiczne wykonanie czy wystawienie dzieła, ciąży na agencie obowiązek sądownego ścigania w trybie art. 59, względnie także 68 ustawy, wszelkich bezprawnych reprodukcji, dokonywanych w sferze przeniesionych na agenta praw autorskich. Agent ściga delikwentów z mocy (formalnie) własnego prawa, występuje w procesie we własnym imieniu. Do agenta należy zd. m. decyzja, czy proces wszcząć i jak go poprowadzić; wszakże jest to kwestia natury «komercyjnej», a nie artystycznej. Koszty procesu wyklada agent; w przedmiocie zagadnienia, czy może sobie je potrącić z wpływów tantiemowych — praktyka jest chwiejna: ewolucja zmierza zd. m. do przerzucenia ich na agenta; jak długo jednak tego rodzaju zwyczaj się nie ustabilizował, agentowi przysługuje zd. m. prawo potrącenia sobie kosztów procesu z tantiem autorskich.

<sup>8)</sup> Patrz wyżej str. 251, ustęp XIII.

<sup>9)</sup> Jeśli umowa agencyjna tak stanowi, albo twórca następczo takie polecenie wyda, winien agent zastrzegać w zawieranych przez siebie kontraktach scenicznych prawo twórcy do uczestniczenia w próbach; umowa zawarta przez agenta z osobą trzecią, zawierająca taką klauzulę, nosi w tej mierze charakter umowy na rzecz osób trzecich w rozumieniu art. 92 k. z. i rodzi bezpośrednie prawo twórcy do przedsiębiorcy teatralnego o dopuszczenie do udziału w pracach przygotowawczych około wystawienia dzieła.

<sup>10)</sup> O każdej przez siebie zawartej umowie winien agent twórcę bezwzględnie zawiadomić; winien go też zawiadamiać o przebiegu wykonania umów, o ewentualnych deliktach osób trzecich czy też bezprawnych kontrahentów, by dać twórcy możliwość przesyłania dalszych zleceń, względnie, w kwestiach natury komercyjnej, przynajmniej możliwość wypowiedzenia się (art. 506 § 1 k. z.).

<sup>11)</sup> Agentowi nie wolno na własną rękę udzielać osobom trzecim, z którymi zawiera kontrakty o eksploatację dzieła, kredytu (a tym mniej — na rachunek twórcy — zaliczek) art. 590 § 1 k. h.; znaczy to, że agentowi nie wolno przy zawieraniu umów z art. 49 odstępować od wyrażonego w ustępie 2 tego artykułu prawidła, że tantiemy płatne są po każdym zamknięciu kasowym. Jeśli agent udzieli kredytu samowolnie, obowiązany jest o sobie wypłacić należne twórcy tantiemy w terminach art. 49 ust. 2 ustawy aut. (art. 590 § 2 k. h.).

XI. Prawa i obowiązki, wynikające ze stosunku agencyjnego, nie są w całości przenoszalne ani po stronie twórcy, ani po stronie agenta; w szczególności agent nie może przenieść praw agencyjnych nawet wraz z przedsiębiorstwem: analogia z art. 36 ust. aut. jest ze względu na ściśle osobisty charakter stosunku agencyjnego niedopuszczalna. Zasada ta nie uwłacza jednak możliwości przenieszenia poszczególnych wierzytelności, wynikających ze stosunku agencyjnego dla jednej ze stron względem drugiej (jak np. prawa twórcy do wydania przez agenta zainkasowanych kwot tantiemowych, roszczenia agenta o wypłatę prowizji<sup>12)</sup>), jak również możliwości prawnej agenta do przedsięwzięcia poszczególnych czynności agencyjnych przez zastępcę<sup>13)</sup>.

XII. 1) Stosunek agencyjny gaśnie przede wszystkim z upływem czasu, na jaki został ustanowiony. W braku wyraźnej umowy co do czasu trwania kontraktu przyjąć należy, że każda ze stron ma prawo wypowiedzieć umowę na trzy miesiące naprzód, tzn. na okres, który wedle art. 57 ust. aut. ma stanowić podstawę dla rozliczenia między stronami<sup>14)</sup>.

2) Ponadto stosunek agencyjny może być przez każdą ze stron przedwcześnie rozwiązany «z ważnych powodów», w trybie analogii do art. 470 k. z. Za «ważne powody» uznać trzeba z jednej strony istotne naruszenie przewidzianych umową obowiązków, ponadto naruszenie — przez którąkolwiek ze stron — ogólnego obowiązku zachowania lojalności względem kontrahenta<sup>15)</sup>.

Ad 1) i 2). Nie tylko upływ czasu, lecz także przedwczesne rozwiązanie uchyla stosunek umowny na przyszłość, ex nunc; przedsięwzięte już czynności agencyjne i wypływające z nich prawa i obowiązki pozostają w mocy; agent obowiązany jest jednak nabyte przez siebie prawa tantiemowe bezzwłocznie, zgodnie z art. 582 § 1 k. h., przenieść na twórcę, jak w ogólności wszelkie prawa, z zawartych przez siebie kontraktów wynikające. Powyższa zasada doznaje jednak zd. m. tego ograniczenia, że agentowi wolno zastrzec u osób trzecich, a więc u przedsiębiorców teatralnych czy koncertowych, by prowizja z zawartych przezeń kontraktów była i nadal jemu bezpośrednio wypłacana. Wszakże agentowi przysługuje w czasie trwania kontraktu prawna możliwość bezpośredniego potrącenia prowizji<sup>16)</sup> i odprowadzania do twórcy kwot tantiemowych po uskutecznieniu potrącenia:

<sup>12)</sup> Cesja prowizji agencyjnej ma jednak ograniczoną prawną skuteczność; agent bowiem może realizować swe prawa do prowizji tylko w drodze potrącenia jej z wpływających tantiem, ewentualny więc cesjonariusz (w myśl zasady: «nemo plus iuris...») nie będzie mógł realizować swych praw bezpośrednio u autora (tak Goldbaum, Theaterrecht, str. 221). Znaczenie prawne cesji uwidoczni się jednak np. w konkursie agenta: cesjonariusz będzie mógł żądać wyłączenia roszczeń prowizyjnych agenta na swoją rzecz.

<sup>13)</sup> Struktura gospodarcza nieraz bardzo rozległego przedsiębiorstwa agencyjnego wymaga przyznania agentowi prawnej możliwości wyręczenia się w poszczególnych czynnościach substytutami. Oczywiście kierownictwo całością czynności agencyjnych musi spoczywać w ręku samego agenta. Jeśli agent udzieli substytucji w szerszym zakresie, aniżeli mu w myśl powyższych zasad wolno, dopuści się przewinienia kontraktowego, substytucja jest jednak ważna i legitymuje substytutą, skoro, jak długo stosunek agencyjny trwa, podmiotem praw publicznego wykonania dzieła nie jest twórca, lecz agent.

<sup>14)</sup> Tak Marcus «Autor und Theaterunternehmer» Berlin 1921 str. 15; odmiennie Elster-Dienstag, op. cit. str. 263, którzy przyjmują bez dostatecznego uzasadnienia domniemanie woli dorozumianej stron, że kontrakt agencyjny ma trwać przez cały czas istnienia prawa autorskiego.

<sup>15)</sup> Patrz wyżej str. 197 i nast.

<sup>16)</sup> Patrz art. 57 ust. aut.

nie ma powodu, by w razie rozwiązania kontraktu pozbawiać agenta możliwości bezpośredniego inkasowania tych kwot prowizyjnych, które mimo rozwiązania mu się należą. — Agent może oczywiście, przenosząc na twórcę prawa z zawartych przez siebie kontraktów wynikające, żądać odeń równoczesnego przejścia zobowiązań; może też zatrzymać odpowiednie kwoty, potrzebne na wypełnienie zobowiązań pieniężnych, których twórca nie przejął.

Z wygaśnięciem kontraktu agencyjnego gasną automatycznie przeniesione na agenta prawa sceniczne czy inne prawa publicznego wykonania, jako ściśle akcesoryjne<sup>17)</sup>, własność autorska twórcy wraca automatycznie do pierwotnych rozmiarów, tak, że co do tych praw nie trzeba, w razie rozwiązania stosunku agencyjnego, osobnego aktu powrotnego przeniesienia ich z agenta na twórcę.

3) Śmierć agenta rozwiązuje umowę zgodnie z art. 58. Do wynikających stąd praw i obowiązków stron (twórcy i dziedziców agenta) stosować należy zasady, wyżej ad 1) i 2) podane. Patrz także art. 515 k. z. Śmierć twórcy nie rozwiązuje, w braku odmiennej umowy stron, umowy agencyjnej; patrz art. 514 k. z.

4) O ile chodzi o upadłość twórcy<sup>18)</sup> lub jego następcy prawnego, jako przyczynę zgaśnięcia agencji, to est distinguendum:

a) jeśli dłużnikowi upadłemu nie przysługują prawa osobiste z art. 25 ust. aut. sprzeciwiania się egzekucji, natenczas z mocy analogii do art. 43 § 1 pr. upadł. stosunek agencyjny gaśnie całkowicie.

b) Jeśli natomiast dłużnikowi upadłemu powyższe prawa osobiste przysługują, natenczas stosunek agencyjny z mocy cyt. art. pr. upadł. gaśnie tylko częściowo, gaśnie mianowicie tylko w zakresie kontraktów, zawartych przez agenta z osobami trzecimi przed otwarciem konkursu<sup>19)</sup>, wynikające bowiem z tych kontraktów wierzytelności tantiemowe, które w następstwie wygaśnięcia agencji winien agent bezzwłocznie wydać swemu mocodawcy (patrz wyżej ad 1) i 2)), będą mogły bez ujmy dla art. 25 ust. aut. przypaść masie konkursowej. Nie gaśnie natomiast stosunek agencyjny na przyszłość, w zakresie kontraktów, dopiero w przeszłości przez agenta z osobami trzecimi zawrzeć się mających; gdyby bowiem i w tym zakresie przyjąć zgaśnięcie stosunku agencyjnego, to uwolnione w następstwie prawo autorskie, które dotąd było agentowi powierzone do eksploatacji, musiałoby z mocy art. 25 ust. aut. przypaść twórcy, a nie masie konkursowej, co niewątpliwie sprzeciwiałoby się racji przepisów upadłościowych. W konsekwencji uznać należy, że upadłość pro futuro nie wywiera żadnego wpływu na stosunek agencyjny, który i nadal pozostaje w mocy pomiędzy agentem a upadłym twórcą.

W razie upadłości agenta przysługuje twórcy prawo rozwiązania umowy w myśl art. 43 § 2 pr. upadł.<sup>20)</sup> W wypadku skorzystania przez twórcę z tego prawa nie przysługuje mu roszczenie odszkodowawcze do masy konkursowej z powodu rozwiązania kontraktu. Jeśli twórca ze swego prawa rozwiązania umowy nie skorzysta, natenczas znajdzie zastosowanie art. 39 pr. upadł. odnośnie do kontynuowania tych czynności agencyjnych, które nie mają czysto osobistego charakteru, a dadzą się od całokształtu stosunku agencyjnego bez szkody którejkolwiek ze stron oddzielić: taki charakter noszą czynności wykonania zawartych już z osobami trzecimi umów, jak zwłaszcza inkaso tantiem autorskich; o ile chodzi natomiast o funkcje agencyjne,

<sup>17)</sup> Patrz wyżej str. 199 i nast., ustęp XXVIII.

<sup>18)</sup> Będącego równocześnie kupcem — por. art. 1 pr. upadł. Wypadek oczywiście praktycznie rzadki.

<sup>19)</sup> Patrz Goldbaum, Theaterrecht, str. 222 i nast.

<sup>20)</sup> Art. 39 § 2 pr. upadł. znajdzie zd. m. analogiczne zastosowanie.

powierzone agentowi jedynie z uwagi na jego osobiste kwalifikacje i noszące w konsekwencji par excellence osobisty charakter, a mianowicie o funkcje zawierania (dalszych) umów z osobami trzecimi, to w ich zakresie stosunek agencyjny pozostaje w mocy pomiędzy twórcą a upadłym agentem, z tym, że twórca może z mocy analogii do art. 470 k. z. «z ważnych powodów» — a upadłość niewątpliwie jest ważnym powodem — rozwiązać pro futuro stosunek z agentem, co nie uwłacza dalszemu trwaniu stosunku agencyjnego z masą konkursową odnośnie do wspomnianych czynności agencyjnych wykonawczych.

Zgodnie z art. 39 pr. upadł. syndyk masy konkursowej agenta będzie mógł, wedle swego uznania, odnośnie do wykonawczych czynności agencyjnych już to odstąpić od umowy, w którym to wypadku twórca zgodnie z ogólnymi zasadami przysługiwać będzie do masy konkursowej odpowiednie rozszczenie odszkodowawcze, już też wytrwać w stosunku umownym. Zgodnie z art. 39 § 2 pr. upadł. sędzia komisarz może na wniosek twórcy wyznaczyć syndykowi odpowiedni czasokres do oświadczenia się.

### Art. 56.

**Prawa i obowiązki, wynikające z umowy twórcy z agentem, należy oceniać na podstawie art. 27.**

**Umowa ta nie uprawnia agenta do zawierania umów o wydanie dzieła.**

*Ad ust. 1.* Patrz objaśnienia do art. 55.

*Ad ust. 2.* Przepis ten ma oczywiście charakter iuris dispositivi; umowy agencyjne zawierają często postanowienia, zezwalające agentowi teatralnemu na wydanie sztuki scenicznej w handlu księgarskim<sup>1)</sup>.

### Art. 57.

**Agent obowiązany jest donosić twórcy natychmiast o każdej umowie licencyjnej, na jego rachunek zawartej, składać mu rachunki i wypłacać co trzy miesiące wynagrodzenie autorskie lub tantiemy, po potrąceniu prowizji, która w braku umowy wynosi dziesięć od sta.**

I. Z obowiązkiem agenta donoszenia o każdej zawartej z osobami trzecimi umowie łączy się obowiązek przysyłania o d p i s ó w zawartych umów; z obowiązkiem periodycznego przedkładania rachunków, obowiązek udzielania twórcy do wglądu ksiąg i dokumentów, uzasadniających poszczególne pozycje rachunku; art. 44 in fine ust. aut. znajduje analogiczne zastosowanie.

II. Agent obowiązany jest donosić twórcy nie tylko o zawarciu umowy, lecz także o przebiegu jej wykonania, a nadto, stosownie do okoliczności, o przebiegu pertraktacji, do zawarcia umowy zmierzających.

III. Wypłata na rzecz twórcy obejmuje sumy, jakie agent przy wykonaniu zlecenia uzyskał, w szczególności tantiemy autorskie; od tego przychodu może agent potrącić swoją prowizję<sup>1)</sup>, która w braku odmiennej umowy wynosi 10 procent od sta, z kosztów zaś wykonania zlecenia jedynie

<sup>1)</sup> Por. Riezler, op. cit. str. 394.

<sup>1)</sup> Niektóre związki autorskie zmierzają obecnie do tego, by twórca, zamiast płacić prowizję, pokrywał stosunkowo koszty administracji związku. Łączy się to ze spółdzielczym, na idei samopomocy opartym charakterze związku.



tw. «szczególne», w szczególności zaś koszty dostarczanego przez siebie (w wykonaniu umów, zwłaszcza scenicznych) «materiału», koszty podatku obrotowego i koszty procesów<sup>2)</sup>.

Rozliczenie i wypłata powinny nastąpić równocześnie, a mianowicie, w braku odmiennej umowy, co trzy miesiące, licząc od chwili zawiązania stosunku.

IV. Na zabezpieczenie roszczeń o prowizję i o zwrot zaliczek, udzielonych twórcy<sup>3)</sup>, służy agentowi prawo zastawu na powierzonym mu (a formalnie przeniesionym) wyłącznym prawie publicznego wykonania dzieła: analogia do art. 595 § 2 k. h.<sup>4)</sup>; agentowi przysługuje też z tego tytułu prawo zaspokojenia się z wierzytelności tantiemowych w trybie art. 596 k. h.

### Art. 58.

#### Śmierć agenta rozwiązuje umowę.

Patrz wyżej str. 288.

## Rozdział VI.

### OCHRONA PRAWNA

#### UWAGI OGÓLNE DO ART. 59—74

I. Ochrona praw autorskich jest dwojaka: cywilistyczna i kryminalna.

Ochrona cywilistyczna jest na gruncie ustawy polskiej wyczerpująca; nie ma takiego czynu, godzącego w prawa autorskie, któryby pod sankcję cywilną nie podpadał. Natomiast przepisy karne bronią tylko wyłącznych praw autorskich, i to bronią ich jedynie przed atakami, płynącymi z winy umysłnej.

II. Podstawą systemu ochrony cywilistycznej jest przede wszystkim podział praw autorskich na majątkowe i osobiste. Ochrona praw majątkowych uzasadniona jest przepisami art. 59—61, ochroną praw osobistych zajmują się artykuły 62 i 63.

III. Dla cywilnej ochrony praw majątkowych ma zasadnicze znaczenie art. 59 ustawy (w związku z art. 60); na jego gruncie represja cywilna zwraca

<sup>2)</sup> Patrz wyżej str. 285 ustęp VI i 286 ustęp X.

<sup>3)</sup> Zaliczki bywają niejednokrotnie udzielane twórcy przez agentów — przedsiębiorców prywatnych. Nie mają one charakteru sum «gwarancyjnych», wpłacanych na poczet tantiem (patrz wyżej str....), lecz są zwykłymi pożyczkami; podlegają więc zwrotowi niezależnie od tego, jaką wysokość wpływu tantiemowe osiągną.

<sup>4)</sup> Realizacja prawa zastawu będzie musiała być przeprowadzona przez ustanowienie agenta zarządcą powierzonych mu bezwzględnych praw publicznego wykonania dzieła; wszakże twórca, przenosząc prawa publicznego wykonania, tylko agentowi pozwolił prawa te eksploatować, nie można więc — bez zgody twórcy — dopuścić do ich wykonywania osoby trzeciej. Sąd upoważni więc agenta w trybie art. 652 k. p. c., by odtąd na swój rachunek eksploatował powierzone mu prawa publicznego wykonania dzieła, aż do zupełnego zaspokojenia pretensji do twórcy, dla których uzyskał tytuł egzekucyjny.

Jak słusznie podnosi Goldbaum w swym «Theaterrecht», agent odgrywać będzie tu rolę zarządcy przymusowego we własnym interesie; obowiązany więc będzie składać sądowi rachunki periodyczne i stosować się do jego poleceń, w myśl przepisów k. p. c. o zarządzie przymusowym.

się przeciwko wszelkim czynom, które przedstawiają się o b i e k t y w n i e jako bezprawne wkroczenie w majątkowe uprawnienia twórcy, lub jego następcy prawnego, uprawnienia o charakterze w y ł ą c z n y m, a więc w prawa do wyłącznej eksploatacji gospodarczej dzieła.

Wprawdzie art. 59 nie używa określenia «wyłączne» na oznaczenie praw, podlegających z mocy tego artykułu ochronie, atoli określenie to wpływa ze znaczenia wyrazu «wkracza»: «wkroczenie» polega na przedsięwzięciu takich pozytywnych czynności, które tylko uprawnionemu, w jego słusznym interesie, wolno w odniesieniu do danego przedmiotu prawa spełniać, które są zatem zastrzeżone prawnej w y ł ą c z n o ś c i uprawnionego. Nie można natomiast «wkraczać» w obręb praw, polegających wprawdzie na b e z p o ś r e d n i m stosunku uprawnionego do przedmiotu prawa, atoli pozbawionych roszczeń bez względunych (prawami takimi są w sferze prawa autorskiego tak zwane licencje w ścisłym tego słowa znaczeniu, np. płynące z zezwolenia twórcy prawo wydawcy do wydrukowania artykułu, niewyposażone w wyłączność); prawa, o których mowa, nie są w konsekwencji przedmiotem ochrony z art. 59. Z drugiej jednak strony nie można również «wkraczać» w obręb praw, które wprawdzie są wyposażone w roszczenia bezwzględne, których treść jest jednak czysto negatywna, wyczerpuje się w możliwości zakazywania innym osobom przedsięwzięcia określonych czynności w stosunku do przedmiotu prawa, nie polega zaś na równoczesnej prawnej możliwości przedsięwzięcia we własnym słusznym interesie tych czynności. Do takich czysto negatywnych praw należą, w zakresie majątkowych praw autorskich, te uprawnienia podmiotów tych ostatnich, które polegają na możliwości zakazywania przeprowadzania jakichkolwiek zmian w dziele: pamiętać bowiem należy, że w interesie jak najkorzystniejszej eksploatacji gospodarczej dzieł ducha mogą wprawdzie podmioty praw majątkowych zakazywać przeprowadzania zmian w oryginale dzieła, równocześnie jednak pozbawione są prawnej możliwości przedsięwzięcia ze swej strony tych zmian, gdyż wszelkie pozytywne w tej mierze uprawnienia zastrzeżone są monopolowi twórcy i stanowią jego niepozywalne prawo osobiste (por. art. 62, ustęp 2 ustawy). Stąd podmiot praw majątkowych może wprawdzie niezależnie od twórcy, jako podmiot praw osobistych, pociągać do odpowiedzialności każdego, kto by przedsięwziął zmiany w oryginale dzieła, może to jednak uczynić tylko w trybie art. 61 ustawy, traktującym, o czym niżej, o naruszeniach prawa autorskiego, nie polegających na wkroczeniu w obręb tego prawa, nie może zaś występować z powództwem w trybie 59 ust. aut.

Bezprawia z art. 59 pod względem s u b i e k t y w n y m polegać będą z wyjątkiem na świadomym lub nieświadomym, przywłaszczeniu sobie cudzego prawa autorskiego: sprawa ch c e względem przedmiotu prawa autorskiego zająć takie stanowisko, jakie ustawa autorska pozwala zająć tylko uprawnionemu. Jednakże, zdaniem moim, moment przywłaszczenia nie jest koniecznym elementem występkę z art. 59; biernie legitymowana dla powództwa z tego artykułu jest także osoba, która na cudze zlecenie i w cudzym interesie wykonywa czynność, przedstawiającą się obiektywnie jako wkroczenie w wyłączne prawa gospodarczej eksploatacji dzieła. Obowiązuje tu zasada: ubi meam rem invenio, ibi eam vindico.

Powództwo z art. 59 zmierza do zaniechania naruszenia, wydania niesłusznego wzbogacenia, a nadto, w razie winy pozwanego, do wynagrodzenia wszelkiej szkody.

II. Art. 61 ustawy rodzi większe trudności interpretacyjne. W Komisji Kodyfikacyjnej toczyła się debata na temat, czy artykuł ten, będący pewną nowością w autorskich ustawodawstwach, należy w ogóle w naszej ustawie zamieścić<sup>1)</sup>. Przeciwnicy wprowadzenia artykułu, o którym mowa, powoły-

<sup>1)</sup> Patrz G o ł ą b, op. cit. str. 194—195.

wali się na to, że jest on li tylko potwierdzeniem zasady o g ó l n e g o prawa obligacyjnego, iż kto z winy swej wyrządzi drugiemu szkodę, obowiązany jest do jej naprawienia<sup>2)</sup>: w konsekwencji włączenie tego artykułu do ustawy autorskiej uznać należy za zbędne. Podobne stanowisko zajął Senat. — Ostatecznie zwyciężyło jednak zdanie twórcy projektu, prof. Zolla, i art. 61 wszedł w skład ustawy, a ostatnia nowela tekstu jego nie naruszyła.

Zdanie oponentów wydaje mi się s ł u s z n e z tego powodu, że niewątpliwie art. 61 jest w zasadzie tylko potwierdzeniem tej ogólnej reguły, że obowiązek wynagrodzenia szkody powstaje wówczas, jeśli sprawca, naruszający jakakolwiek normę prawną majątkową, wywoła szkodę w jakimkolwiek prawie majątkowym pokrzywdzonego, byleby między czynem a szkodą zachodził adekwatny<sup>3)</sup> związek przyczynowy. Z zasady tej wynika, że do powstania obowiązku wynagrodzenia szkody nie potrzeba, by czyn bezprawny był bezpośrednio naruszeniem tego właśnie prawa majątkowego, w przedmiocie którego szkoda została wyrządzona; czyn może wykraczać przeciw normie prawnej, chroniącej bezpośrednio inne prawa czy interesy majątkowe, wystarcza, jeśli ze szkodą zrządzoną w danym prawie podmiotowym, łączy go czysto faktyczny węzeł związku przyczynowego. Jeśli np. ktoś zniszczy manuskrypt twórcy, to narusza bezpośrednio jego prawo własności na rzeczach zmysłowych; mimo to, już z mocy ogólnych zasad prawa obligacyjnego, obowiązany będzie do naprawienia szkody zrządzonej w prawie autorskim, jeśli tylko między zniszczeniem manuskryptu a ową szkodą zajdzie związek przyczynowy.

Argument prof. Zolla, że art. 61 jest konieczny, gdyż w jego braku mogłaby powstać mylna teza interpretacyjna, że prawa autorskie cieszą się tylko ochroną z art. 59 i 60 ustawy, nie zażywają zaś ochrony odszkodowawczej przeciwko deliktom, nie polegającym na wkroczeniu w prawa autorskie — nie wydaje mi się przekonywującym. Prof. Zoll powołuje się na to, że ustawa autorska stwarza s p e c j a l n e przepisy, normujące ochronę praw autorskich; fakt specjalnego unormowania mógłby, według prof. Zolla, dawać podstawę do argumentu a contrario (a przynajmniej do wątpliwości w tej mierze), że poza ową specjalnie unormowaną ochroną żadna inna prawom autorskim nie służy. Uważam obawy te za nieuzasadnione. Wydaje mi się bowiem rzeczą jasną, że specjalne przepisy w zakresie cywilistycznej represji mają za zadanie z jednej strony określanie szczególnych znamion deliktów, uzasadniających represję, z drugiej zaś strony modyfikowanie treści tej represji zależnie od natury deliktu, względnie naruszonego prawa (np. wprowadzenie «pokutnego», czy ogłoszenia wyroku, jako form zadośćuczynienia moralnego, itp.); żaden jednak przepis specjalny nie mógłby mieć chyba na celu przełamania reguły, o której co dopiero była mowa, że szkoda, zrządzona w jakimkolwiek dobrze prawnomajątkowym, podlega wynagrodzeniu także w wypadku, gdy delikt jest bezpośrednio atakiem na inne dobro majątkowe pokrzywdzonego; do celu tego nie mogłoby również zmierzać milczenie, jakie w przedmiocie owej reguły zachowałyby odnośnie przepisów specjalne. Natomiast, z uwagi właśnie na podkreślony przeze mnie charakter zadania, jakie mają na ogół spełnić przepisy specjalne w zakresie cywilistycznej represji, wydaje mi się art. 61 dość niebezpiecznym; wprowadzenie mianowicie tego artykułu w grupie przepisów specjalnych mogłoby dawać podstawę do mniemania, iż ma on na celu podanie jakichś szczególnych znamion deliktu, uzasadniającego represję, i że znamiona te — w świetle tekstu — polegają na samymże «wyrządzeniu szkody w przedmiocie prawa autorskiego». Oczywiście wniosek taki byłby z gruntu błędnym; wyrządzenie szkody w przedmiocie prawa autorskiego nie jest samo przez się deliktem, w przeciwnym ra-

<sup>2)</sup> Patrz art. 134 k. z.

<sup>3)</sup> Patrz niżej str. 321.

zie za delikt musiałaby uchodzić także np. ujemna lecz sprawiedliwa krytyka; nie jest deliktem nawet wówczas, gdy sprawca działa umyślnie, lub też działanie jego wynikało z lekkomyślności, czy niedbalstwa; zamiar bowiem lub «nieumyślność» nie mogą same przez się nadać działaniu cech obiektywnego bezprawia, z drugiej strony, gdy działaniu brak tych właśnie cech, nie mogą być same poczytane za «winę» w rozumieniu prawa.

Jakie czyny podlegają sankcji art. 61?

Pod art. 61 będą podpadać — zgodnie z przedstawionym charakterem tego artykułu — najrozmaitsze delikty, naruszające bezpośrednio jakiekolwiek dobra prawne i przepisy majątkowe (byleby rezultatem było wyrządzenie szkody w prawie autorskim), jako to: zniszczenie manuskryptu, którego istnienie jest faktycznym warunkiem możności wykonywania prawa autorskiego, złośliwa i niesprawiedliwa krytyka dzieła, rozliczne akty nieuczciwej konkurencji w stosunku do twórcy itd.<sup>4)</sup> Rządowi art. 61 trzeba będzie jednak poddać przede wszystkim te czyny, które, mimo, że nie polegają na wkroczeniu w prawa wyłącznej eksploatacji gospodarczej, tym niemniej są naruszeniem praw majątkowych autorskich. Chodzi tu o naruszenie majątkowego prawa do integralności dzieła. Nie jest ono wkroczeniem w cudze prawa autorskie w sensie art. 59, nie jest bowiem eksploatacją dzieła w sferze cudzego monopolu autorskiego, jest jednak naruszeniem prawa autorskiego z mocy art. 12. Jeśli więc nakładca wyda dzieło z błędami, dyrektor teatru wystawi sztukę z niedozwolonymi skreśleniami, natenczas dopuszczają się naruszenia prawa autorskiego w ramach art. 61, a nie art. 59, skoro działają w zakresie objętego swym prawem autorskim terenu eksploatacyjnego, a zatem w cudze prawa autorskie nie «wkraczają», a tylko w inny sposób je naruszają.

Zd. m., rzeczą naszego ustawodawcy było raczej, zamiast wypowiadać ogólną regułę art. 61, podać szczególne znamiona owego deliktu, polegającego na naruszeniu prawa do integralności dzieła, dalej deliktów, które wprowadzie nie są wprost naruszeniem praw autorskich, niemniej naruszają interesy prawno-majątkowe, najściślej z prawami autorskimi związane; mają tu o deliktach, polegających na aktach nieuczciwej konkurencji względem twórcy czy jego następcy prawnego. Byłoby to zgodne z charakterem dogmatycznym przepisów specjalnych, a byłoby zarazem z praktycznego punktu widzenia zwłaszcza w przedmiocie nieuczciwej konkurencji pożądanę, stosowanie bowiem analogiczne ustawy z 1926 roku o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji, mającej bezpośrednie znaczenie głównie dla przemysłu i handlu, przedstawia niejednokrotnie trudności.

W komentarzu do art. 61 omówimy delikt, polegający na naruszeniu prawa do integralności dzieła, dalej złośliwą a niesprawiedliwą krytykę, wreszcie delikty, płynące z analogicznego zastosowania art. 3 ustawy o zwalczaniu n. k. Delikty, oparte na analogicznym zastosowaniu art. 1 tejże ustawy, należy tak z uwagi na ich charakter, jak i z uwagi na ich skutki uznać za analogiczne do występków z art. 59; dlatego też przy tym artykule ulegną omówieniu.

<sup>4)</sup> Patrz w tej mierze Zoll, komentarz, str. 137 nast. — Chodzi tu ciągle o delikty, nie będące — poza deliktem naruszenia prawa do integralności dzieła, o czym zaraz niżej — naruszeniem praw podmiotowych autorskich, a mimo to rodzące obowiązek wynagrodzenia szkody w tychże prawach autorskich zrzędzonej. — Mimo stylizacji art. 61, delikty, nim objęte, uzasadniać będą nie tylko roszczenie odszkodowawcze, lecz także roszczenie o zaniechanie w ramach ogólnych zasad. Roszczenia o wydanie niesłusznego wzbogacenia na ogół uzasadniać nie mogą, skoro nie są eksploatacją cudzego majątku (art. 123 k. z.).

III. Ochroną osobistych praw autorskich zajmuje się art. 62 ustawy. Art. 63 wskazuje osoby, legitymowane do dochodzenia roszczeń, ochroną tą uzasadnionych.

Ochrona osobista zmierza przede wszystkim do zaniechania czynów krzywdzących, usunięcia ich skutków, w razie zaś winy subiektywnej do wynagrodzenia szkody moralnej; nadto, jeśli czyn popełniony był rozmyślnie, twórca może w myśl art. 62 ust. aut. żądać zadość uczynienia za krzywdę moralną w postaci pokutnego, zgodnie z zasadą art. 157 § 3 k. z.

IV. Ochrona prawnokarna została unormowana w art. 68 i nast. ustawy. Przedmiotem ochrony są wyłączne prawa majątkowe, a nadto prawa osobiste o charakterze wyłącznym. Którym prawom osobistym należy ten charakter przypisać, o tym będzie mowa w objaśnieniach do art. 68.

Występki z art. 69 (naddruk) i 70 (przywłaszczenie sobie autorstwa cudzego dzieła) są szczególnymi typami deliktów, które skąd inąd podlegałyby ogólnej sankcji art. 68, a tylko celem zastosowania surowszej represji zostały wyodrębnione.

### Skargi z powodu naruszenia praw autorskich

#### Art. 59.

Twórca (lub jego prawny następca) może żądać od wkraczającego bezprawnie w jego prawa, by zaniechał naruszenia, wydał to, czem się z bogacił, a w razie winy wynagrodził wszelką szkodę.

I. «Właściciel przedsiębiorstwa gastronomicznego, w którego lokalu koncertująca orkiestra dopuszcza się naruszenia praw autorskich, odpowiada kompozytorowi solidarnie z członkami orkiestry za wszelką szkodę naruszeniem praw autorskich zrzędzoną» (O. S. N. z 7/X 1931, I zby III Rw. 1704/31. O. S. P. T. X. z r. 1931, nr 469).

#### Z motywów:

«Sąd Najwyższy nie może podzielić poglądu S. A., jakoby przedsiębiorca, urządzający koncerty muzyczne w swych przedsiębiorstwach, nie miał obowiązku troszczyć się o treść programu i nie ponosił odpowiedzialności za naruszenie przez orkiestrę praw autorskich.

Pogląd ten nie może się ostać wobec przepisów §§ 1297 i 1299 u. c. (austr.). Nie może również pozwany (przedsiębiorca) z powołaniem się na przepis art. 14 l. 2 ustawy o prawie autorskim zasłaniać się tym, że od publiczności nie pobierał opłat za muzykę. Opłaty za wykonywanie utworów muzycznych, chronionych prawem autorskim, pobierali od pozwanego członkowie orkiestry, a tym samym dopuszczali się naruszenia praw autorskich; pozwany zaś, najmując orkiestrę w celu wykonywania takich utworów, współdziałał w tym naruszeniu w myśl przepisu § 1301 ust. cyw., i stosownie do przepisu § 1302 ust. cyw. za szkodę przez to rozmyślnie wyrządzoną odpowiada solidarnie z płatnymi przez się wykonawcami cudzych utworów muzycznych».

#### II. Patrz orzeczenie VII przy art. 68.

I. Przedmiotem ochrony prawnej, unormowanej w art. 59 są bezpośrednie i bezwzględne prawa majątkowe autorskie, a więc — wedle terminologii Zolla — autorskie «prawa do rzeczowych podobne»; obowiązkowe, płynące z kontraktów autorskich, podlegają ochronie według ogólnych przepisów kodeksu zobowiązań, a nadto wedle szczególnych norm art. 35—58 ust. aut.; przewinienie kontraktowe nie powoduje represji z art. 59, choćby kontrakt dotyczył stosunków autorskich. Inna rzecz, że przewinienie

kontraktowe, a zwłaszcza naruszenia kontraktowego obowiązku lojalności<sup>1)</sup>, może równocześnie nosić na sobie znamiona deliktu z art. 59; będzie wówczas rzeczą wyboru pokrzywdzonego, czy wystąpi ze skargą *ex delicto*, czy też *ex contractu*. Taka podwójna kwalifikacja zachodzić będzie np. w wypadku, gdy nakładca zwielokrotnia dzieło w większej ilości egzemplarzy, aniżeli mu w umowie dozwolono, jeśli właściciel biura wynajmu filmów wyświetla film (względnie udziela licencji na wyświetlenie) poza granicami terytorjalnymi swego prawa monopolicznego, itd.

II. Jak w objaśnieniach do art. 2, 12 i 24 podniesiono, ochronie z art. 59 (60, 61 oraz 68) podlega nie tylko własność autorska, lecz także (uzasadnione artykułem 32) prawo zezwalania na rozpowszechnianie przeróbek, a to z uwagi na towarzyszący temu — w zasadzie jako osobiste pojętemu — prawo element majątkowy; to też represję z art. 59 ściągnie na siebie osoba, rozpowszechniająca bez zezwolenia twórcy oryginału przeróbkę jego dzieła. Jeśli aktu rozpowszechniania dokona zarazem bez zezwolenia twórcy przeróbki, powództwo z art. 59 przysługuje zarówno twórcy oryginału, jak i przeróbki.

III. Tylko interes prawny, jaki upatruje twórca w wyłącznym charakterze swej prawnej możliwości gospodarczego eksploataowania dzieła, jest przedmiotem ochrony z art. 59. Wyżej już podkreślono, że nie podlega ochronie z art. 59, a tylko ochronie z art. 61, autorskie uprawnienie majątkowe do integralności dzieła. Na ten ostatni artykuł należy się tedy powołać, jeśli podmiot autorskiego prawa majątkowego występuje przeciwko osobie, która w swych aktach rozpowszechniania dzieła trzyma się granic eksploatacji, zakreślonych nabytym przez nią częściowym prawem autorskim, przewinienie zaś jej na tym tylko polega, że w tekście rozpowszechnianego dzieła przedsięwzięła zmiany, na które nie otrzymała od swego poprzednika żadnego zezwolenia.

IV. Czynnici legitymowani do wytoczenia powództwa z art. 59 jest pokrzywdzony podmiot praw majątkowych, a więc twórca, dalej każda inna osoba, która z mocy art. 10 lub 11 prawa autorskiego w sposób pierwotny nabyła, a wreszcie następca prawny twórcy, czy też innego pierwotnego nabywcy; legitymowany jest także nabywca praw częściowych. Powód winien legitymację swoją udowodnić; ustawa ułatwia twórcy dowód przez wprowadzenie w art. 6 ust. 2 domniemania o typie *praesumptio iuris*<sup>2)</sup>.

V. Biernie legitymowaną jest każda osoba, która wkracza bezprawnie w cudze prawa autorskie. Będzie to przede wszystkim osoba, która

<sup>1)</sup> Patrz wyżej str. 197 i nast.

<sup>2)</sup> Następca prawny własności autorskiej, czy też prawa częściowego, występujący z powództwem z art. 59, musi więc bądźto wykazać, że uprawnionym był jego poprzednik (ponadto musi oczywiście powołać się na swój ważny tytuł nabycia), bądź też wykazać, że za jego, czy też jego poprzednika, uprawnieniem walczy komniemanie. Autorska skarga windykacyjna nie może natomiast być skonstruowana jako skarga publicjańska, nie może więc być oparta na samymże fakcie nabycia prawa pod ważnym tytułem i dobrej wierze co do prawa poprzednika: wszakże dobra wiara bez względu na czas, jaki upłynął od chwili nabycia, nie może w sferze dzieł ducha zastąpić braku uprawnień poprzednika i doprowadzić do nabycia ich przez następcę, brak więc w zakresie prawa autorskiego podstaw legislacyjnych skargi Publicjańskiej. *Probatio diabolica* jest tedy nieunikniona w procesie autorskim, jeśli jej nie ułatwi domniemanie z art. 6: inna rzecz, że tak z uwagi na czasowość własności autorskiej, jak i na zwyczaj alienowania jej raczej w drodze ustanawiania praw częściowych — które z kolei w większości wypadków są niezwykłe — aniżeli w drodze alienacji całkowitej, *probatio* ta nie będzie w sferze praw autorskich przedstawiać nawet w przybliżeniu tych trudności, jakie następuje w sferze własności na rzeczach zmysłowych.

eksploatuje gospodarczo cudze dzieło, nie mając ku temu upoważnienia, a działając w zamiarze przywłaszczenia sobie cudzego prawa; jest przy tym rzeczą obojętną, czy działa w dobrej, czy w złej wierze: zła wiara konieczna jest tylko dla uzasadnienia roszczeń o odszkodowanie. Jednakże — jak we wstępnych uwagach zaznaczono — biernie legitymowaną jest także osoba, która eksploatuje gospodarczo cudze dzieło bez zamiaru przywłaszczenia, lecz działając w cudzym imieniu, czy też cudzym interesie, która zatem odgrywa w stosunku do eksploatacji gospodarczej dzieła jedynie rolę dzierżyciela (detentora); nie uwłacza to oczywiście prawu pozwanego do wskazania poprzednika w myśl art. 81 i nast. k. p. c. dla spowodowania sukcesji procesowej w trybie art. 83 k. p. c.

Biernie legitymowanym jest każdy, kto wkracza bezprawnie w obręb cudzego prawa autorskiego. Bezprawnie — znaczy to, bez prawa bezpośredniego, któreby uzasadniało wkroczenie. Biernie legitymowaną jest więc np. w stosunku do nakładcy także osoba, której sam twórca udzielił zezwolenia na wydanie dzieła, uczynił to jednak po uprzednim ustanowieniu bezwzględного prawa nakładczego na rzecz owego nakładcy<sup>3)</sup>. Nie jest natomiast zd. m. biernie legitymowanym w stosunku do nabywcy bezwzględного prawa licencjat, który prawo swoje nabył wcześniej; licencjатовi przysługuje bowiem acz nie bezwzględne, tym niemniej bezpośrednie prawo do dzieła, może więc na nie powołać się nie tylko wobec twórcy, który licencję ustanowił, lecz także wobec każdego następcy prawnego. Biernie legitymowanym jest oczywiście również twórca, który wkracza w zakres ustanowionych przez siebie bezwzględnych praw częściowych; przez ustanowienie bowiem tych praw stracił w ich zakresie bezpośrednie prawo do dzieła.

Biernie legitymowanym jest zgodnie z art. 136 k. z. (względnie, o ile chodzi o legitymację dla roszczeń o zaniechanie i wydanie niesłusznego wzbogacenia, wedle analogii z tego artykułu) nie tylko sprawca, to jest osoba, która bezpośrednio wkroczenia w cudze prawa się dopuściła, lecz także każdy, kto sprawcę do takiego czynu nakłonił, względnie w wykonaniu go był mu pomocny<sup>4)</sup>. Ponadto, z mocy art. 136 k. z., dla powództwa o wynagrodzenie szkody legitymowaną jest osoba, która świadomie skorzystała ze szkody drugiemu wyrządzonej; z mocy zaś art. 144 k. z. odpowiada za szkodę, wyrządzoną przez sprawcę przy wykonywaniu powierzonej mu czynności, osoba, która wykonanie jej mu powierzyła, chyba że sprawca należy do rzędu osób (względnie organów przedsiębiorstw, zakładów), trudniących się z a w o d o w o wykonywaniem takich czynności — co w sferze stosunków autorskich zwykle będzie miało miejsce, — albo też, że zleceńdawcy uda się dowód, iż nie ponosi winy w wyborze. Dla powództwa o zaniechanie legitymowaną jest poza uczestnikami działania występnego — każda w ogólności osoba, której interesy przy spełnianiu czynu bezprawnego prowadzono. Obojętnym jest przy tym, czy tytuł sprawcy do prowadzenia interesów płynął ze zlecenia, czy też z ustawy (pryncypał odpowiada tedy za działania swego prokurenta, pupil zaś ponosi odpowiedzialność za czyny swego opiekuna); jeśli sprawowano interesy na zasadzie zlecenia, natenczas — w przeciwieństwie do legitymacji dla roszczeń o odszkodowanie — jest obojętne, kto był zleceniobiorcą, i czy mocodawca ponosi jakkolwiek winę w wyborze. Również bez zastrzeżeń odpowiada zastąpiony, gdy zostanie pozwany o wydanie niesłusznego wzbogacenia; szczególnie zaś rozszerzenie odpowiedzialności przy powództwie o wydanie wzbogacenia przewiduje art. 125 k. z., w ramach którego odpowiedzialną jest osoba

<sup>3)</sup> Oczywiście między stronami zarzut *ex contractu* jest także przy *rei vindicatio* dopuszczalny.

<sup>4)</sup> Patrz co do tych pojęć objaśnienia przy art. 68, str. 357 i nast.

trzecia, na rzecz której bezprawnie eksploatujący rozporządził swym nieślusznym wzbogaceniem pod tytułem darmym.

O ile chodzi o elementy psychiczne sprawcy, jako warunek odpowiedzialności, to ustawodawstwo określa najszerze ramy dla powództwa o wydanie wzbogacenia: nastrój psychiczny wzbogaconego przy akcie eksploatacji dzieła, powodującym wzbogacenie, jest dla powstania obowiązku wydania wzbogacenia najzupełniej obojętny. Ciśnieszsze granice odpowiedzialności przyjmuje prawo obiektywne dla roszczeń o zaniechanie: o zaniechanie może być pozwaną tylko osoba, która dany czyn spełniła celowo, w pełnej świadomości jego ustawowych znamion faktycznych; nie jest tedy biernie legitymowanym np. drukarz, który nieświadomie wydrukował większą ilość egzemplarzy, aniżeli mu dozwolono. Jednakże i przy powództwie o zaniechanie obojętną jest rzeczą, czy i o ile delikwent zdawał sobie sprawę z bezprawnego charakteru swego działania: także sprawca, działający w dobrej wierze, wywołanej błędem co do normy prawnej, lub nawet co do faktów prawniczych<sup>5)</sup>, podlega roszczeniu o zaniechanie działania obiektywnie występnego. Wreszcie — w zakresie odpowiedzialności z tytułu wynagrodzenia szkody ustawodawca przyjął zarówno w ustawie autorskiej, jak i w kodeksie zobowiązań zasadę odpowiedzialności za winę (tzw. «Schuldhaftung»), panującą w prawie rzymskim<sup>6)</sup>, wedle której sprawca czynu przedmiotowo występnego odpowiada za zrządzoną szkodę tylko pod warunkiem, że spełnienie działania można mu subiektywnie poczytać za winę, czy to w postaci zamiaru występnego, czy też winy nieumyślnej (art. 134 k. z.).

VI. Ze względu na znamiona przedmiotowe występki z art. 59 możemy dzielić wedle tego samego klucza, jaki był dla nas miarodajny przy podziale uprawnień autorskich (art. 12)<sup>7)</sup>, i autorskich czynności obrotowych (art. 24), to jest wedle rodzaju w reprodukcji, rodzajów ustaleń dzieła. Zasadniczym będzie tedy podział na występki, wkraczające w prawa autorskie do reprodukcji trwałej, i występki, wkraczające w prawa reprodukcji o charakterze jednorazowym.

VII. Jak wiemy, uprawnienia autorskie w zakresie trwałej reprodukcji polegają na wyłącznej prawnej możliwości zwielokrotniania dzieła i rozpowszechniania uzyskanych stąd egzemplarzy pomiędzy publiczność. Najważniejszym w tej dziedzinie, a zarazem najstarszym uprawnieniem autorskim, jest prawo zwielokrotniania dzieła drukiem (i rozpowszechniania uzyskanych egzemplarzy); ponadto wchodzi w grę prawo sporządzenia i zwielokrotnienia filmu, płyt gramofonowych itp.; przede wszystkim jednak będziemy mieć na oku owo prawo druku.

Występkiem, naruszającym prawo druku, jest tzw. przedruk (Nachdruck, contrefaçon). Aczkolwiek dopiero rozpowszechnianie nielegalnych, w drodze przedruku uzyskanych egzemplarzy dzieła wyrządza rzeczywistą szkodę twórcy, tym niemniej dogmatyka prawa autorskiego już w swym najdawniejszym rozwoju historycznym uznała samo bezprawne zwielokrotnienie dzieła za dokonany, nie zaś tylko za usiłowany występki autorski. Uznawano przy tym nawet za rzecz obojętną, czy zwielokrotniający działał w zamiarze rozpowszechniania uzyskanych stąd egzemplarzy przed, czy też po

<sup>5)</sup> W szczególności co do faktów prawniczych, które uzasadniają prawa autorskie przeciwnika lub według mniemania delikwenta miały uzasadniać jego własne prawa (tzw. «negative Tatbestandselemente» wedle terminologii niemieckiego kryminalisty Franka); patrz niżej str. 315 p. 3.

<sup>6)</sup> Przeciwnieństwem nowoczesna zasada odpowiedzialności za skutek (tzw. «Erfolgshaftung»).

<sup>7)</sup> Patrz wyżej str. 81 i nast.



wygaśnięciu prawa autorskiego<sup>8)</sup>; zd. m. atoli autorski monopol ma na celu zapewnienie twórcy wyłączności w czerpaniu zysków z rozpowszechniania dzieła, zaś ze zwielokrotniania o tyle tylko, o ile ono do rozpowszechniania w zastrzeżonej twórcy sferze prowadzi; to też przedruk o tyle tylko jest wkroczeniem w prawa autorskie, o ile jest przynajmniej nacechowany z zamiarem bezprawnego rozpowszechniania dzieła, w szczególności podjęcia aktów rozpowszechniania w czasie trwania ochrony prawnej<sup>9)</sup>.

Rozróżniamy tedy w naszej materii dwa rodzaje deliktów: przedruk w ścisłym tego słowa znaczeniu, polegający na bezprawnym zwielokrotnieniu dzieła piśmienniczego, i — jako osobną formę deliktu — rozpowszechnianie nielegalnych egzemplarzy. Rozróżnienie to jednak ma we współczesnym prawodawstwie znaczenie bodaj tylko dla prawa karnego; o ile bowiem chodzi o sferę represji cywilnej, to z jednej strony powództwo o zaniechanie uzasadnione jest nie tylko w wypadku dokonanego, lecz także usiłowanego deliktu, a nawet wystarcza, dla uzasadnienia tego powództwa, akcja przygotowawcza, z drugiej zaś strony tylko na dokonanej eksploatacji cudzego prawa autorskiego opierać się może powództwo o wydanie wzbogacenia i o odszkodowanie, a za taką uchodzić może jeno przedsięwzięcie przez delikwenta aktów

<sup>8)</sup> Por. np. Voigtlaender-Fuchs op. cit. str. 108, de Boor, op. cit. str. 145; stanowisko to do dziś dnia zajmuje wielu uczonych (por. np. Goldbaum, komentarz z r. 1928, str. 345). Przeciwno temu pogładowi patrz trafną głoszą w D. d'a. 1925, str. 53.

<sup>9)</sup> Zd. m., przynajmniej na gruncie prawa polskiego brak przepisu ustawowego, któryby nakazywał samo bezprawne zwielokrotnianie dzieła traktować jako delikt w tym stopniu odrębny od deliktu bezprawnego rozpowszechniania dzieła, iżby miało nawet uchodzić za rzecz obojętną dla istoty deliktu, czy dokonano przedruku w zamiarze bezprawnego rozpowszechniania. Dla prawa polskiego należy tedy sprawę rozstrzygnąć ex aequo iure, a z tego punktu widzenia nie ulega wątpliwości, że monopol autorski w swej istocie jest monopolem rozpowszechniania, a nie zwielokrotniania dzieła; zwielokrotnianie jest bezprawiem tylko jako stadium wstępne do bezprawnego rozpowszechniania; dlatego też nie jest wkroczeniem w autorski monopol zwielokrotnianie dzieła, dokonane wprowadzie w czasie istnienia prawa autorskiego, lecz w zamiarze rozpowszechniania egzemplarzy po upływie czasu trwania ochrony prawnej, a więc w zamiarze prawnego rozpowszechniania. Przedruk, będący deliktem dokonanym już w chwili ukończenia zwielokrotniania, winien więc być traktowany jako tzw. «Abchitsdelikt»: do jego istoty winien należeć zamiar sięgający dalej, aniżeli istota przedmiotowa deliktu, a mianowicie zamiar bezprawnego rozpowszechniania egzemplarzy w czasie trwania prawa autorskiego, bez którego to zamiaru nawet o bezprawnym charakterze przedruku mowy być nie może («subjektive Unrechtselemente»). Postulat, by w interesie bezpieczeństwa praw twórców zakazywać także przedruku, dokonywanego w zamiarze rozpowszechniania egzemplarzy po upływie ochrony prawnej, mogłby znaleźć wyraz jedynie w specjalnym przepisie, a występek taki musiałby być traktowany jako delictum sui generis. Taką specjalną czysto prewencyjną normę zna prawo zwyczajowe w dziedzinie represji cywilnej: dla powództwa o zaniechanie legitymowany jest także ten, kto sporządza egzemplarze w czasie trwania ochrony prawnej w zamiarze późniejszego ich rozpowszechniania. Natomiast osobie takiej brak jest legitymacji biernej dla skargi karnej, gdyż ustawa o dawa ca karny zwraca się jedynie przeciw wkroczeniu w monopol autorski, a w sferze prawa karnego dla z wyjązajowych deliktów nie ma miejsca.

Dla powództwa o wydanie wzbogacenia względnie wynagrodzenie szkody nie jest legitymowany nawet ten, kto dokonał bezprawnego przedruku w zamiarze — jeszcze nie zrealizowanym — bezprawnego rozpowszechniania; jak długo bowiem nie rozpoczęto rozpowszechniania dzieła, tak długo niema mowy o eksploatacji monopolu autorskiego.

rozpowszechniania egzemplarzy dzieła, a nie już samo ich zwielokrotnienie (por. wyżej uwaga 9) in fine przy art. 59).

Bezprawny charakter rozpowszechniania egzemplarzy dzieła polegać może na tym, że rozpowszechnia się egzemplarze, sporządzone z pogwałceniem praw autorskich, albo że przedmiotem rozpowszechniania są wprawdzie egzemplarze sporządzone legalnie, rozpowszechniający nie rozporządza jednak uprawnieniami autorskimi już to w ogóle, już też nie dysponuje nimi w zakresie, w którym akcie rozpowszechniania dokonał<sup>40)</sup>.

Rozpowszechnianie egzemplarzy dzieła bez zezwolenia twórcy, względnie sporządzenie tych egzemplarzy bez zezwolenia, jest bezprawnym o tyle, o ile wykracza poza zakres użytku prywatnego z art. 18 ust. aut., a zarazem nie wchodzi w zakres użytku publicznego z art. 13—17 ustawy; podnieść należy, że w sferze użytku publicznego dozwolonym jest jedynie rozpowszechnianie egzemplarzy legalnie sporządzonych, a zarazem legalnie nabytych: kto je sporządził lub nabył z pogwałceniem praw autorskich, nie może ich rozpowszechniać a w e t w sferze użytku publicznego. Chodzi tu w szczególności o rozpowszechnianie dzieła przez wypożyczenie egzemplarzy

<sup>40)</sup> Takie nadużycie prawa zachodzi np. w wypadku, gdy nakładca sprzedaje legalnie sporządzone egzemplarze dzieła poza granicami terytorium, na które rozciąga się jego prawo nakładcze, albo też egzemplarze, sporządzone w czasie trwania stosunku nakładczego, sprzedaje po jego wygaśnięciu.

Zgodnie z ogólną definicją występku z art. 59, przekroczenie autorskich uprawnień musi polegać na wdarciu się w taką sferę monopola autorskiego, na którą uprawnienia delikwenta się nie rozciągają. Nie pociągnie tedy za sobą skutków deliktu z art. 59 wykonywanie nabytych praw autorskich w sposób, niezgodny z umową, czy też nawet niezgodny wprost z ich treścią, byle tylko nabywca przez swe wykroczenie nie wdarł się w niezastrzeżoną mu dziedzinę eksploatacji gospodarczej dzieła. Jeśli więc nakładca wyda dzieło w nie odpowiadającym umowie formie, na nieodpowiednim papierze itp., dopuści się naruszenia kontraktowego, jeśli zaś poczyni niedozwolone zmiany w dziele, dopuści się nadto występku z art. 61 ustawy; ani w jednym ani w drugim wypadku nie popełni jednakże występku z art. 59, skoro w działaniu swoim nie wyszedł poza zakresloną mu dziedzinę eksploatacji dzieła. Teoria, która — wychodząc z założenia, że nabywca obraca się w granicach nabytego prawa o tyle tylko, o ile wykonywa je zgodnie z treścią postanowień umownych, regulujących sposób wykonywania tego prawa — uważa, że wszelkie odbiegnięcia od tej treści są wtargnięciem w pozostałe przy twórcy bezwzględne prawa eksploatacyjne i stanowią delikt z art. 59 ustawy, jest konstrukcją doktrynerską i niezawodnie sprzeczną z tendencją ustawodawcy; w rezultacie doprowadziłaby do k a r a l n o ś c i w myśl art. 68 wszelkich przewinień nabywcy przy wykonywaniu jego praw częściowych.

Zaznaczyć jednak trzeba, że wykroczenie przeciwko postanowieniom umownym, dotyczącym sposobu wykonania nabytego prawa, może iść tak daleko, że akt reprodukcji względnie rozpowszechniania dzieła przez nabywcę, nie będzie już miał charakteru wykonania przysługującego mu prawa w zastrzeżonej dlań sferze, a będzie raczej wkroczeniem na teren eksploatacji, który pozostał przy twórcy, tak, że i na gruncie naszego stanowiska, represja z art. 59 okaże się uzasadniona. Będzie to miało miejsce np. w wypadku, jeśli nakładca, któremu wyraźnie zastrzeżono li tylko prawo do wydania egzemplarzy broszurowanych, z wykluczeniem wydania ozdobnego, wydrukuje i będzie rozpowszechniał właśnie egzemplarze ozdobne, w wypadku o którym mowa, wykraczając przeciw treści nabytego prawa, nakładca przekracza zarazem zagwarantowany nim teren eksploatacyjny i przywłaszcza sobie taki nowy kierunek rozpowszechniania dzieła, który może i wedle woli stron ma być przedmiotem odrębnej eksploatacji: jest wszakże znaną rzeczą, że wydania ozdobne mogą liczyć na odrębną klientelę, że nawet zupełne ustanie pokupu na dzieła w wydaniu broszurowanym nie wyklucza popytu za ozdobnymi egzemplarzami, i odwrotnie.

z mocy art. 13 p. 5 ustawy: jedynie książki legalnie sporządzone, a zarazem nabyte od posiadającego uprawnienia autorskie może wypożyczalnia odnajmować bez osobnego zezwolenia twórcy (patrz jednak niżej uwaga 11 przy art. 59).

Delikt bezprawnego rozpowszechniania egzemplarzy dzieła mogą stanowić nie tylko akty sprzedaży, wynajmu itp. egzemplarzy dzieła, lecz także dokonywanie za pomocą nielegalnych egzemplarzy, poza sferą użytku prywatnego, aktów reprodukcji o charakterze jednorazowym, skąd inąd dozwolonych. Kto więc urządza koncert z płyt gramofonowych, sporządzonych bez zezwolenia osoby, dysponującej prawem autorskim w zakresie zwielokrotniania płyt, dopuszcza się względem niej deliktu, choćby działał za zezwoleniem osoby, dysponującej monopolicznym uprawnieniem autorskim w zakresie publicznego wykonania dzieła (które to uprawnienie jest, jak wiemy, odrębnym od praw trwałej reprodukcji), lub choćby odnośny akt publicznego wykonania dzieła został przedsięwzięty w sferze użytku publicznego.

Wyłącznie tylko akt rozpowszechniania, a więc akt zbycia, wynajęcia itp. egzemplarzy dzieła, ma charakter występku; nabywanie egzemplarza nielegalnie sporządzonego, czy też z pogwałceniem praw autorskich rozpowszechnianego, nie jest jako takie deliktem, nabywca, o ile nie działa w zamiarze dalszego bezprawnego rozpowszechniania, nie ma bierniej legitymacji z art. 59: wszakże monopol twórcy, chroniony przez ten artykuł, jest wyłącznością w rozpowszechnianiu, a nie w nabywaniu egzemplarzy dzieła. Zd. m. twórcy nie przysługuje w stosunku do nabywcy nielegalnych egzemplarzy dzieła nawet roszczenie z art. 60 ustawy o zniszczenie bezprawnie sporządzonych egzemplarzy<sup>11)</sup>.

VIII. Naruszenie prawa do reprodukcji o charakterze jednorazowym polega na dokonywaniu aktów tej reprodukcji — w sferze, zastrzeżonej monopolowi twórcy — już to przez osobę, nie dysponującą prawem autorskim, już też przez osobę, która danym aktem reprodukcji o charakterze jednorazowym granice przysługujących jej praw autorskich przekracza. Reprodukacja o charakterze jednorazowym, nie oparta na upoważnieniu autora, jest bezprawna, o ile przekracza sferę użytku prywatnego, a zarazem nie obraca się w sferze użytku publicznego; atoli i w tej ostatniej sferze jest niedozwolona, o ile jej dokonano za pomocą nielegalnego egzemplarza dzieła; w wypadku tym jednak nie narusza ona praw autorskich do publicznego wy-

<sup>11)</sup> Czy rozpowszechnianie nielegalnych egzemplarzy, które zrazu nabyto dla prywatnego tylko użytku, jest deliktem z art. 59? Czy może być z tego artykułu pociągnięty do odpowiedzialności student, który nabył nielegalny egzemplarz podręcznika szkolnego dla nauki, a po użyciu sprzedaje go w antykwarni? Zd. m. represja nie jest dopuszczalna nawet w wypadku, gdyby student nabywając egzemplarz wiedział o braku autorskich uprawnień poprzednika, byleby w chwili nabycia kierował się celem użytku prywatnego. Wprawdzie teoretycznie nie stałoby na przeszkodzie upatrywaniu w powyższym stanie faktycznym deliktu z art. 59: wszakże z autorsko-prawnego punktu widzenia student nie nabył prawa rozpowszechniania zakupionego egzemplarza (i to choćby w chwili nabycia działał w dobrej wierze, ta ostatnia bowiem nie zastępuje braku uprawnień poprzednika); jednakże norma prawa wyczerpującego, której uchylecie z pewnością nie leżało w intencji ustawodawcy polskiego, stanowi, że intelektualny konsument i jego następcy prawni, bez względu na swą złą czy dobrą wiarę co do praw autorskich poprzednika, wolni są od prawnego-autorskiej represji deliktualnej — tak cywilnej, jak karnej — za rozpowszechnianie, choćby dla zarobku, egzemplarzy dzieła, nabytych zrazu dla użytku prywatnego. To też w omawianych wypadkach art. 59 nie znajdzie zastosowania, mimo, że tak z gramatycznego, jak i z teoretycznego punktu widzenia wykazują one wymagane tym artykułem znamiona.

konania, lecz, jak wyżej zaznaczono, prawa autorskie w zakresie zwielokrotniania i rozpowszechniania dzieła.

IX. Art. 59 przewiduje następujące roszczenia autora (lub jego następcy pr.), wynikłe z faktu bezprawnego wkroczenia w jego prawa:

1) Roszczenie o zaniechanie czynu bezprawnego, wraz z roszczeniem o uchylenie skutków bezprawia, w szczególności o doprowadzenie narzędzi oraz wytworów występku do stanu niezdatnego do użytku (patrz art. 60).

2) Roszczenie o wydanie niesłusznego wzbogacenia, osiągniętego wskutek bezprawnej eksploatacji cudzych praw autorskich.

3) Roszczenie o wynagrodzenie wszelkiej szkody, zrządzonej występkiem; powstanie tego roszczenia uwarunkowane jest winą sprawcy.

Nadto z art. 3 k. p. c. wypływa:

4) Możliwość żądania od sądu ustalenia pewnego konkretnego stosunku prawa autorskiego, czy też ustalenia istnienia tego prawa, o ile zachodzi potrzeba takiego ustalenia dla zapobieżenia naruszeniu prawa osoby, która ustalenia żąda.

Ustawa autorska nie przewiduje ochrony posesoryjnej w zakresie praw autorskich. Stosowanie tej ochrony na przedmiotach prawa autorskiego w drodze analogii z ochroną posesoryjną w zakresie rzeczy zmysłowych byłoby nieuzasadnione. Wszakże dzieło, jako dobro niematerialne, nie może być przedmiotem władztwa faktycznego w tym znaczeniu, w jakim bywa przedmiotem posiadania rzecz zmysłowa, faktyczne korzystanie z dzieła — w formie eksploatacji gospodarczej — przez jedną osobę nie wyklucza takiej samej możliwości faktycznej po stronie innych osób. W konsekwencji rozpozycie użytkownika dzieła przez pewną osobę bynajmniej nie uszczupla faktycznej możliwości dalszego użytkowania go przez ewentualnego poprzednika, nie wymaga tedy, w braku zgody tego ostatniego, gwałtu, ani podstępny; skoro zaś ochrona posesoryjna, taka, jaka została wykształcona w odniesieniu do rzeczy zmysłowych, zwraca się — w interesie porządku i bezpieczeństwa prawnego — jedynie przeciw aktom gwałtownego lub podstępnego odebrania drugiej osobie fizycznej możliwości używania rzeczy, odpada ratio legis zastosowania tej ochrony do dóbr niematerialnych<sup>12)</sup>.

<sup>12)</sup> Ochrona posesoryjna dóbr niematerialnych mogłaby być oparta na ogólniejszej idei, a mianowicie na zasadzie, zakazującej samowolnego wdzierania się w jakąkolwiek sferę stosunków faktycznych, w której ktoś inny spełnia akty, noszące na sobie faktyczne znamiona aktów wykonywania prawa podmiotowego, mającego taką treść, że jego moc — jeśliby ono rzeczywiście tej ostatniej osobie przysługiwało — w charakterze wyłącznym na sferę tych stosunków faktycznych by się rozciągała. Np. X rozpowszechnia oddawna po całej Polsce pewne dzieło jako swoje własne, tym czasem występuje Y z twierdzeniem, że on właśnie jest autorem dzieła i rozpoczyna je w Polsce rozpowszechniać na własną rękę. Ochrona posesoryjna polegałaby tu na przepisie, zakazującym Ypsylonowi rozpowszechniania dzieła, dopóki w zwyczajnym procesie nie wykaże swych praw, a zarazem na przyznaniu Xowi prawa do skargi przeciwko Ypsolonowi (o przywrócenie stanu poprzedniego i wydanie zakazu dalszych naruszeń), na wypadek, gdyby Ypsylon, bez wytaczania procesu petytoryjnego, na własną rękę, choćby opierając się na rzekomej słuszności swych praw, rozpoczął na danym terenie eksploatację dzieła. Praktycznej jednak potrzeby wprowadzenia takiej bardzo zresztą trudnej do dogmatycznego skonstruowania ochrony posesoryjnej — nie ma, zwłaszcza wobec łatwości, z jaką na gruncie k. p. c. i przepisów noweli do ust. aut. (art. 65—67) uzyskać można tymczasowe zarządzenie w sporze petytoryjnym.

### W szczególności o skardze o zaniechanie naruszenia prawa autorskiego.

IX. Jest to skarga, zbudowana na wzór rzymskiej *rei vindicatio*, względnie na wzór *actio negatoria*<sup>13)</sup>, wreszcie — o ile chodzi o ochronę częściowych praw autorskich — na wzór *actio confessoria in rem*. Czynną legitymację posiada twórca lub jego następca prawny, dysponujący prawem, wyposażonym w roszczenia bezwzględne; biernie legitymowanym jest każdy, kto swym umyślnym działaniem wkracza choćby nieumyślnie<sup>14)</sup> w wyłączne prawa autorskie, lub czyje interesy przy przedsięwzięciu takiego działania sprawowano<sup>15)</sup>.

X. Jaki musi być charakter działania, na czym polega jego bezprawny skutek, uzasadniający odpowiedzialność, o tym była mowa w ogólnych uwagach do art. 59. Przy szczególnym omawianiu skargi o zaniechanie należy się zastanowić osobno nad kwestią, do jakiego stadium winno być posunięte działanie sprawcy, by można przeciwko niemu powyższą skargę skierować — w szczególności, czy naruszenie prawa autorskiego musi być dokonane, czy też wystarczy usiłowanie, względnie akcja przygotowawcza.

Nauka i praktyka idą słusznie w tym kierunku, by także usiłowanie i czynności przygotowawcze wciągnąć w obręb działania, uzasadniającego powództwo o zaniechanie<sup>16)</sup>. Z teoretycznego punktu widzenia podnieść tu należy zasadę: *si aliquid prohibetur, prohibetur et omne, per quod devenitur ad illud*; punkt zaś widzenia polityczno-cywilistyczny niewątpliwie doprowadza do stwierdzenia potrzeby ochrony prewencyjnej twórcy przed usiłowanymi, a nawet przygotowywanymi atakami na jego prawa i nie pozwala czekać z pomocą sądowną do chwili, gdy naruszenie praw twórcy stanie się faktem dokonanym<sup>17)</sup>. Podlega tedy represji przygotowywanie dzieła piśmieniczego do druku, odbywanie prób do mającego się odbyć przedstawienia, reklamowanie koncertu, wystawy dzieł sztuki itp.; podlega zarazem represji zawieranie umów autorskich, zamierzających do rozpowszechniania dzieła.

Nie ma natomiast dostatecznej potrzeby praktycznej, ani też uzasadnienia teoretycznego, by z represją zwracać się także przeciwko czynom, li tylko zwiastującym dokonanie występku. Kto więc nawet publicznie objawi swój zamiar spełnienia występku autorskiego, nie podlega cywilistycznej represji w drodze powództwa o zaniechanie, jeśli owo zwiastowanie nie jest równocześnie przygotowaniem do nielegalnego rozpowszechniania dzieła (jakby to miało miejsce np., gdy wydawca ogłasza, iż w «naj-

<sup>13)</sup> Jak wiadomo, *rei vindicatio* jest skargą właściciela przeciwko osobie, która go narusza w wykonaniu praw na rzeczy, zajmując względem niej takie stanowisko, jakie prawo pozwala zająć właścicielowi; *actio negatoria* jest skargą właściciela przeciw osobie, która tak z uwagi na znamiona swego czynu, jak i z uwagi na swój animus, zajmuje względem rzeczy stanowisko, dozwolone podmiotowi praw częściowych. W świetle powyższej definicji autorska skarga o zaniechanie będzie nosić zazwyczaj charakter *actionis negatoriae*, gdyż naruszenie polegać będzie zwykle na przywłaszczeniu sobie pewnego tylko kierunku eksploatacji dzieła, a więc na przywłaszczeniu sobie prawa częściowego; jednakże skarga przeciw plagiatorowi, który bez względu na zakres przywłaszczonej sobie eksploatacji występuje jako twórca, a więc pełny właściciel dzieła, będzie oczywiście nosić charakter *rei vindicationis*.

<sup>14)</sup> Patrz wyżej str. 296.

<sup>15)</sup> Patrz wyżej str. 296.

<sup>16)</sup> Por. Riezler, op. cit. str. 115, Allfeld, I op. cit. str. 291 i nast. Stolfi, op. cit. II, str. 676, 677, Marwitz-Moehring, op. cit. str. 231.

<sup>17)</sup> Por. Goldbaum, op. cit. str. 231.

bliższym czasie» przystąpi do rozpoczęcia druku pewnego dzieła; ogłoszenie takie jest — gospodarczo i prawniczo rzecz biorąc — nie tylko objawieniem zamiaru rozpowszechniania dzieła, lecz jest zarazem i działalnością reklamową, a więc przygotowaniem akcji rozprzedaży). Inna rzecz, że zachowanie takie może zagrożonemu dawać podstawę do wytoczenia powództwa o ustalenie stosunku prawnego w myśl art. 3 k. p. c.

XI. Czynna legitymacja. Roszczenie o zaniechanie przysługuje osobie, uprawnionej w chwili wytoczenia powództwa, choćby prawo naruszone nabyła później, aniżeli naruszenia dokonano. W przeciwnieństwie do roszczenia o wydanie niesłusznego wzbogacenia czy też o wynagrodzenie szkody, które, powstawszy z mocy prawa bezwzględnego, staje się treścią nowego prawa podmiotowego, tj. wierzytelności, i przysługuje osobie, dla której powstało, choćby następczo swe prawo bezwzględne zbyła lub choćby ono zgasło — roszczenie o zaniechanie ma charakter akcesoryjny w stosunku do prawa, z którego powstało, istnieje tylko przez czas trwania, razem z nim przechodzi na następców prawnych, razem z nim gaśnie, osobnemu przedawnieniu nie ulega<sup>18)</sup>.

Jeśli czyn narusza prawa kilku uprawnionych, każdemu z nich przysługuje roszczenie o zaniechanie. I tak: w razie nielegalnej reprodukcji dzieł zbiorowych, roszczenie to przysługuje wydawcy, nadto jednak autorom poszczególnych przyczynków (art. 8 ust. 1 ustawy) o tyle, o ile działanie bezprawne narusza ich prawa; nie może oczywiście skarżyć o zaniechanie autor tego przyczynku, który przy bezprawnej reprodukcji w tekście opuszczono. Jeśli zreprodukowano dzieło łączne (art. 8 ust. 2), lub nierozłączne (art. 8 ust. 3), roszczenie o zaniechanie przysługuje każdemu z współtwórców oddzielnie. Jeśli wreszcie czyn wkracza w uprawnienia podmiotu prawa częściowego, natenczas roszczenie o zaniechanie przysługuje nie tylko temuż podmiotowi, lecz nadto i twórcy, pomimo bowiem, że naruszenia dokonano w sferze prawa częściowego, jest ono z reguły zarazem pogwałceniem interesów prawno-majątkowych twórcy. Wszakże — z uwagi na ograniczoną pojemność rynku intelektualnego — każdy akt rozpowszechniania dzieła zmniejsza widoki rozpowszechniania dzieła w przyszłości, w szczególności w czasie, gdy po zgaśnięciu częściowego prawa, zakres jego prawem elastyczności wróci do twórcy<sup>19)</sup>; także więc twórca jest w tym zainteresowany, by częściowe prawa autorskie były wykonywane tylko przez uprawnionego, a nie przez niepowołane osoby trzecie. Z analogicznych powodów z roszczeniem o zaniechanie aktów rozpowszechniania przeróbki, przedsięwziętych bez zgody twórcy przeróbki i bez zgody twórcy oryginału, może wystąpić nie tylko pierwszy, lecz i ten ostatni twórca, choćby udzielił autorowi przeróbki licencji w myśl art. 2 ustawy; wszakże twórca oryginału może powołać się na to, że nielegalne rozpowszechnianie danej przeróbki zmniejsza szanse zbytu innych przeróbek dzieła, czy też rozpowszechniania samego oryginału.

Kwestia legitymacji biernej nie wymaga dalszych objaśnień poza wyżej już przytoczonymi. Jeśli deliktu dopuściło się kilka osób, odpowiada każda z osobna; od pokrzywdzonego zależy, kogo z uczestników pozwać, czy pozwać wszystkich razem, czy każdego oddzielnie. W wypadku łącznego zapoznania kilku uczestników pozostają oni do siebie w stosunku niejednolitego uczestnictwa (art. 69 k. p. c.).

<sup>18)</sup> Por. Kohler op. cit. str. 354.

<sup>19)</sup> Roszczenie o zaniechanie przyznać należy twórcy nawet wówczas, gdy ustanowił na czyjąś rzecz prawa częściowe na cały czas trwania własności autorskiej; i w tym bowiem wypadku twórca ma ekspektatywę powrotu prawa częściowego do własności na wypadek, gdyby prawo to z jakichkolwiek innych powodów, aniżeli upływ czasu ochrony prawnej, przedwcześnie zgasło.

XII. Treścią roszczenia o zaniechanie występku jest z jednej strony żądanie, by zaprzestano spełniać tego rodzaju czyny w przyszłości, z drugiej strony żądanie uchylenia stanu bezprawnego, wytworzonego działaniem przestępnym.

Żądanie zaprzestania czynów występnych w przyszłości może być dochodzone sądownie — zgodnie z zasadą celowości procesu — o tyle tylko, o ile istnieje uzasadniona obawa, że czyn będzie w przyszłości powtórzony. Zd. m. z reguły sam fakt popełnienia występku rodzi domniemanie faktyczne istnienia takiej uzasadnionej obawy; rzeczą pozwanego będzie wykazać, iż mimo popełnienia występku obawa powtórzenia go w przyszłości nie jest uzasadniona (np. dziedzic nakładcy zlikwidował przedsiębiorstwo, a dlatego tylko wmieszany jest w proces, że nakładca zmarł po zawiśnięciu sporu).

Według utartej tradycji żądanie zaprzestania czynów występnych wyraża się procesowo w żądaniu, by pozwany uznał prawo powoda, oraz by sąd wydał pozwanemu zakaz dalszego naruszania. Wyrok winien czynić zadość żądaniu powoda tak w jednym, jak i w drugim kierunku. Orzeczenie sędziowskie, uznające prawo powoda, względnie stwierdzające, iż winien to uczynić pozwany, egzekucji nie podlega, gdyż jest w swej istocie orzeczeniem, li tylko ustalającym prawa powoda w myśl art. 3 k. p. c.; orzeczenie, zobowiązujące pozwanego do zaniechania czynów występnych w przyszłości, podlega egzekucji w trybie art. 820 k. p. c.

Roszczenie o zaprzestanie działań występnych podlega dziedziczeniu wraz z prawem, z którego powstało; odpowiedzialność z tytułu tego roszczenia przechodzi — zgodnie z ogólnymi zasadami — na dziedziców delikwenta o tyle tylko, o ile ten ostatni zmarł po zawiśnięciu sporu; jeśli jednak wskutek śmierci pozwanego ustala obawa powtórzenia czynu, natenczas w myśl analogii do art. 339 zd. 2 k. p. c. powództwo ulegnie oddaleniu, co nie uwłacza obowiązku dziedziców pozwanego zapłacenia kosztów procesowych, jeśli one z uwagi na bezprawne zachowanie się zmarłego pozwanego były celowe.

Żądanie uchylenia stanu występnego zmierza do uchylenia bezprawnych skutków deliktu. W szczególności zmierza do doprowadzenia do stanu zupełnej niezdatności bezprawnie sporządzonych egzemplarzy (art. 60). Co do egzemplarzy sporządzonych legalnie, lecz bezprawnie rozpowszechnianych, patrz objaśnienia przy art. 60 str. 328 i nast. ustęp III.

Żądanie uchylenia stanu występnego przedzierzgnie się w roszczenie o wynagrodzenie szkody, z chwilą, gdy wywołany działaniem występny skutek polegać będzie na dokonanymsz szkodzie. Jak wiemy, roszczenie odszkodowawcze podlega odrębnym zasadom, tak co do kwestii czynnej legitymacji, jak warunków powstania roszczenia (wina subiektywna), terminu przedawnienia itd.

Roszczenie o uchylenie stanu występnego podlega dziedziczeniu zarówno po stronie czynnie, jak i biernie legitymowanego. Przedawnieniu nie ulega. Gaśnie ze zgaśnięciem prawa autorskiego, z tą chwilą bowiem stan sprzeczny z treścią zgasłego prawa podmiotowego przestaje być bezprawnym. Reguła ta nie doznaje zd. m. wyjątku nawet odnośnie do nieprawnie sporządzonych egzemplarzy<sup>20)</sup>.

### **W szczególności o powództwie o wydanie niesłusznego wzbogacenia**

XIII. Roszczenie o wydanie niesłusznego wzbogacenia, przewidziane w art. 59 podpada pod typ *condictio sine causa*. Kto wzbogacił się przez popełnienie deliktu autorskiego, a więc przez bezprawne — choćby jednak nie-

<sup>20)</sup> Patrz niżej str. 329 i nast., ustęp VII.

zawinione — eksploatawanie cudzego prawa autorskiego, wzbogacił się niesłuszenie; z mocy art. 125 k. z. wzbogaca się zarazem niesłuszenie osoba, na rzecz której wzbogacony delikwent wzbogaceniem swym pod tytułem darmym rozporządził.

Niesłusznym wzbogaceniem nie jest tedy każde wzbogacenie, płynące z faktu popełnienia deliktu autorskiego. W zasadzie tylko delikwent i osoba przezeń obdarowana wzbogaca się niesłuszenie w rozumieniu ustawy. Oczywiście w wypadku, gdy dochody z bezprawnej eksploatacji prawa autorskiego płyną na rzecz różnej od delikwenta osoby (pryncypała, pupila itd.), ta ostatnia uchodzić musi za wzbogaconą. W wypadku tzw. zastępstwa pośredniego (przy komisie handlowym z art. 581 i nast. k. h., przy agencji autorskiej z art. 55 i nast. ust. aut.) za niesłuszenie wzbogaconego uchodzi zrazu *zastępca*; z chwilą jednak, gdy rozporządzi swym wzbogaceniem na rzecz zastąpionego, ten ostatni zyskuje zd. m. bierną legitymację (np. co do tantiem autorskich, ściąganych przez agenta); jeśli bowiem ustawodawca zwalnia następców prawnych we wzbogaceniu od odpowiedzialności prawnej, to norma taka znajduje swe uzasadnienie w tych tylko granicach, w jakich uchodzić musi za rzecz niesłuszną, by następca prawny ponosił ryzyko niesłusznosci wzbogacenia poprzednika; nie znalazłaby tedy powyższa norma uzasadnienia w wypadku następstwa prawnego pod tytułem darmym, i dlatego następca taki z mocy wyrażonej dyspozycji art. 125 k. z. odpowiada z tytułu niesłusznego wzbogacenia; nie znajduje jednak norma o zwolnieniu następcy prawnego od odpowiedzialności swego uzasadnienia i w wypadku zastępstwa pośredniego, i dlatego pośrednio zastąpiony, na którego zastępcę przeniósł prawa zastępczo posiadane, winien odpowiadać na równi z osobą obdarowaną.

Nie uchodzą natomiast za niesłuszenie wzbogacone inne osoby, pośrednio wzbogacone, jak np. nabywcy pod tytułem obciążliwym nielegalnych egzemplarzy dzieła, chyba, że nabycie nastąpiło nie dla prywatnego użytku i że następczo bezprawnie<sup>21)</sup> egzemplarze te rozpowszechniają, przez co sami dopuszczają się deliktu. Nie wzbogacają się również niesłuszenie np. wierzyciele delikwenta, którym ten ostatni spłaca długi z dochodów, osiągniętych dzięki bezprawnej eksploatacji cudzego dzieła, a to choćby poza tym delikwent był zupełnie niewypłacalny i nie było żadnej nadziei wyegzekwowania należności.

XIV. Bierna legitymacja do powództwa o wydanie niesłusznego wzbogacenia ulega dalszemu jeszcze ograniczeniu; w wypadku bowiem *zbiorowego* przedsięwzięcia eksploatacji nie każdy delikwent obowiązany jest wydać płynące z występku wzbogacenie. Jak wyżej podniesiono, w zasadzie tylko *bezpośrednie* wzbogacenie z eksploatacji cudzego dzieła podlega wydaniu; przy *zbiorowej* zaś eksploatacji bezpośrednim jest wzbogacenie tej tylko osoby, na której imię płyną osiągnięte z eksploatacji dochody<sup>22)</sup>. Nie odpo-

<sup>21)</sup> Patrz uwaga 9 przy art. 59, str. 298.

<sup>22)</sup> Osoby odpowiedzialne z tytułu niesłusznego wzbogacenia są na ogół «posiadaczami» prawa autorskiego w tym znaczeniu, że zwykle działają «cum animo domini», czy to dlatego, że sobie cudze prawa autorskie w złej wierze przywłaszczają, czy też dlatego, że w mniemaniu swym prawa autorskie nabyły i dlatego przy eksploatacji dzieła we własnym imieniu je wykonywują. Kwalifikacja «posiadacza» nie jest jednak konieczna dla biernej legitymacji; także «detentorzy» prawa autorskiego podlegają odpowiedzialności, byleby eksploatowali dzieło na własny rachunek: chodzi tu o osoby, które od posiadaczy prawa autorskiego nabyły tylko prawa obligacyjne do eksploatacji dzieła, a więc w szczególności o dzierżawców przedsiębiorstw, eksploatujących prawa autorskie, jako to przedsiębiorstw nakładczych, teatralnych, filmowych itp. Oczywiście — jeśli dzierżawca sam nabędzie prawa autorskie i powoływać się będzie na własne prawa częściowe, natenczas odpowiadać będzie jako posiadacz.



wiada tedy z tytułu niesłusznego wzbogacenia personel techniczny i kancelaryjny nakłady, przedsiębiorcy drukarskiego, filmowego, teatralnego itd., choćby odnośni urzędnicy zajmowali naczelne stanowiska; nie odpowiadają aktorzy teatralni czy filmowi, reżyserzy, dekoratorzy, operatorzy, członkowie orkiestry i dyrygenci, nie odpowiadają m. zd. i soliści koncertowi, jeśli koncert przynajmniej częściowo nie odbywa się na ich rachunek<sup>23)</sup>.

XV. Wzbogaca się niesłuszenie, kto bezprawnie eksploatuje cudze prawo autorskie. Bezprawna eksploatacja zachodzi nie tylko wtedy, gdy X sam spełnia czynności, składające się na treść monopolu twórcy, gdy więc bezpośrednio rozpowszechnia dzieło między publiczność<sup>24)</sup>; bezprawna eksploa-

<sup>23)</sup> Takie ograniczenie biernej legitymacji przy powództwie o zwrot niesłusznego wzbogacenia jest konieczne zwłaszcza w sferze stosunków prawa autorskiego, gdzie normy prawne są niejednokrotnie bardzo wątpliwe — jest to bowiem stosunkowo młoda gałąź jurysprudencki — gdzie dobra wiara nie zastępuje praw poprzednika, gdzie wreszcie nie ma żadnych takich technicznych urządzeń prawnych, któreby choć w pewnym stopniu gwarantowały bezpieczeństwo obrotu prawnego (jakby to miało np. miejsce w razie wprowadzenia rejestru praw autorskich).

W stosunku do osób, eksploatujących dzieło na własny rachunek, będzie w tych warunkach odpowiedzialność z tytułu niesłusznego wzbogacenia jeszcze najbardziej usprawiedliwiona; możemy bowiem na ogół od nich wymagać szczególnej staranności w badaniu prawnego charakteru kierowanego przez nich przedsięwzięcia autorskiego, zarazem oni najbardziej jeszcze skłonni będą traktować ujemne skutki ewentualnej pomyłki w ocenie stanu prawnego, jako ryzyko przedsiębiorstwa.

Inaczej, jeśli chodzi o osoby, pracujące na rachunek cudzy. Tym ostatnim nie będzie można na ogół czynić zarzutu, jeśli w przedmiocie badania legalnego charakteru przedsięwzięcia zdali się na kierownika akcji, na przedsiębiorcę. Nadto — osoby żyjące z pracy, liczą na skromny, ale pewny i wolny od ryzyka dochód. Z tych powodów pracownicy traktowaliby słusznie zabranie im dochodu przez pokrzywdzonego w wypadkach li tylko obiektywnie bezprawnej eksploatacji, jako zrzędzoną im krzywdę. Nadmienić przy tym wypada, że wobec ograniczeń w zakresie dopuszczalności potrącenia wartości, jaką przedstawia włożona praca, przy obliczaniu wysokości niesłusznego wzbogacenia, odpowiedzialność osób, zatrudnionych u eksploatującego przedsiębiorcy, byłaby szczególnie ciężka.

Powyższe rozważania mają walor legistacyjny oczywiście przede wszystkim w wypadku, gdy wzbogacony działał w dobrej wierze, a przynajmniej bez złego zamiaru. Można by tedy postawić postulat, by osoby nie bezpośrednio wzbogacone były wolne od odpowiedzialności z tytułu wzbogacenia jedynie pod warunkiem, że działały bez złego zamiaru. Ustawodawstwo nasze nie daje jednak podstawy do przeprowadzenia takiej dystynkcji, z drugiej strony nie zachodzi potrzeba tego rodzaju rozszerzenia odpowiedzialności, skoro w razie winy i tak ciężać będzie na pracownikach solidarna z przedsiębiorcą odpowiedzialność z tytułu wynagrodzenia szkody, która dla nich okaże się z reguły cięższa, aniżeli odpowiedzialność z tytułu niesłusznego wzbogacenia.

<sup>24)</sup> W zakres monopolu twórcy wchodzi wyłączna prawna możliwość przedsięwzięcia aktów reprodukcji dzieła i rozpowszechniania go między publiczność (patrz bliżej objaśnienia do art. 12 i 18); wyłączna prawna możliwość udzielania ważnych zezwoleń na przedsięwzięcie takich aktów przez osoby trzecie jest tylko logiczną konsekwencją powyższej treści monopolu, nie jest zaś nowym elementem tej treści. Wszakże twierdzić, iż tylko twórcy wolno udzielać licencji i innych zezwoleń na wykonywanie praw autorskich, byłoby rzeczą nielogiczną, nikt bowiem inny poza uprawnionym twórcą, czy jego następcą prawnym, nie może udzielać ważnych licencji. Eo ipso byłoby nielogiczne stanowisko, że nieuprawniony X, który udzielił licencji na wykonywanie nie przysługujących mu praw autorskich, wkroczył tym samym w prawa twórcy. Udzielenie takiej nieważnej licencji nie jest samo przez się dokonaniem deliktu autorskim, a może co najwyżej uchodzić

lacja zachodzi także wówczas, gdy X przez wprowadzenie innych osób w błąd co do posiadanych przez siebie praw autorskich powoduje, że w zaufaniu do tych praw przedsięwzię one akty reprodukcji dzieła, wchodzące w zakres praw twórcy. Np. samozwańczy nakładca rozprzedaje egzemplarze książki, dla której nie nabył praw druku, wprowadzonym w błąd księgarzom; biuro wynajmu filmów udziela kinoteatrom licencji na wyświetlanie filmu, co do którego nie dysponuje prawami autorskimi, plagiator nadaje prawo wystawienia sztuki dyrektorowi teatru itp. X, pobierając za nadawane przez siebie «prawa» zapłatę, eksploatuje w tych wypadkach cudze prawa autorskie jako sprawca pośredni, winien tedy wydać płynące stąd wzbogacenie, w szczególności zaś otrzymaną za fikcyjne prawa korzyść materialną. Eksploatacja X-sa staje się jednak faktem dokonanym w tych tylko granicach, w jakich dzieło zdołali wyeksploatować sprawcy bezpośredni; rozmiar tedy dokonanej eksploatacji biura wynajmu zależy od rozmiaru jej skutecznienia przez poszczególne kinoteatry, rozmiar eksploatacji rzekomego nakładcy zależy od obrotu księgarzy-odbiorców itp.; dopóki sprawca pośredni swych praw nie wyeksploatuje, eksploatacja sprawcy pośredniego jest tylko usiłowaną<sup>25)</sup>. Jedynie w granicach, w jakich eksploatacja sprawy pośredniego przybrała postać dokonania, obowiązany jest on z tytułu niesłusznego wzbogacenia (o innych tytułach poniżej) wydać twórcy płynące stąd zyski; w tych tych bowiem granicach zszło ono kosztem praw twórcy osiągnięte<sup>26)</sup>. Jeśli więc np. X, sprawca pośredni, dał licencję na 10 przedstawień, a właściciel teatru odbył tylko 5, reszty zaś zaniechano z powodu ingerencji policji i sądu, natenczas X winien twórcy wydać tę tylko część wynagrodzenia, jakąby otrzymał, gdyby był udzielił licencji na 5 tylko przedstawień; nadwyżkę wynagrodzenia winien wydać właścicielowi teatru<sup>27)</sup>. Zasada, iż tylko dokonana eksploatacja uzasadnia obowiązek sprawcy pośredniego do wydania osiągniętych korzyści materialnych, nie oznacza jednak bynajmniej, by sprawca ten osiągnięte kosztem twórcy wzbogacenie miał wydać jedynie w granicach szkody uprawnionego; jeśli mianowicie udało się sprawcy wygospodarować dochód wyższy, aniżeli byłby wyeksploatował na jego miejscu twórcza, winien dochód ten wydać w całości, choć w danym wypadku przewyższa on szkodę twórcy.

XVI. Stwierdziliśmy, że sprawca pośredni, który ciągnie zyski z przed-

za usiłowane sprawstwo pośrednie (o czym niżej); toteż samo udzielenie licencji nie uzasadnia obowiązku wydania pobranej zapłaty z tytułu niesłusznego wzbogacenia, co nie uwłacza ewentualnej odpowiedzialności z tytułu sprawowania cudzych interesów bez zlecenia (niżej ustęp XVI). Dopiero z chwilą, gdy wprowadzeni w błąd przez udzielającego licencję sprawcy bezpośredni przedsięwzię akty rozpowszechniania dzieła między publiczność, udzielenie licencji osiąga swój bezprawny skutek w postaci wkroczenia w prawa autorskie, przybiera postać dokonanego sprawstwa pośredniego, i w konsekwencji wynagrodzenie, pobrane za udzielenie licencji, podlega, jak o tym poniżej w tekście mowa, wydaniu z tytułu wzbogacenia niesłusznego.

<sup>25)</sup> Patrz uwaga 24.

<sup>26)</sup> Kosztem praw twórcy — jest to określenie równoznaczne z ustawowym terminem art. 123 k. z. «z majątku innej osoby». Kosztem — oznacza tylko osiągnięcie wzbogacenia przez używanie, eksploatowanie cudzego prawa. Z jaką szkodą uprawnionego ta eksploatacja jest połączona, i czy w ogóle eksploatacja szkodę wywołała — to jest kwestia, nie mająca dla konstrukcji niesłusznego wzbogacenia w zasadzie żadnego znaczenia. Także wieśniak, czerpiący dochód z uprawy cudzego pola, którego właściciel wyjechał i zupełnie o uprawę się nie troszczy, wzbogaca się niesłusznie.

<sup>27)</sup> W trybie actio quanti minoris z powodu wad prawnych dzieła, względnie znowuż z ogólnego tytułu niesłusznego wzbogacenia, jeśli dyrektor teatru z powodu wad prawnych umowę rozwiązał.

siębranych przez siebie rozporządzeń cudzymi prawami autorskimi, odpowiada z tytułu niesłusznego wzbogacenia w tych tylko granicach, w jakich spowodował wyeksploatowanie owych praw; nie znaczy to jednak, by poza tymi granicami zyski jego nie miały podlegać wydaniu na rzecz twórcy. Z mocy bowiem art. 120 k. z. sprawca taki musi być uważany za prowadzącego cudze interesy bez zlecenia (w szerokim, czy też — jak mówi nauka niemiecka — niewłaściwym tego słowa znaczeniu), pomimo, że w jego zamiarze bynajmniej nie leżało działanie dla twórcy; kwalifikacja negotiorum gestora przypada przy tym w ramach k. z. sprawcy pośredniemu bez względu na to, czy wie, iż swym działaniem wkracza w interesy twórcy, czy też pozostaje w tej mierze w nieświadomości i uważa, że ustanawiając na dziele prawa eksploatacyjne, prowadzi sprawę własną. Jako negotiorum gestor sprawca musi wydać twórcy zysk z interesu; ideą ustawodawczą była tu ta głęboka i bardzo zasadniczej natury myśl, by każdy, kto wkracza w obręb cudzych możliwości zarobkowych, był zobowiązany wydać pokrzywdzonemu płynące stąd zyski. Niewątpliwie chodzi tu więc o realizację *sui generis* (szeroko pojętej) idei niesłusznego wzbogacenia; żadną jednak miarą ciężący na sprawcy pośrednim obowiązek wydania zysków, płynących z rozporządzania się cudzymi prawami autorskimi, a jednak nie połączonych z ich eksploatacją — nie może być oparty na przepisach o zwrocie «niesłusznego wzbogacenia» w technicznym, kodeksowym tego słowa znaczeniu.

Sprawca pośredni, pozwany przez twórcę o wydanie zysków z tytułu negotiorum gestio, może przeciwstawić twórcy roszczenie o zwrot wydatków. W szczególności może żądać, by twórca w trybie art. 120 k. z. zatwierdził te rozporządzenia prawem autorskim, które zdziałał sprawca pośredni na rzecz osób trzecich, a które uchodzić muszą za wydatek konieczny, gdyż bez przedsięwzięcia tych rozporządzeń osiągnięcie zysków nie byłoby możliwe. Przez taką *ratihabitio* zostaje zarazem sprawca pośredni zwolniony od odpowiedzialności z tytułu ewikcji względem swego następcy prawnego, przez co unika się tej niesprawiedliwej konsekwencji, iżby sprawca pośredni miał być obowiązany wydawać to samo wzbogacenie dwukrotnie, raz twórcy, a powtórnie swemu następcy prawnemu. Poza tym znajdują analogiczne zastosowanie przepisy art. 123 i nast. k. z. o niesłusznym wzbogaceniu<sup>28)</sup> 29).

<sup>28)</sup> Art. 118 k. z., który nie wiadomo dlaczego, wbrew idei niesłusznego wzbogacenia, odmawia negotiorum gestorowi, działającemu wbrew woli osoby interesowanej, prawa do zwrotu jakichkolwiek wydatków, nie znajdzie w każdym razie zastosowania w sferze stosunków autorskich. Skoro bowiem nawet osoba, która wbrew woli twórcy wręcz eksploatuje jego prawa autorskie, ma prawo do potrącenia wydatków — odpowiada bowiem według przepisów o niesłusznym wzbogaceniu a art. 126 k. z. prawo takie nawet posiadaczowi w złej wierze przysnaje — to tym bardziej należy uznać takie prawo po stronie negotiorum gestora, który tylko narusza możliwości zarobkowe twórcy.

<sup>29)</sup> Przedstawiony system roszczeń o wydanie zysków z bezprawnej eksploatacji cudzych praw autorskich, oparty na art. 59 ust. aut. i odnośnych przepisach k. z., jest zd. m. prostszy i bardziej odpowiadający istocie rzeczy, aniżeli system B. G. B., dający zresztą jego komentatorom pole do rozlicznych kontrowersji. Z jednej strony definicja art. 123 k. z., określająca niesłuszne wzbogacenie jako korzyść, osiągniętą «z cudzego majątku», a nie jako korzyść, osiągniętą «k o s z t e m cudzego majątku», nie nasuwa wątpliwości w przedmiocie, czy niesłuszne wzbogacenie musi być połączone ze «szkodą» uprawnionego, czy też wystarczy, iżby było połączone z korzystaniem, eksploatacją cudzego prawa, i pozwala rozstrzygnąć tę kwestię w duchu drugiej, odpowiadającej istocie instytucji niesłusznego wzbogacenia, alternatywy. Z drugiej strony przepis art. 120 k. z. o negotiorum gestio pozwala wciągnąć w zakres tej instytucji także wypadek, gdy rozporządzający się cudzimi prawami

XVII. Pojęcie niesłusznego wzbogacenia w zakresie stosunków prawa autorskiego należy — zgodnie z przyjętą ogólnie definicją — określić jako przyrost wartości majątku delikwenta kosztem cudzych praw autorskich, to znaczy skutek ich bezprawnego wyeksploatowania. Wprawdzie, w świetle swej ogólnej istoty, niesłuszne wzbogacenie nie musi w ogóle być połączone ze szkodą uprawnionego, wystarcza bowiem, jeśli wkroczenie w sferę cudzych praw, stało się źródłem wzbogacenia, choćby nie wyrządzając szkody podmiotowi praw do eksploatowania; jednakże, w sferze praw autorskich, eksploatacja cudzego prawa będzie zawsze połączona ze szkodą jednego choćby z uprawnionych, a to jeśli już nie podmiotu prawa częściowego, który władny jest w danym wypadku eksploatacji zakazać, to w każdym razie podmiotu własności autorskiej (która ze zgaśnięciem prawa częściowego wraca do pierwotnych rozmiarów): wszakże każdy akt rozpowszechniania dzieła przez osobę nieuprawnioną zmniejsza na przyszłość, wobec ograniczonej pojemności rynku intelektualnego, możliwości eksploatacyjne uprawnionego; dzieło należy do tych przedmiotów prawa, których nie można używać bez z użycia<sup>30</sup>).

Podniesiono jednak już wyżej, że stopień wzbogacenia nie zależy od stopnia szkody; wchodzi tu w grę z jednej strony osobisto-gospodarcze stosunki wzbogaconego, z drugiej strony także stosunki pokrzywdzonego, których odmiennosć może powodować znaczne nawet różnice pomiędzy rozmiarami podlegającego wydaniu wzbogacenia, a wysokością poniesionej przez twórcę szkody.

Zaznaczyć dalej należy, że w wypadku, gdy prawa kilku uprawnionych stały się źródłem wzbogacenia, nie każdy z nich uchronić będzie za «poszkodowanego» w rozumieniu prawnym; niejednokrotnie bowiem szanse osiągnięcia w przyszłości zysków z eksploatacji dzieła, utracone wskutek bezprawia przez «oczekiwać» (np. podmiotu własności autorskiej, który zbył w zupełności wszystkie swe uprawnienia autorskie, liczy jednak na to, że ze zgaśnięciem — wskutek np. zrzeczenia się — praw częściowych będzie mógł dzieło znowu eksploatować), są tak odległe, są tak skąpe, iż owe zyski nie mogą żadną miarą uchronić za (w normalnej kolei rzeczy) «poddziwanego» w rozumieniu prawnym, nie mogą tedy uchronić za lucrumsans w znaczeniu art. 157 k. z.

Okoliczność, że spośród kilku uprawnionych, których prawa dla osiągnięcia niesłusznego wzbogacenia wyeksploatowano, niektórzy z nich nie ponoszą «szkody» w rozumieniu prawnym, nie powinna ich w świetle podanego pojęcia niesłusznego wzbogacenia odsądzać od partycypowania w korzyściach, podlegających wydaniu przez delikwenta. Każdy z nich powinienby być legitymowany do wystąpienia z powództwem o wydanie niesłusz-

autorskimi mniema, iż prowadzi sprawę własną; w następstwie nie jesteśmy zmuszeni dla uzasadnienia legitymacji tej osoby powoływać się na analogię do przepisów prawa rzeczowego o obowiązku posiadacza w dobrej wierze do wydania właścicielowi pożytków cywilnych (jak to czyni np. Marwitz-Möhrling, komentarz, str. 240 i nast.), przepisów, które zresztą w swej istocie opierają się jużto na idei niesłusznego wzbogacenia, jużteż na koncepcji negotiorum gestio.

<sup>30</sup> Mówimy w tekście tylko o aktach rozpowszechniania dzieła, jako formie jego prawnie zastrzeżonej eksploatacji; wiemy bowiem (patrz wyżej uwaga 9. przy art. 59), że bezprawny przedruk jako taki jest deliktem litylko z uwagi na (choćby jeszcze niezrealizowany) zamiar bezprawnego rozpowszechniania, i pomimo, że zwłaszcza w sferze prawa karnego, uchodzi za delikt dokonany już z chwilą zwielokrotnienia choćby jednego egzemplarza, nie może, przed rozwinięciem akcji rozpowszechniającej, uchodzić zarazem za dokonaną eksploatację prawa autorskiego, która jest monopolem rozpowszechniania dzieła, a nie podejmowania aktów zwielokrotniania jako takich.

nego wzbogacenia, prawa bowiem każdego w pewnej, choćby minimalnej mierze, stały się źródłem wzbogacenia; w szczególności należałoby z teoretycznego punktu widzenia przyznać w zasadzie legitymację także owemu «oczekiwaczowi», choćby możliwość, iż dojdzie on kiedyś jeszcze do wykonywania praw autorskich, była minimalna. Jednakże — ze względów praktycznych, z uwagi na zasadę de minimis non curat praetor, oraz z punktu widzenia słusznego rozstrzygnięcia kolizji interesów, należy zd. m. przyjąć za zasadę prawa pozytywnego, że ci tylko uprawnieni, którzy ponieśli szkodę w rozumieniu prawnym wskutek bezprawnej eksploatacji, powinni w razie konkurencji szeregu uprawnionych być dopuszczeni do partycypowania w wydanym przez delikwenta wzbogaceniu. Perspektywa szkody oczekiwacza nie może zd. m. dawać legitymacji tam, gdzie o wydanie wzbogacenia walczą osoby bardziej przez delikt dotknięte, bo «poszkodowane» w rozumieniu prawnym.

XVIII. Czynn timer legitymowany do wystąpienia z powództwem o wydanie niesłusznego wzbogacenia jest każdy, czyje prawa wyłączne wskutek bezprawnej eksploatacji dzieła naruszono. Szkada, jak w poprzednim ustępie wywiedliśmy, jest warunkiem czynnej legitymacji w wypadku, gdy o wydanie niesłusznego wzbogacenia ubiega się kilku uprawnionych<sup>31)</sup>; jest ona nadto w wypadku konkurencji kluczem do rozdziału ulegającego wydaniu wzbogacenia pomiędzy kilku uprawnionych: poszczególne bowiem naruszone prawa autorskie stają się w tej między sobą proporcji źródłem niesłusznego wzbogacenia delikwenta, w jakiej doznają one szkody wskutek bezprawnej eksploatacji; w tej więc proporcji podmioty tych praw winny w wydanym wzbogaceniu partycypować. Jeśli np. X rozpowszechni w stosunkowo niewielkiej ilości egzemplarze dobrze prosperującego dzieła, jeśli w konsekwencji nakładca, który dysponuje prawem nakładczym ograniczonym co do czasu lub ilości egzemplarzy, poniesie szkodę polegającą tylko na zmniejszeniu tempa rozprzedaży, twórca zaś poniesie szkodę wyższą, polegającą na niemożności rozprzedaży w przyszłości odpowiedniej ilości egzemplarzy<sup>32)</sup>,

<sup>31)</sup> O czynnej legitymacji w wypadku naruszenia przez delikt kilku praw autorskich była mowa przy objaśnieniach do powództwa o zaniechanie (str. 303), do których odsyłamy. Legitymowany jest więc w zasadzie obok nakładcy twórca, który wskutek rozpowszechniania nielegalnych egzemplarzy ponosi szkodę w możliwościach eksploatacji dzieła po zgaśnięciu prawa nakładczego; legitymowanym jest obok twórcy przeróbki także i twórca oryginału, jeśli rozpowszechnianie nielegalnych egzemplarzy przeróbki zmniejsza możliwość w zakresie eksploatacji pozostałych przy twórcy praw w drodze wydawania przezeń i rozpowszechniania ewentualnych dalszych przeróbek dzieła. Jednakże, w ramach powództwa o wydanie niesłusznego wzbogacenia, nie wystarcza, jeśli konkurujący uprawniony wskaże na abstrakcyjną możliwość poniesienia przez siebie szkody (jak w ustępie XVII wykazano); trzeba, by ekspektatywa ciągnięcia w przyszłości przez danego uprawnionego zysków z dzieła miała za sobą tyle prawdopodobieństwa, była tak realna, że jej utrata może uchodzić za lucrum cessans, za utratę zysków w normalnej kolej rzeczy spodziewanych, za szkodę w rozumieniu prawnym. Będzie tedy legitymowany twórca, który konkuruje z nakładcą na tej podstawie, że dzieło dobrze prosperuje i prawdopodobnie także i po zgaśnięciu prawa nakładczego będzie mogło być rozprzedawane. Nie będzie natomiast legitymowany twórca, który odstąpił raz na zawsze prawo wystawiania swej sztuki na scenie, a powołuje się jedynie na to, że w razie tak nadzwyczajnej okoliczności, jaką byłoby np. zrzeczenie się praw przez nabywcę, on, twórca, odzyskałby z powrotem możność czerpania zysków z udzielania licencji teatralnych.

<sup>32)</sup> Twórca może w stosunku nakładczym żądać udziału w wydanym niesłusznym wzbogaceniu z powołaniem się i na szkodę, jaką ponosi wskutek zmniejszenia jego, od wysokości obrotu nakładcy zależnego, wynagrodzenia, w następstwie pojawienia się na rynku nielegalnych egzemplarzy.

natenczas twórca otrzyma odpowiednio większy udział w mającym być przez delikwenta wydanym wzbogaceniu, aniżeli wynosi udział nakładcy.

XIX. O biernej legitymacji była mowa powyżej (str. 296 i nast.); tutaj dodać tylko należy, że jeśli kilku eksploatowało cudze prawo autorskie, każdy z nich odpowiada w granicach swego wzbogacenia, nie odpowiada zaś za wzbogacenie innych, choćby wzbogacenie ogólne nastąpiło drogą wspólnej eksploatacji; odpowiedzialność z tytułu niesłusznego wzbogacenia jest z natury rzeczy indywidualna<sup>33)</sup>.

XX. Odpowiedzialność z tytułu niesłusznego wzbogacenia nie zależy, jak wiadomo, od winy; niesłuszne wzbogacenie winna wydać nawet osoba, która pozostając — wedle stanowiska sądu orzekającego — w błędzie prawnym, czerpała przekonanie o prawnym charakterze swych aktów eksploatacji z communis opinio doctorum; powoływanie się na zaufanie, jakie wzbogacony pokładał w tej opinii, nie uwolni go od legitymacji: jeśli sąd zajmie odmienne od ogółu stanowisko co do kwalifikacji działania, jeśli mimo wszystko dopatry się w nim znamion bezprawności, wzbogacenie ulega wydaniu, mimo najlepszej wiary i najuczciwszego, a zarazem pełnego gorliwości postępowania wzbogaconego<sup>34)</sup>. Osoba, przystępująca do eksploatacji, nie może de lege lata żądać nawet — w trybie art. 3 k. p. c. — ustalenia,

<sup>33)</sup> Jeżeli — jak zwykle bywa — cały szereg osób, cały łańcuch gospodarczy eksploatował cudze dzieło na własny rachunek, osiągając wzbogacenie kosztem pokrzywdzonego, natenczas każdy z biernie legitymowanych winien oddzielnie wydać osiągnięte kosztem pokrzywdzonego wzbogacenie. Pokrzywdzonemu twórcy wyda więc swoje wzbogacenie nie tylko nakładca, lecz także księgarze; nie tylko przedsiębiorca filmowy, który sfilmował powieść pokrzywdzonego, lecz także biura wynajmu filmów i kinoteatry.

Jeżeli osoby, stanowiące ogniwa w łańcuchu bezprawnej eksploatacji, gospodarowały dobrze, twórca może — przynajmniej z teoretycznego punktu widzenia — zrobić na procesach o wydanie wzbogacenia lepszy nawet interes, niż na samodzielnej eksploatacji dzieła (oczywiście w praktycznej realizacji sprawa nie przedstawia się tak różowo; proces rzadko kiedy wzbogaca). Wszakże, w normalnej kolei rzeczy, twórca eksploatuje dzieło w ten sposób, że odstępuje innym osobom częściowe prawa do eksploatacji. Twórca udziela więc np. wydawcy prawo nakładcze, nakładca zaś sam już czerpie zyski z eksploatacji tego prawa, poszczególni znowuż księgarze wzbogacają się na rozprzedaży książek itd.; przy twórcy pozostaje jedynie otrzymane od nakładcy honorarium autorskie. Twórca jest więc normalnie tylko jednym z uczestników dochodu, płynącego z eksploatacji dzieła, przeważającą zaś część zabierają zazwyczaj pozostali uczestnicy. Inaczej przy prawnym wyróżnieniu skutków bezprawnej eksploatacji w trybie powództwa o zwrot niesłusznego wzbogacenia; twórca zabiera z tego tytułu w s y s t k i m uczestnikom bezprawnej akcji eksploatacyjnej cały ich dochód. Prawniczo, przedstawiona zasada znajduje swe ugruntowanie w argumente, że dochód każdego z biernie legitymowanych płynie z eksploatacji cudzego dzieła, a przeto w całej swej rozciągłości o tyle tylko mógłby uchodzić za prawny, o ile by istniało zezwolenie twórcy; wszakże prawny nakładca dlatego tylko może czerpać jakikolwiek dochód z eksploatacji dzieła, że go twórca do uczestniczenia w płynących stąd zyskach z własnej woli dopuścił; w braku takiego zezwolenia dochód z eksploatacji dzieła jest w całości bezprawny, i ulega wydaniu niezależnie od tego, jak wielki jest zysk utracony twórcy. Zwrot niesłusznego wzbogacenia, a wynagrodzenie szkody — to dwa odrębne pojęcia.

<sup>34)</sup> Oczywiście ograniczenie odpowiedzialności osób działających w dobrej wierze, pozowanych w procesie autorskich o wydanie niesłusznego wzbogacenia, jest — z uwagi na cały szereg wątpliwości, jakie przedstawiają za w i ł e kwestie prawa autorskiego, nie wyposażonego jeszcze w tak bogatą jurysprudencję, jak starsze galezie prawa — rzeczą de lege ferenda zastanowienia godną.

czy zamierzony akt eksploatacji jest prawny, czy też nie; niepewność prawa i rozbieżność zapatrywań, istniejąca w danej kwestii, nie uzasadni w ramach powyższego artykułu legitymacji tej osoby; art. 3 k. p. c. ma bowiem na celu prewencję przed bezprawiem przeciwnika, a nie przed bezprawiem własnym<sup>35)</sup>.

XXI. Zgodnie z art. 127 k. z. osiągnięte wzbogacenie podlega wydaniu o tyle tylko, o ile istnieje ono jeszcze w majątku pozwanego w chwili zamknięcia rozprawy<sup>36)</sup> 37), albo też jeśli poprzednio zostało zużyte w złej wierze<sup>38)</sup>; niesłuszne wzbogacenie nie podlega natomiast wydaniu, jeśli będący w dobrej wierze wzbogacony użył go na cel, na jaki nie byłby przeznaczył innych swoich dochodów (jeśli np., żyjąc poza tym skromnie, przedsięwziął za sumę wzbogacenia luksusową podróż, lub też ryzykowną grę giełdową, na której stracił), tak że wzbogacenie, nawet w postaci oszczędności, w chwili zamknięcia rozprawy nie istnieje.

XXII. Wysokość niesłusznego wzbogacenia obliczyć można w dwójaki sposób:

1) Ustalić przyrost wartości majątku osoby wzbogaconej za potrąceniem kosztów osiągnięcia tego przyrostu. Jest to sposób klasyczny, wpływający wprost z definicji niesłusznego wzbogacenia.

2) Obliczyć, ile wzbogacony zaoszczędził sobie dzięki temu, że eksploatował cudze dzieło bez zezwolenia osoby uprawnionej.

ad 1) Ulegającym wydaniu przyrostem w majątku osoby wzbogaconej są wszelkie wpływy gotówkowe i rzeczowe, uzyskane dzięki eksploatacji dzieła. Wydaniu podlegają również pretensje, nabyte w wyniku eksploatacji: oczywiście roszczenie o wydanie będzie tu zmierzać do cesji, nie zaś wprost do zapłacenia przez pozwanego sumy, na jaką nabyta przezeń wierzytelność opiewa.

Potrącalne są wszelkie koszty — rzeczowe jak i osobowe — szczególne, a więc związane wyłącznie z eksploatacją danego dzieła. Koszty tak zwane generalne — administracyjne, koszty lokalu, świadczenia podatkowe itp. — mogą być potrącone o tyle tylko, o ile pozwany wykaże, że bez przedsięwzięcia aktu eksploatacji, który zrodził wzbogacenie, nie osiągnęłyby one tej wysokości, jaką w rzeczywistości osiągnęły. Ekwiwalent za włożoną własną pracę i włożenie własnego kapitału potrącalny jest w formie odpowied-

<sup>35)</sup> Zd. m. de lege ferenda, ramy art. 3 k. p. c. winny objąć także wypadki, w których niepewny jest charakter prawny własnego zamierzonego działania. Tego rodzaju orzeczenie ustalające dawałoby glejt bezkarności i wolność od represji cywilistycznej osobie, na korzyść której zapadło. W sferze prawa autorskiego, gdzie tak często normy prawne są niepewne, tego rodzaju rozszerzenie ram art. 3 k. p. c. byłoby praktycznie szczególnie pożądane.

<sup>36)</sup> W chwili zamknięcia rozprawy — analogia do art. 339 in fine k. p. c. Doreczenie pozwu ma to tylko znaczenie, że późniejsze wydatkowanie będzie zwykle uchodziło za zdziałane w złej wierze; nie jest jednak konieczne, a zależy od okoliczności wypadku, czy wskutek doreczenia pozwu pozwany powinien być się liczyć z perspektywą zwrotu wzbogacenia, czy zatem doreczenie pozwu samo przez się, lub też w związku z dalszym tokiem procesu, dostarczyło pozwanemu tego rodzaju wiadomości, które powodują jego złą wiarę (Riezler, op. cit. str. 151).

<sup>37)</sup> Wartość wzbogacenia może tkwić w majątku pozwanego w stanie przetworzonym, w szczególności w jakiegokolwiek postaci stałego czy obrotowego kapitału, nabytego za osiągnięte wzbogacenie, może dalej istnieć w postaci oszczędności, uzyskanych dzięki zużyciu wzbogacenia na cele, na które bez jego osiągnięcia wzbogacony byłby użył innych funduszy.

<sup>38)</sup> Względnie — art. 127 k. z. — jeśli wzbogacony winien był przy wydatkowaniu liczyć się z obowiązkiem zwrotu, co jest zresztą równoznaczne ze złą wiarą.

niego udziału w osiągniętych wzbogaceniu o tyle, o ile bezprawnie eksploatującą zdola wykazać, że mógłby był łatwo dany dochód osiągnąć, wkładając swą pracę i kapitał w inne przedsięwzięcie<sup>39)</sup>. Wynagrodzenie za cudzą pracę, jak i procenty, uiszczone za pożyczony kapitał, mogą być oczywiście potrącone w całej rozciągłości.

Zarzut nadmierności rzeczywiście poniesionych przez pozwanego kosztów nie przysługuje pokrzywdzonemu, dochodzącemu zwrotu niesłusznego wzbogacenia, wszystko bowiem, co pozwanyłożył na osiągnięcie wzbogacenia, umniejsza ex definitione tegoż rzeczywiście wartość. Inaczej oczywiście przy dochodzeniu roszczeń o wynagrodzenie szkody<sup>40)</sup>.

Honorarium autorskie, jakie wzbogacający uiszczył fałszywemu twórcy, podlega zd. m. potrąceniu. Goldbaum<sup>41)</sup>, zajmujący stanowisko odmienne, podnosi dla jego uzasadnienia, że zapłata honorarium nie może uchodzić za koszt produkcji w ścisłym tego słowa znaczeniu, skoro jest w danym wypadku ekwiwalentem jedynie fikcyjnego świadczenia (ustanowienie prawa nakładczego itp. przez osobę nieuprawnioną nie ma mocy prawnej), nie zaś świadczenia, które rzeczywiście dało producentowi prawną możliwość eksploatacji dzieła; z obiektywnego tedy punktu widzenia zapłata honorarium fałszywemu twórcy była niepotrzebna, w żadnej mierze produkcji nie umożliwiła, nie może tedy, wedle Goldbauma, uchodzić za koszt wygosparowania dochodów.

Zd. m. z gospodarczego, a zarazem teleologicznego punktu widzenia, który winien być miarodajny i dla zaczerpniętych z ekonomii pojęć prawnych, kosztem produkcji są wszelkie koszty, jakie producent łoży celem uzyskania danego dochodu; czy wydatkowanie tych kwot okazuje się ex post potrzebne, czy też nie, jest rzeczą najzupełniej obojętną. To też świadczone nieuprawnionemu honorarium autorskie winno w pełni być potrącalne, skoro jedynie w tym celu je świadczone, by zyskać prawną możliwość eksploataowania dzieła. Odmienne stanowisko byłoby dla pozwanego producenta krzywdzące; wszakże w danej sytuacji, wobec błędu, w jakim producent pozostawał co do praw fałszywego twórcy, było dlań wręcz niemożliwe przystąpić do produkcji inaczej, jak po zapłaceniu honorarium rzekomo uprawnionemu. Nie można tedy producentowi postawić nawet zarzutu, że wydatek, jaki poniósł dla uzyskania prawnej możliwości eksploatacji, był wydatkiem niecelowym; zarzut taki mógłby wypływać chyba tylko ze stanowiska, że eksploatujący dzieło nie powinien był się oglądać na niczyje

<sup>39)</sup> Wszelkie wydatki podlegają potrąceniu o tyle, o ile mają cenę na rynku, o ile więc za poniesienie ich przedsiębiorca mógłby uzyskać ekwiwalent także w innym przedsięwzięciu; reguła wyrażona w tekście jest więc zastosowaniem ogólnej zasady do przypadku wkładu własnej pracy i kapitału. Wynika z niej, że nie będzie mógł potrącić wartości swej pracy eksploatujący, w którego przedsiębiorstwie panuje poza tym zupełny zastój, spowodowany np. brakiem zaufania autorów do danego przedsiębiorcy; nie wolno w drodze bezprawnego działania zdobywać sobie warsztatu pracy. Sędzia winien jednak wziąć w powyższym wypadku pod uwagę, czy ze względów słuszności, zwłaszcza w wypadkach, w których praca delikwenta dlatego wzbogaciła pokrzywdzonego, że ten ostatni nie byłby włożył w eksploatację własnej pracy (np. twórca nie zwykł pełnić czynności nakładczych), nie należałoby delikwentowi przeciw pewnego skromnego wynagrodzenia w formie potrącenia przyznać, szczególnie wiedzy, gdy delikwent działał w dobrej wierze.

Potrącalność nakładu własnej pracy od podlegającego wydaniu wzbogacenia nie jest w literaturze niesporna; na gruncie prawa polskiego wpływa ona zd. m. nie tylko z istoty niesłusznego wzbogacenia, lecz i z pozytywnego przepisu art. 79 § 3 k. z.

<sup>40)</sup> Patrz niżej, str. 320 i nast.

<sup>41)</sup> Komentarz, str. 228—229.



prawa autorskie, nie płacić żadnego honorarium i podjąć cum doło mało eksploatację dzieła. Oczywiście najmniej powołany do zajęcia takiego stanowiska jest ustawodawca i sędzia. Wydatek na honorarium autorskie na rzecz domniemanego twórcy jest niewątpliwie wydatkiem celowym, i to koniecznym w rozumieniu art. 126 k. z., i jako taki ulega potrąceniu<sup>42)</sup>.

Długi, zaciągnięte przez wzbogaconego dla pokrycia kosztów, mogą być potrącone; ściśle jednak rzecz biorąc, jeśli odnośne długi nie są jeszcze w danej chwili zapłacone, to wprawdzie i wtedy podlegają potrąceniu, jednak zd. m. pokrzywdzonemu należą się procenta do chwili uiszczenia danego długu, z potrąceniem odsetek, jakie wzbogacony płaci od wypożyczonego kapitału.

ad 2) Pokrzywdzony, wedle swego wyboru, może obliczyć wysokość niesłusznego wzbogacenia również przez podanie kwoty, jaką musiałby zapłacić w normalnej kolei rzeczy delikwent, gdyby w drodze obiektywnie prawnej starał się nabyć prawną możliwość eksploataowania dzieła. Od kwoty tej należy — zgodnie z dopiero co przedstawionymi wywodami — potrącić kwotę, jaką de facto zapłacił wzbogacony swemu domniemanemu poprzednikowi tytułem honorarium autorskiego. Per saldo zapłaci tedy delikwent kwotę, jaką dzięki bezprawności swych aktów eksploatacji sobie oszczędził.

Wzbogacony winien w szczególności zapłacić pokrzywdzonemu tę kwotę, jaką byłby w normalnej, prawnej kolei rzeczy zapłacił osobie, która w łańcuchu gospodarczym eksploatacji dzieła jest bezpośrednio poprzedzającym ogniwem; ta tylko bowiem kwota stanowi jego oszczędność. Nakładca zapłaci tedy honorarium, jakie byłby w normalnej kolei rzeczy zapłacił twórcy, księgarz jednak zapłaci tytułem wydania wzbogacenia jedynie kwotę, jaką byłby uiszczył prawnemu nakładcy dzieła<sup>43)</sup>.

XXIII. Co się tyczy dochodzenia roszczeń o wydanie niesłusznego wzbogacenia, podnieść należy, że jednym z głównych środków dowodowych, a w każdym razie głównym materiałem orientacyjnym, będą księgi i dokumenty przeciwnika, a to zwłaszcza w wypadku, gdy pokrzywdzony, żądając wydania wzbogacenia, oblicza je w ów klasyczny sposób, przedstawiony ad 1) w ustępie poprzednim (XXII).

Wydania i przedstawienie sądowi tych ksiąg i dokumentów żądać można w trybie art. 275 k. p. c. Ewentualną odmowę oceni sąd według art. 270 k. p. c.

Roszczenie o zwrot niesłusznego wzbogacenia, będące, jak wiadomo, samodzielną wierzytelnością, ulega 20-letniemu przedawnieniu wedle art. 281 k. z.

### **W szczególności o powództwie o wynagrodzenie szkody.**

XXIV. Podstawą tego powództwa jest wyrządzenie szkody przez czyn bezprawny zawiniony. Na warunki odpowiedzialności składają się tedy cztery elementy:

- bezprawność działania;
- subiektywne zawinienie działania bezprawnego;

<sup>42)</sup> Twórca na tym potrąceniu nie straci, skoro może dochodzić potrąconego honorarium, jako niesłusznego wzbogacenia, wprost u osoby, która je pobrała.

<sup>43)</sup> W ostatecznym rezultacie twórca może i przy tym sposobie obliczenia uzyskać z powództwa o zwrot wzbogacenia, wytoczonego przeciw kilku osobom, większą sumę, aniżeli byłby sam wygospodarował: jego bowiem własna eksploatacja polegałaby jedynie na pobraniu honorarium od nakładcy, zapłatę zaś od poszczególnych księgrzy pobierałby już tylko nakładca, a nie twórca. Por. uwaga 33.

szkoda;

związek przyczynowy pomiędzy działaniem a szkodą.

XXV. Bezprawność polega na tych samych znamionach, co przy powództwach poprzednio omówionych. Czyn musi być deliktem, a więc naruszeniem bezwzględnego prawa autorskiego. Bezwzględne prawo autorskie zostaje naruszone przez działanie, polegające na przedsięwzięciu czynności, wchodzących w zakres monopolu autorskiego, a więc aktów rozpowszechniania dzieła. Samo udzielenie przez plagiatora zezwolenia na rozpowszechnianie dzieła wprowadzonemu w błąd nakładcy jeszcze dokonany deliktem autorskim nie jest<sup>44)</sup>, staje się zaś nim, ex re sprawstwa pośredniego, dopiero z chwilą wywołania skutku bezprawnego w postaci rozpowszechniania dzieła między publiczność przez owego nakładcę i z tą dopiero chwilą może uzasadniać obowiązek wynagrodzenia szkody<sup>45)</sup>. Akty zwielokrotnienia egzemplarzy dzieła uchodzą wprawdzie w sferze prawa karnego za dokonany występki autorski, są jednak w swej istocie dopiero usiłowaną, a nie już dokonaną eksploatacją prawa autorskiego, nie mogą tedy stanowić podstawy ani dla powództwa o wydanie wzbogacenia, ani też dla powództwa o wynagrodzenie szkody<sup>46)</sup>.

XXVI. 1) Pojęcia i form winy kodeks zobowiązań przy deliktach nie określa. Według utartych zasad i zgodnie z analogią do art. 240 § 1 k. z. wina polega na zamiarze albo na nieumyślności (niedbalstwo lub nieuwaga). Określeniem tych pojęć zajmiemy się pokrótce w objaśnieniach do art. 68<sup>47)</sup>. Dla odpowiedzialności cywilno-odszkodowawczej dystynkja pomiędzy występnym zamiarem a winą nieumyślną nie ma znaczenia w przedmiocie istnienia tej odpowiedzialności, a jedynie w przedmiocie jej rozmiarów (art. 158 § 1 k. z.); art. 160 k. z. w sferze stosunków autorskich chyba tylko wyjątkowo mógłby znaleźć zastosowanie.

2) Zamiar lub nieumyślność działania o tyle tylko stanowią winę sprawcy, o ile działanie można mu p o c z y t a ć i p r z y p i s a ć. O okolicznościach, wyłączających poczynałość sprawcy, traktuje art. 138 k. z.; o okolicznościach, wyłączających przypisalność, w szczególności o błędzie, k. z. milczy<sup>48)</sup>; mimo to kwestię błędu przy deliktach uznać oczywiście należy, zwłaszcza dla stosunków prawa autorskiego, gdzie nawet największym uczonym łatwo zdarzyć się może popełnić błąd prawny, za pierwszorzędnej doniosłości. Poddamy ją obecnie osobnemu rozbirowi.

3) Błąd faktyczny wyklucza przypisalność czynu, o ile jest błędem niezawinionym, to znaczy o ile pozostawania w błędzie nie można sprawcy poczytać nawet za winę nieumyślną.

Błąd faktyczny dotyczy elementów faktycznych stanu przestępnego. Dotyczy również tych okoliczności faktycznych, które uzasadniają powstanie, trwanie czy zgaśnięcie prawa podmiotowego. Jeśli więc ktoś myli się co do uprawnień przeciwnika dlatego, że myli się co do okoliczności faktycz-

<sup>44)</sup> Patrz wyżej str. 306 i nast., ustęp XV.

<sup>45)</sup> Samo udzielenie przez plagiatora licencji za zapłatą mogłoby ewentualnie uzasadniać odpowiedzialność odszkodowawczą z tytułu oszustwa, polegającego na tym, że plagiator, podszywając się pod twórcę i wyludzając dzięki temu od licencjanta zapłatę, która w normalnej kolej rzeczy powinna przyspaść twórcy, wkroczył tym samym w sferę możliwości zarobkowych tego ostatniego. Czyn taki mógłby być uznany za bezprawny pod kątem widzenia nieuczciwej konkurencji; o delikcie autorskim, o naruszeniu (dokonanym) prawa autorskiego nie może tu być mowy.

<sup>46)</sup> Por. wyżej str. 298, por. dalej uwagę 9 i 30 przy art. 59.

<sup>47)</sup> Patrz niżej str. 362.

<sup>48)</sup> Art. 139 i 140 k. z. traktują o obronie koniecznej i stanie wyższej konieczności, które już dla braku bezprawności, nie tylko dla braku przypisalności, wyłączają odpowiedzialność za zrzadzoną szkodę.

nych, któreby te uprawnienia uzasadniały, dopuszcza się błąd faktyczny i wolny jest od odpowiedzialności za szkodę, zrządzoną swym na błędnie opartym postępowaniem<sup>49)</sup>. Tak samo dopuszcza się błąd faktyczny sprawca, który ulega pomyłce co do okoliczności, uzasadniających powstanie czy dalsze trwanie własnego prawa podmiotowego<sup>50)</sup>.

4) Od błędu co do okoliczności faktycznych, uzasadniających istnienie prawa podmiotowego, odróżnić należy błąd co do normy prawnej, a więc błąd prawniczy w ścisłym tego słowa znaczeniu. Błąd prawniczy polega na błędnej prawniczo ocenie działania przez przedsiębiorcę je sprawcę. Sprawca nie myli się tu co do stanu faktycznego; przedsięwzięcie działania w pełnej znajomości jego elementów; myli się natomiast co do tego, czy działanie, w danej sytuacji przedsięwzięte, jest dozwolone przez porządek prawny, czy też zabronione.

Różnica pomiędzy błędem faktycznym a błędem co do normy prawnej ma zasadnicze znaczenie dla prawa karnego. Na jego gruncie błąd faktyczny wyklucza odpowiedzialność za zbrodnię i występki umyślne, jeśli zaś jest niezawiniony, wyklucza odpowiedzialność nawet za występki nieumyślne. Błąd prawniczy zawiniony nie ma de lege lata polona żadnego znaczenia — poza kwestią wpływu na wymiar kary — dla odpowiedzialności karnej; błąd zaś prawniczy niezawiniony daje w myśl art. 20 § 2 k. k. jedynie podstawę do nadzwyczajnego złagodzenia kary, w żadnym zaś razie od odpowiedzialności nie uwalnia<sup>51)</sup>.

Jak przedstawia się kwestia na gruncie prawa cywilnego? Jak nadmieniliśmy, kodeks zobowiązań jej nie rozstrzyga. Ustalenie normy prawnej jest więc rzeczą jurysprudencji.

W omawianej kwestii panowała pierwotnie w prawie cywilnym wszechwładnie zasada: legis ignorantia nocet; ewolucja idzie jednak w tym kierunku, by moc tej zasady ograniczyć co najwyżej do czynności prawnych<sup>52)</sup>, by zaś poza tym przyznać błędowi co do normy prawnej jego naturą uzasadnione znaczenie: wykluczenia odpowiedzialności za działanie, by w szczególności w dziedzinie winy subiektywnej nadać mu charakter okoliczności, wyłączającej przypisalność czynu. Jest to dziś powszechnym postulatem, cieszącym się powagą opinio<sup>n</sup>is necessitatis; to też w braku odmiennego przepisu należy i dla prawa polskiego przyjąć ten postulat jako prawną zasadę, odpowiadającą wymaganiom logiki i słuszności.

5) Błąd — zarówno faktyczny jak prawniczy — wyklucza cywilną odpowiedzialność, o ile jest niezawiniony.

Błąd jest niezawiniony wówczas, jeśli sprawca mimo dolożenia staranności, jakiej w danych okolicznościach, wedle zwyczajów panujących w obrocie i według zasad słuszności, godzi się odeń wymagać, nie mógł się z błędu wyzwolić. Szczegółnej staranności wymagać będziemy od osób, które

<sup>49)</sup> Nie odpowiada w szczególności za szkodę np. nakładca, który mimo dolożenia wszelkiej staranności nie był w stanie poznać, że dzieło, na którym nabył prawo nakładcze, jest plagiatem, że zatem poprzednik nakładcy nie rozporządza w pełni prawami autorskimi na nim; nie odpowiada za szkodę właściciel kinoteatru, wyświetlający film na podstawie licencji, udzielonej mu przez biuro wynajmu, które wylegitymowało się niedopoznania sfalszowaną umową z przedsiębiorcą filmowym, itd.

<sup>50)</sup> Tego rodzaju błąd faktyczny zachodzi np. w wypadku, gdy nakładca wskutek omyłki co do treści umowy drukuje większą ilość egzemplarzy, aniżeli mu w umowie dozwolono, gdy właściciel kinoteatru czy też biuro wynajmu przekracza wskutek takiejże omyłki okres dozwolonego wyświetlania filmu itd.

<sup>51)</sup> Por. orzeczenie S. N. zamieszczone w O. S. P. Nr. 175/1935.

<sup>52)</sup> Jednakże i odnośnie do czynności prawnych istnieje tendencja, by przyznać znaczenie prawne błędowi co do normy prawnej; por. Longchamps «Zobowiązania» Lwów, 1934, str. 86—87.

zwłaszcza z racji swego zawodu powinny być szczególnie krytycznie usposobione i szczególnie troskliwie winny sprawdzać wszelkie wątpliwości, jakie im się przy badaniu danej sytuacji pod względem faktycznym i prawnym nasuną. W stosunkach prawa autorskiego wymagać tedy będziemy szczególnej staranności przede wszystkim od osób, zajmujących się zawodowo rozpowszechnianiem dzieła; zd. m. jednak należy wymagać szczególnej staranności — w interesie bezpieczeństwa osób trzecich — w ogóle od osób, kierujących eksploatacją gospodarczą dzieła, choćby to czyniły po raz pierwszy, gdyż, jak uczy doświadczenie, bez szczególnej staranności łatwo przy przedsięwzięciu eksploatacji popaść w kolizję z cudzymi prawami, kto więc podejmuje się kierowania akcją eksploatacyjną, powinien odznaczać się pewną fachowością i opartym na niej krytycyzmem<sup>53</sup>); zarazem winien, odpowiadając przed sądem, być traktowany tak jak fachowiec; amatorowi nie wolno przy rozpowszechnianiu dzieła błędzić kosztem cudzych praw autorskich<sup>54</sup>).

Obowiązek staranności idzie zwłaszcza w dwóch kierunkach:

a) w kierunku z b a d a n i a podstaw faktycznych uprawnień własnych i poprzednika, względnie osób trzecich w grę wchodzących;

b) w kierunku należytego o c e n i e n i a, czy i jakie prawa w danej sytuacji faktycznej posiada obowiązany do staranności.

Podział ten odpowiada przedstawionemu wyżej podziałowi błędu na faktyczny i prawny.

ad a) Co się tyczy w szczególności obowiązku badania podstaw faktycznych uprawnień poprzednika, to rozciągłości tego obowiązku należy zwłaszcza od watorów osobistych i zawodowych, jakimi osoba poprzednika się odznacza. Nakładca, przyjmujący do druku pracę nieznanego, zarówno ogółowi, jak i nakładcy osobiście, autora, musi zbadać z jak największą starannością, czy dzieło nie jest przypadkiem plagiatem; jeśli sam nie rozporządza dostateczną znajomością literatury danego przedmiotu, winien dać zbadać manuskrypt przez fachowca. Oczywiście zachowanie posuniętej do tego stopnia ostrożności znać należy za zbędne w wypadku, gdy oddaje dzieło w nakład autor, ciesząc się rozgłosem i dobrą sławą<sup>55</sup>).

<sup>53</sup>) Odwrotnie, od osób, spełniających przy akcji rozpowszechniania dzieła jedynie pomocnicze funkcje techniczno-handlowe, czy też nawet artystyczne, wymagać będziemy tylko ograniczonej staranności na ogół także wówczas, gdy funkcje swe spełniają zawodowo; uznamy bowiem za rzecz usprawiedliwioną, jeśli osoby te kwestję badania legalnego charakteru przedsięwziętej eksploatacji dzieła potraktują z punktu widzenia podziału pracy jako sprawę czynników, akcją kierujących.

<sup>54</sup>) Będziemy tedy od nakładcy — autora wymagać na ogół tej samej staranności i tej samej umiejętności, co od nakładcy zawodowego; jeśli podjął się nakładu, niechże w interesie bezpieczeństwa praw osób trzecich przedsięwzięcie go z tą znajomością rzeczy, jakiej zawód nakładcy wymaga.

<sup>55</sup>) Analogiczną dystynkcję należy przeprowadzić w wypadku, gdy prawozbywcą nie jest sam twórca, a osoba, która wedle swych twierdzeń prawa od niego nabyła. Jeśli np. właściciel kinoteatru ubiega się o licencję w biurze wynajmu filmów, znanym ze swej solidności, i co do którego jest notoryjnie wiadome, że posiada ono prawo wyłącznego eksploatowania w Polsce całej produkcji przedsiębiorstwa filmowego, (które dany film sporządziło), natenczas może on w znacznej mierze oprzeć się na zaufaniu do owego biura, i nie badać przy każdym kontrakcie licencyjnym szczegółowo praw, jakimi ono w odniesieniu do danego filmu dysponuje; jeśli natomiast do właściciela kinoteatru zgłasza się z propozycją udzielenia licencji nieznanymi w branży nowicjusz, który jednorazowo zakupił prawo eksploatacji pewnego filmu, natenczas właściciel kinoteatru winien z całą skrupulatnością zbadać dokumenty, stwierdzające prawa oferenta i winien w razie jakichkolwiek wątpliwości odnieść się wprost do danego przedsiębiorstwa filmowego zapytaniem, czy owemu nowicjuszowi monopoliczne prawo eksploatacji filmu rzeczywiście udzielone zostało.

O ile chodzi o kwestię badania podstaw faktycznych nabycia własnych praw od poprzednika, to tu obowiązek staranności polega zwłaszcza na powinności dokładnego zaznajomienia się z treścią umowy z poprzednikiem i sięgania w miarę okoliczności do stwierdzającego ją dokumentu, nie ufając zbyt wiele swojej pamięci. Tak np. nakładca winien dokładnie wiedzieć, ile egzemplarzy pozwolono mu wydrukować, właściciel biura wynajmu filmów, kiedy jego prawa monopoliczne z mocy kontraktu gasną itd.; zaszłe w tej mierze przeoczenia czy pomyłki nie będą na ogół uwzględniane.

ad b) Równiej, a może dalej jeszcze idącej staranności należy wymagać przy prawidłowej ocenie sytuacji. Eksploatujący winien przede wszystkim znać prawo na tyle, by w wypadkach, w których wchodzi w grę zakazy prawa autorskiego, eksploatujący umiał na ogół powziąć wątpliwości co do dozwolonego charakteru zamierzonej przez siebie eksploatacji. Jeśli eksploatujący uzna, iż dany wypadek budzi wątpliwości, nie trzeba, by go umiał samodzielnie rozstrzygnąć; wystarczy, jeśli przed przystąpieniem do eksploatacji zasięgnie zdania fachowca; na zdaniu tym wolno mu przy przedsięwzięciu aktu eksploatacji się oprzeć. Dodać należy, że jeśli dla przedsiębiorcy jest widoczne, że dana kwestia przedstawia szczególne trudności, natenczas powinien udać się po opinię do autorytetu prawniczego w dziedzinie prawa autorskiego; nie wystarczy zdanie przeciętnego adwokata, zwłaszcza wobec słabej na ogół znajomości prawa autorskiego w sferach prawnych; należy udać się do adwokata — specjalisty w dziedzinie praw na dobrach niematerialnych, ewentualnie do profesora uniwersytetu<sup>56)</sup>.

Quid iuris, jeśli informacja specjalisty brzmi: jestem tego a tego zdania, communis opinio jest zdania przeciwnego. W wypadku tym obowiązuje eksploatującego zdanie communis opinionis; communis opinio jest bowiem zdaniem, za którym oświadcza się większość powag prawnych. Zdanie jednego specjalisty, choćby również powagi naukowej, nie może więc zaważyć na szali i nie może eksploatującemu dawać podstawy do skutecznego powoływania się na niezawiniony błąd prawniczy.

Trudności przedstawia kwestia, jak należy postąpić, jeśli dany problem prawa autorskiego jest i dla ogółu znawców prawa wątpliwy, jeśli co do rozstrzygnięcia tego problemu nie wytworzyła się jeszcze communis opinio. Czy wątpliwości winny skłonić eksploatującego, by zaniechał rozposzczniania dzieła do czasu, gdy wytworzy się communis opinio, czy też — przynajmniej z punktu widzenia norm subiektywnej obowiązkowości<sup>57)</sup> — może przedsięwziąć działanie gospodarcze, tłumacząc niepewność prawa na swoją korzyść?

Powyższy problem nie jest już właściwie problemem staranności. Znajdujemy się w sytuacji, gdy eksploatujący przedsięwziął wszelkie starania dla oświetlenia pewnej sytuacji, a mimo to nie doszedł do pozytywnego rezultatu; jeśli w tych warunkach eksploatującego miałby spotkać zarzut winy, to nie może to już być zarzut niestaranności, lecz zarzut z amiaru występnego, a mianowicie doli eventualis, polegającego na tym,

<sup>56)</sup> W Niemczech znane są pod nazwą «Gutachten» opinie profesorów i innych wybitnych jurystów, zasięgane w konkretnym wypadku spornym.

<sup>57)</sup> Chodzi nam wyłącznie o problem winy, która zachodzi dopiero wówczas, gdy obywatel przez swe subiektywne nastawienie do przedsiębranego działania i jego skutków sprzeciwił się wystosowanym przez państwo do obywateli, a wypływającym z wydanych przez nie norm prawnych, rozkazom i zakazom. Brak elementu subiektywnego nieposłuszeństwa względem tych rozkazów i zakazów, czyli tak zwanych norm obowiązkowych («Plichtnorm»), nie odbiera działaniu charakteru obiektywnej bezprawności, to jest elementu ujemnej wartości socjalnej, jaką ono, ze względu na swe czysto obiektywne znamiona, przedstawia w świetle obowiązującego porządku prawnego.

że sprawca przedsięwzięcia wątpliwe co do prawnego charakteru działanie, godząc się z myślą, że w świetle prawniczej prawdy obiektywnej może ono okazać się bezprawne<sup>58)</sup>.

To też zarzut doli eventualis stawia Reichsgericht niemiecki — w cytowanym u Goldbauma<sup>59)</sup> orzeczeniu — osobie, która w czasie, gdy jeszcze nie ustalila się opinia, czy transmisja radiowa jest wolna, czy też zastrzeżona monopolowi twórcy, przedsięwzięła transmisję bez zezwolenia tego ostatniego. Motywy orzeczenia Sądu Apelacyjnego, zatwierdzonego przez R. G., brzmią: «Die Antragsstellerin war darüber unterrichtet, dass es zweifelhaft ist, ob die Wiedergabe erlaubt ist. Sie hat die Entscheidung der Rechtsfrage nicht abgewartet. Sondern sie hat — mit der Möglichkeit rechnend, dass ihre ihre Auffassung gemissbilligt werden würde, und diese Möglichkeit in Kauf nehmend — die Wiedergabe veranstalt. Es kann dahingestellt bleiben, inwieweit eine falsche Rechtsauffassung den subjectiven Tatbestand einer unerlaubten Handlung ausschliessen kann; in Fällen, wie dem vorliegenden, liegt unbedenklich zum mindesten ein dolus eventualis vor»<sup>60)</sup>. Reichsgericht zaś dodał: «Selbst wenn sich die Beklagte nach der streitigen Rechtsfrage bei Sachverständigen erkundigt habe, die eine ihr günstige Auffassung vertreten, so hätte sie sich doch über die ihr sicherlich bekannten abweichenden Meinungen nich hinwegsetzen dürfen».

Słuszność stanowiska, dziś już w judykaturze niemieckiej ustalonego, zależy od przyjęcia bardziej indywidualistycznego, lub też bardziej uniwersalistycznego światopoglądu prawniczego. Sąd niemiecki holduje w swym orzeczeniu światopoglądowi uniwersalistycznemu: obowiązki prawne winny być dla obywatela rzeczą tak świętą, że w razie jakichkolwiek poważniejszych wątpliwości co do ich istnienia, powinien zachować się tak, jak gdyby istnienie było niewątpliwe; powinien tak postąpić przynajmniej w wypadkach, w których wchodzi w grę obowiązek do zaniechania działania, jakie skąd inąd przedsięwziąć byloby wolno, a więc obowiązek — w porównaniu z obowiązkiem znoszenia lub czynienia — lżejszej kategorii. Zd. m. stanowisko sądu niemieckiego odpowiada duchowi prawa nowoczesnego, przenikniętego ideą supremacji wartości socjalnych nad wolnością jednostki; bliższe ustosunkowanie się do powyższego problemu wymagałoby oczywiście wywodów przekraczających ramy niniejszego komentarza<sup>61)</sup>.

XXVII. Szkoła może być już to rzeczywistą (damnum emergens), już też może przybrać formę utraconego zysku (lucrum cessans).

Szkodę rzeczywistą wedle panującej nauki stanowią wydatki, których amortyzacja została wskutek bezprawnej eksploatacji uniemożliwiona

<sup>58)</sup> Działanie sprawcy w powyższej sytuacji może wprowadzić wyjątkowo być nacechowane jedynie winą nieumyślną, atoli tylko w jej zbliżonej do zamiaru ewentualnego formie tak zwanej winy nieumyślnej «świadomej» («bewusste culpa»), czyli «lekkomyślności». «Świadoma nieumyślność» zajdzie w wypadku, gdy sprawca wie wprowadzić, że prawny charakter jego działania jest wątpliwy, nie godzi się jednak z myślą o ewentualności, że jest ono rzeczywiście bezprawne, lecz kieruje się opartą choćby na irracjonalnych momentach nadzieją, że w świetle obiektywnej prawdy prawniczej działanie przedsięwzięte przeciwko okaże się prawne.

<sup>59)</sup> Komentarz, str. 213.

<sup>60)</sup> Tego samego zdania, co sąd niemiecki, Goldbaum, komentarz str. 213 i Allfeld, str. 306 komentarza z r. 1928.

<sup>61)</sup> Także w związku z omawianym problemem podkreślić musimy, jak zwłaszcza w sferze stosunków autorskich pożądaną byłoby rzeczą, by można w trybie art. 3 k. p. c. — po przeprowadzeniu odpowiedniej nowelizacji — żądać ustalenia prawnego charakteru pewnego zamierzonego przez powoda działania. Orzeczenie takie byłoby glejtem prawnym dla eksploatującego, o mocy niezależnej od zmieniających się prawnych zapatrywań (Por. wyżej uwaga 35).

(np. koszt sporządzenia egzemplarzy, które wskutek nasycenia rynku egzemplarzami nielegalnymi dzieła nakładca musi przeznaczyć na makulaturę), nadto koszty, spowodowane bezprawną eksploatacją, w szczególności koszty poszukiwania i wykrycia sprawy bezprawnego działania.

Utraconym zyskiem są spodziewane<sup>62)</sup> dochody, których uprawniony wskutek bezprawnej eksploatacji został pozbawiony, a które byłby osiągnął przez wykonywanie swych praw monopolicznych, względnie przez udzielanie zezwoleń na ich wykonywanie przez inne osoby<sup>63)</sup>. Dla obliczenia wysokości utraconego zysku miarodajną będzie już to zwykła dochodowość dzieła<sup>64)</sup>, już też dochodowość szczególna, jaką dzieło wykazuje w przedsiębiorstwie pokrzywdzonego, który przez znakomite zorganizowanie przedsiębiorstwa, maksymalne zespolenie pracy i kapitału może i umie z eksploatowanych przez siebie dzieł wygospodarować szczególnie wysokie zyski<sup>65)</sup>.

Delikt autorski uzasadnia obowiązek wynagrodzenia szkody nie tylko rządzanej w danym prawie autorskim, lecz — zgodnie z ogólnymi zasadami<sup>66)</sup> — w ogóle wszelkiej szkody w majątku pokrzywdzonego, byleby mogła ona uchodzić za normalne następstwo działania. Tak np. delikwent obowiązany będzie wynagrodzić pokrzywdzonemu szkodę stąd wynikającą, że z powodu wywołanej deliktem niemożności rozprzedaży legalnych egzemplarzy pokrzywdzony nie był w stanie wypełnić w terminie swych zobowiązań pieniężnych, wskutek czego obciążony został obowiązkiem wynagrodzenia szkody względem swych wierzycieli.

Obowiązek udowodnienia wysokości poniesionej szkody ciąży na powodzie. Dochodząc wyrównania szkody poniesionej w formie utraconego zysku, winien w szczególności powód wykazać przypuszczalny przychód, potrącić zaś może przypuszczalne koszty, w wysokości, w jakiej byłby je poniósł, gdyby sam dzieło eksploatował. Zaoszczędzona praca powoda nie ulega potrąceniu; nie ulegają również potrąceniu procenty od niewykorzystanego kapitału własnego powoda<sup>67)</sup>; należy natomiast potrącić procenty od

<sup>62)</sup> Patrz wyżej str. 309.

<sup>63)</sup> Wprawdzie sama czynność udzielenia licencji za zapłatą przez nieuprawnionego nie jest deliktem autorskim, nie mniej szkoda, polegająca na utracie należytości licencyjnej jest szkodą w znaczeniu obowiązującego prawa, i uzasadnia obowiązek odszkodowawczy, jeśli przez delikt, w szczególności przez delikt autorski, została wywołana; pokrzywdzony może bowiem z reguły powołać się na to, że gdyby nie działanie delikwenta, to dany licencjat byłby w normalnej kolei rzeczy zwrócił się do pokrzywdzonego o udzielenie prawa i byłby jemu za nie zapłacił; jeśli osiągnięcie tej zapłaty za udzielenie w mocy prawa autorskiego licencji zostało z winy delikwenta udaremnione, twórca ponosi szkodę prawno-majątkową i może za to żądać odszkodowania.

<sup>64)</sup> Utrata zysków, nie przekraczających miary zwykłej dochodowości dzieła, doprowadza po skapitalizowaniu do obniżenia wartości dochodowej tegoż, i o tyle mogłaby zd. m. uchodzić za *damnum emergens*.

<sup>65)</sup> Art. 160 k. z. nie ma tu zdaniem moim zastosowania, szczególnie bowiem wysoka dochodowość nie płynie ze szczególnej wartości dzieła, bezprawnie eksploatowanego, lecz ze szczególnej wartości użytego do eksploatacji przedsiębiorstwa.

<sup>66)</sup> Patrz wyżej str. 292.

<sup>67)</sup> Jeśli więc wskutek bezprawnej eksploatacji i wywołanego w następstwie zastoju w rozprzedaży dzieła, kapitał pokrzywdzonego nakładcy leżał w kasie bezczynny, procenty od tego kapitału nie ulegną potrąceniu. Jeśli natomiast pozwany wykaże, że powód użył swego kapitału dla innej eksploatacji gospodarczej, równie korzystnej, natenczas pozwany może żądać potrącenia zaoszczędzonych przez pokrzywdzonego procentów. Podobną sytuację możnaby — przynajmniej z teoretycznego punktu widzenia — przeprowadzić odnośnie do zaoszczędzonej przez powoda pracy. Por. analogiczna kwestie przy niesłusznym wzbogaceniu wyżej uwaga 9 przy art. 59, str. 298.

kapitału, który powód musiałby — w braku własnego — wypożyczyć dla celów eksploatacji.

Koszty, rzeczywiście poniesione przez pozwanego dla celów bezprawnej eksploatacji, nie mają żadnego znaczenia przy obliczaniu wysokości odszkodowania: wszakże odszkodowanie ma na celu wyrównanie ubytku w majątku powoda, nie zaś — jak przy wydaniu niesłusznego wzbogacenia — zwrot przybytku w majątku pozwanego.

Dokładne obliczenie zrządzonej szkody okaże się często niemożliwe, zwłaszcza tam, gdzie formą szkody jest *lucrum cessans*; to też niejednokrotnie sędzia będzie zmuszony korzystać z przepisu art. 343 k. p. c.

XXVIII. Związek przyczynowy między działaniem delikwenta, a szkodą pokrzywdzonego musi być na gruncie kodeksu zobowiązań adekwatny, jeśli ma rodzić obowiązek odszkodowania: jak już nadmieniono, wedle art. 157 § 2 k. z. delikwent odpowiada tylko za normalne następstwa działania lub zaniechania, które spowodowało szkodę<sup>68)</sup>.

<sup>68)</sup> Pojęcie związku adekwatnego jest pojęciem stosunkowo nowym, zdobywającym sobie coraz bardziej prawo obywatelstwa tak w nauce prawa cywilnego i karnego, jak i w dziedzinie ustawodawstwa i praktyki sądowej. Pojęcie to wypiera cieszącą się dawniej ogólnym uznaniem tzw. teorię warunkowości (*Bedingungstheorie*), wedle której związek przyczynowy między dwoma zdarzeniami zachodzi zawsze wówczas, ilekroć w danym układzie stosunków faktycznych twierdzić można, iż drugie zdarzenie (skutek) nie byłoby nastąpiło bez pierwszego (przyczyna).

Dla teorii adekwatnej związek warunkowy jest granicą przyczynowości, jest jej negatywną podstawą: jeśli więc między dwoma zjawiskami nie zachodzi nawet związek warunkowy, natenczas o ich przyczynowym do siebie stosunku i wedle teorii adekwatnej mowy być nie może. Warunkowe powiązanie dwóch zjawisk nie wystarcza jednak w ramach teorii adekwatnej do pozytywnego stwierdzenia związku przyczynowego: by taki pozytywny sąd był możliwy, musi zarówno działanie sprawcy, jak i okoliczności, w jakich zostało rozwinięte, być tego rodzaju, iżby wywołany działaniem skutek, mógł uchodzić za jego normalne następstwo.

Normalne — znaczy to, iż wyniknięcie danego skutku nie wychodzi poza krąg opartych na doświadczeniu życiowym przewidywań przeciętnego człowieka działającego, który z natury rzeczy nie może liczyć się z jakimiś wyjątkowymi sytuacjami. Pojęcie «normalności» nie jest równoznaczne z pojęciem «przeciętności», względnie «typowości» (typowe dla danego skutku jest działanie, z którego on zwykle wypływa, «przeciętność» jest ilościową średnią wypadkową normalnych sytuacji); związek przyczynowy pomiędzy eksploatacją prawa autorskiego, a zrządzoną w jej następstwie szkodą, jest mianowicie normalny także wtedy, gdy działanie nie jest dla danej szkody jako jej przyczyny charakterystyczne, typowe, gdy szkoda wynika jedynie dzięki towarzyszącym działaniu szczególnym okolicznościom; dalej — nie tylko «przeciętna» szkoda uchodzi za skutek występnego działania, lecz także wyższa, byleby jej wysokość nie dosięgła poziomu, jakiego działający nie mógł w świetle przeciętnego życiowego doświadczenia oczekiwać.

Zastosowanie teorii związku adekwatnego wymaga przede wszystkim rozstrzygnięcia pytania, jakie okoliczności stanu faktycznego winny być wzięte za podstawę sądu, że dany skutek jest normalnym następstwem działania. Istnieje w tej mierze znowuż szereg teorii: jedne przyjmują za podstawę okoliczności faktyczne, znane sprawcy w chwili działania, inne uznają za miarodajne okoliczności, które byłyby rozpoznawalne dla przeciętnego obserwatora, gdyby znalazł się na miejscu sprawcy, inne jeszcze zajmują stanowisko «prognozy ex post», mianowicie biorą pod uwagę dla wydania sądu o normalności związku przyczynowego te wszystkie okoliczności, które poznał ex post sędzia przy badaniu danego stanu faktycznego.

Nie tu miejsce na przedstawienie powyższych teorii i dokonanie wyboru, najbardziej właściwego dla prawa polskiego. Problem ten obowiązuje komentatora kodeksu zobowiązań. Zaznaczę tylko, że największym uznaniem cieszy się druga z przedstawionych teorii (dla której miarodajne jest sta-



XXIX. Czynn timer legitymowana do wytoczenia powództwa o wynagrodzenie szkody jest osoba, naruszona w swych bezwzględnych prawach autorskich. Jeśli ten sam czyn narusza prawa kilku uprawnionych, każdy z nich powołany jest oddzielnie do dochodzenia jemu zrządzonej szkody<sup>69)</sup>. Zachodzić to może tak w wypadku, gdy naruszono wspólne prawa autorskie (art. 8), jak w wypadku, gdy naruszono równocześnie własność autorską i prawo częściowe (np. prawo z art. 35 lub 49), wreszcie w wypadku, gdy naruszono jednym czynem prawo samoistne (art. 1) i zależne (art. 2 ustawy).

XXX. Biernie legitymowana jest osoba, która z winy swej szkodę wyrządziła. Obojętne jest przy tym, czy z działania swego odniosła, względnie w świetle swego zamiaru miała odnieść jakąkolwiek korzyść. Odpowiada nie tylko sprawca, lecz — jak wyżej podniesiono — także podżegacz i pomocnik, a nadto według art. 136 k. z. osoba, która świadomie skorzystała z wyrządzonej uprawniomemu szkody.

Jeśli szkodę wyrządziło kilka osób wspólnie, odpowiedzialność ich jest w myśl art. 137 § 1 k. z. solidarna, chyba, że udowodnionym będzie, kto w jakim stopniu przyczynił się do wywołania szkody. Solidarna odpowiedzialność uzasadniona jest tylko w tym zakresie, w jakim szkoda została wywołana wspólnie przedsięwziętym działaniem; jeśli więc twórca poniósł szkodę wskutek tego, że plagiator namówił nakładcę do wydania plagiatu, nakładca zaś z kolei namówił poszczególnych księgarzy do bezprawnego rozpowszechniania egzemplarzy dzieła, natenczas tylko plagiator i nakładca odpowiadać będą solidarnie za całość szkody, odpowiedzialność zaś poszczególnych księgarzy będzie się ograniczała do ich zakresu eksploatacyjnego.

XXXI. Odszkodowanie uiszczyć należy — wedle art. 159 k. z. — z reguły w pieniądzech. Jednak na żądanie pokrzywdzonego władny jest sąd, stosownie do okoliczności, nakazać naprawienie szkody przez przywrócenie rzeczy do stanu poprzedniego; sąd wyda taki nakaz w wypadkach, w których uzasadniony on jest interesem prawnym poszkodowanego, a zarazem istnieje możność faktyczna wykonania nakazu przez pozwanego<sup>70)</sup>.

Rozmiar odszkodowania ustali sędzia, uwzględniając wszystkie zachodzące okoliczności, w szczególności także stopień winy sprawcy. Wyrównania szkody moralnej podmiot praw (li tylko) majątkowych autorskich żądać nie może: roszczenie o wyrównanie tej szkody przysługuje z mocy art. 62 ustawy twórcy, pozatem ustawa autorska roszczenia takiego nie przewiduje, według zaś art. 157 § 3 k. z. zadośćuczynienia za szkodę moralną można żądać jedynie w przypadkach przez ustawę wyraźnie wskazanych.

XXXII. Roszczenie o wynagrodzenie szkody ulega z reguły trzyletnowisko ex ante obiektywnego obserwatora), jako najbardziej odpowiadająca tak podstawowej teorii związku adekwatnego, jak i nowoczesnemu pojęciu działania bezprawnego.

<sup>69)</sup> Patrz wyżej str. 309 i nast., gdzie podniesiono, że tylko utrata przewidywanych przez uprawnionego z pewnym stopniem prawdopodobieństwa zysków jest szkodą w prawnym rozumieniu, nie ponosi więc szkody np. właściciel prawa autorskiego, który na cały czas trwania ochrony prawnej obciążył swe dzieło prawami częściowymi, a liczy jedynie na to, że w razie zrzeczenia się prawa częściowego przez nabywcę on, podmiot własności autorskiej, odzyskałby możliwość eksploatacji i tej właśnie możliwości został przez delikwenta faktycznie pozbawiony.

<sup>70)</sup> Z teoretycznego punktu widzenia przywrócenie do stanu poprzedniego jest właściwie zasadniczą formą odszkodowania. Ustawodawca wyszedł jednak z założenia, że takie przywrócenie — np. w drodze wycofania z obiegu już rozprzedanych egzemplarzy — okaże się niejednokrotnie niemożliwe, lub połączone ze znacznymi ofiarami ze strony pozwanego, nie uzasadnionymi interesem powoda, który na ogół może być zaspokojony przez wypłatę ekwiwalentu pieniężnego.

niemu przedawnieniu w myśl art. 283 k. z.; jeśli jednak czyn nosi na sobie — podmiotowe i przedmiotowe — znamiona występku karnego, w szczególności występku z art. 68 i nast. ust. aut., natenczas okres przedawnienia wynosi — w myśl art. 283 § 2 k. z. — lat dwadzieścia.

Dwudziestoletni okres przedawnienia wierzytelności odszkodowawczej, płynącej z występku karnego, liczy się od dnia popełnienia występku. Termin trzyletni dla deliktów cywilnych liczy się od dnia, w którym poszkodowany dowiedział się o szkodzie i o osobie obowiązanej do odszkodowania; w każdym jednak razie wierzytelność, płynąca z czysto cywilnego deliktu, ulega dwudziestoletniemu przedawnieniu od chwili jego popełnienia, bez względu na to, czy w tym czasie pokrzywdzony dowiedział się i czy w ogóle miał możliwość dowiedzenia się o delikcie i jego sprawcy.

### **Roszczenie o wydanie niesłusznego wzbogacenia a roszczenie o odszkodowanie.**

XXXIII. Jak wyżej zaznaczono, niesłuszne wzbogacenie delikwenta łączy się z reguły ze szkodą jeśli nie wszystkich, to w każdym razie jednego lub kilku uprawnionych, których prawa naruszono, skoro — wobec ograniczonej pojemności rynku intelektualnego — każdy akt bezprawnej eksploatacji połączony jest ze zmniejszeniem możliwości eksploataowania dzieła przez uprawnionego<sup>71)</sup>.

Ponieważ, jak również wyżej wyjaśniono<sup>72)</sup>, legitymowanym do żądania wydania wzbogacenia jest w zakresie prawa autorskiego tylko poszkodowany, w konsekwencji ulegające wydaniu niesłuszne wzbogacenie jest zawsze w pewnym stopniu odszkodowaniem, a mianowicie odszkodowaniem za utracony zysk. Zależy od konkretnych okoliczności, czy większe jest wzbogacenie, czy też większa jest poniesiona przez uprawnionego szkoda; w wypadku, gdy zarówno pokrzywdzony, jak i delikwent eksploatują dzieło w ramach własnego przedsiębiorstwa, będzie to zależeć zwłaszcza od poziomu gospodarczego obu przedsiębiorstw, od wysokości ich kosztów produkcji; dla oceny bowiem wysokości wzbogacenia miarodajne są koszty, poniesione przez wzbogaconego, dla oceny zaś szkody koszty, jakie byłby poniósł pokrzywdzony, gdyby sam dzieło wyeksploatował.

XXXIV. Wobec powyższych zasad, powód, dochodząc zwrotu niesłusznego wzbogacenia i wyrównania utraconego zysku, powinien, celem wygrania w procesie jak największej kwoty, postawić w powództwie wniosek, by sąd określoną w żądaniu pozwu sumę zasądził z tytułu niesłusznego wzbogacenia, ewentualnie, gdyby tytuł ten nie uzasadniał jej w całej żądanej wysokości, by zasądzono różnicę z dodatkowego tytułu wynagrodzenia szkody; wniosek może oczywiście iść też w kierunku odwrotnym, to znaczy zmierzać przede wszystkim do zasądzenia sumy z tytułu wynagrodzenia szkody, a dodatkowo opierać się na tytule niesłusznego wzbogacenia.

Sąd, rozpoznając tak sformułowane powództwo, zbada je przede wszystkim pod kątem widzenia pierwszej z wymienionych w nim zasad; jeśli nie będzie ona mogła być podstawą zasądzenia całej przez powoda żądanej sumy, natenczas winien co do nadwyżki wziąć pod uwagę drugi z kolei tytuł. W żadnym razie, pod grozą podwójnego zasądzenia tej samej należności, nie można zasądzić łącznie pełnych kwot, uzasadnionych każdym z powyższych tytułów, traktowanych oddzielnie<sup>73)</sup>.

<sup>71)</sup> Por. wyżej str. 309.

<sup>72)</sup> Por. wyżej str. 309 i nast.

<sup>73)</sup> Można natomiast łączyć roszczenie o wynagrodzenie damni emergentis i roszczenie o wydanie wzbogacenia; oba roszczenia są od siebie niezależne i mogą być odrębnie zasądzone. Pokrzywdzony może więc

XXXV. Założywszy jednakową wysokość kosztów produkcji w przedsiębiorstwie powoda i w przedsiębiorstwie pozwanego, roszczenie o wydanie niesłusznego wzbogacenia jest na ogół dalej idące, aniżeli roszczenie odszkodowawcze; z tytułu niesłusznego wzbogacenia podlegają wydaniu dochody wszystkich uczestników aktu eksploatacji, z tytułu wynagrodzenia szkody podlega pokryciu jedynie utracony dochód twórcy, względnie jego następcy prawnego. Pokrzywdzony, żądając wynagrodzenia szkody, pragnie tylko doprowadzenia swego majątku do stanu, jaki miałby miejsce, gdyby eksploatacja odbyła się w drodze legalnej; jeśli zgłasza roszczenie o wydanie niesłusznego wzbogacenia, to żąda znacznie więcej, pragnie otrzymać nawet ten dochód, który przy prawnej eksploatacji musiałby wedle normalnej kolei rzeczy przypaść w udziale nie jemu, lecz innym uczestnikom eksploatacji; zasada gospodarcza rozdziału dochodu między uczestników aktu produkcji, miarodajna przy legalnej eksploatacji, nie obowiązuje przy orzekaniu wydania wzbogacenia, płynącego z bezprawnej akcji rozpowszechniania dzieła.

#### DODATEK DO ART. 59.

##### **Ochrona podmiotu prawa autorskiego przed wyzyskiwaniem siły atrakcyjnej jego dzieła dla celów nieuczciwej konkurencji.**

I. Powyższa ochrona uzasadniona jest analogią do art. 1 ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji.

II. Art. 1 cyt. ust. chroni przedsiębiorcę przed wdzieraniem się innego, konkurującego przedsiębiorcy w koło klienteli pierwszego, w drodze jakichkolwiek czynności, zdolnych do wywołania u osób, którym konkurent ofiarowuje swe wytwory, towary lub świadczenia, mylnego mniemania, że pochodzą one od przedsiębiorcy pokrzywdzonego. Ochrona z art. 1 jest ochroną przedsiębiorstwa (dobra niematerialnego)<sup>1)</sup> przed wyzyskaniem tegoż siły atrakcyjnej celem wdarcia się w koło należącej doń klienteli. Ratio legis powołanego przepisu wskazuje jednak na to, że oparta na nim ochrona uzasadniona jest wszędzie tam, gdzie przez fałszywe przedstawienie następuje przywłaszczenie sobie siły atrakcyjnej jakiegokolwiek cudzego przedmiotu majątkowego i w konsekwencji następuje wdarcie się w koło osób reflektujących na «owoce», naturalne czy cywilne, jakie ten przedmiot rodzi, — jest więc uzasadniona nie tylko tam, gdzie wchodzi w grę przedsiębiorstwo w ścisłym tego słowa znaczeniu. To też ochrona z art. 1 powinna per analogiam znaleźć zastosowanie i w wypadku, gdy przez wyzyskanie siły atrakcyjnej cudzego dzieła względnie cudzej osobowości twórczej (która jest również wartością majątkową w szerokim tego słowa znaczeniu), w szczególności przez przywłaszczenie sobie tytułu cudzego dzieła lub nazwiska twórcy, następuje wtargnięcie w koło intelektualnych konsumentów «dzieł» w znaczeniu ustawy autorskiej.

III. Kto jest podmiotem omawianej ochrony prawnej, kto uchodzi za pokrzywdzonego?

Przywłaszczenie sobie tytułu dzieła krzywdzi podmioty praw autorskich, na danym dziele ciężących. Przywłaszczenie sobie samego nazwiska twórcy krzywdzi jeno twórcę. Przywłaszczenie sobie nazwiska twórcy i zaopatrzenie nim własnego dzieła, które jednak nosi tytuł samoistny, jest wprawdzie pośrednio wdarcie się w koło klienteli poszczególnych dzieł; istnieje bo-

np. żądać wynagrodzenia kosztów sporządzenia egzemplarzy, które wskutek bezprawnej eksploatacji stały się bezużyteczne, obok i niezależnie od roszczenia o wydanie niesłusznego wzbogacenia.

<sup>1)</sup> Patrz Kraus - Zoll «Polska ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji», Poznań 1929, str. 24 i nast.

wiem szereg klientów, którym przy zakupie egzemplarza chodzi raczej o jedno z dzieł danego autora, aniżeli o pewne ściśle oznaczone dzieło; bywają np. klienci, którzy pragną nabyć najnowsze dzieło pewnego autora, w konsekwencji okażą in concreto chęć zakupu nowego wydania dzieła zaopatrzonego fałszywym nazwiskiem, zamiast prawnie wydanych dzieł dawniejszych, co będzie połączone ze szkodą osoby, dysponującej prawami autorskimi na tychże; ponieważ jednak wdarcie się następuje w tych wypadkach przez przywłaszczenie sobie siły atrakcyjnej nazwiska twórcy, którego temu ostatniemu wolno używać dla oznaczania nowych dzieł bez względu na wynikłą stąd konkurencję dla dzieł dawniejszych, więc twórca tylko będzie legitymowanym do wystąpienia z powództwem przeciw osobom, które nazwiska jego używają, a nie zarazem osoby, którym prawa autorskie na swych dotychczasowych dziełach odstąpił. Inna rzecz, że twórca, występując z powyższym powództwem, będzie mógł się powołać nie tylko na szkodę w eksploataowaniu dzieł przyszłych, lecz zarazem na szkodę w eksploatacji dzieł już wydanych, o ile w danej chwili dysponuje jeszcze co do nich majątkowymi prawami autorskimi<sup>2)</sup>.

IV. Używanie cudzego nazwiska lub tytułu cudzego dzieła przez nieuprawnionego jest czynnością, umożliwiającą temu ostatniemu wdarcie się w koło cudzych odbiorców. O ile chodzi w szczególności o tytuł, to obojętną jest przy tym rzecz, czy tytuł jest — wedle terminologii francuskiej — «oryginalny» (original) (np. «Boska komedia», «Hamlet», «Jak się wam podoba», «Krag interesów», «Latający Holender», «Balladyna», «Król Duch», «Nieboska komedia», «Śluby panińskie», «Ogniem i mieczem» itd.), czy też «banalny» (banal) np. «Miłość», «Życie», «Chłopi», «Zemsta», «Walka» itd.); także tytuł «banalny» jest zdatnym środkiem do przywłaszczenia sobie cudzej klienteli<sup>3)</sup> 4). Prawa do wyłącznego używania nie daje atoli tytuł,

<sup>2)</sup> Quid iuris, jeśli konkurent nosi prawnie to samo nazwisko co twórca, który przedtem ogłosił swoje dzieła?

W wypadku tym należy zastosować analogię do art. 2 § 2 ustawy o zw. n. k.; w szczególności twórca, który później ogłosił swe dzieło, winien przez odpowiednie dodatki, np. przez wymienienie swego imienia, przez oznaczenie «starszy», «młodszy» itp. usunąć możliwość dezorientacji publiczności; sąd w miarę swego uznania i zachodzących okoliczności może jednak nakazać zamieszczenie dodatków do nazwiska także pierwszemu twórcy, choćby był powodem (iudicium duplex).

<sup>3)</sup> Nie ma zd. m. praktycznych wskazań, któreby co do tytułów banalnych nakazywały odstąpić od postulatu wyłączności dla pierwszego używacza; wolność twórcza bynajmniej na tym nie ucierpi. Inaczej w pewnej mierze jursprudencja francuska, co do której patrz poniżej — w następnej uwadze — cytowane dzieło Marotta.

<sup>4)</sup> Patrz co do powyższej segregacji tytułów Marotte, «De l'application des droits d'auteur et d'artiste aux oeuvres cinématographiques et cinéphoniques» (Paryż 1930, str. 116 i nast.), który uważa, że tytuły oryginalne cieszą się podwójną ochroną, a mianowicie tak wedle ustawy autorskiej, jak i wedle ustawy o zw. n. k., podczas gdy tytuły banalne korzystają z ochrony jedynie wedle tej ostatniej ustawy.

By ocenić słusność powyższego stanowiska, należy się zastanowić, na czym polega istota twórczości, ujawnionej w tytule dzieła.

Przedewszystkiem należy zwrócić uwagę na to, że istnieje szereg tytułów bez treściowych, polegających na podaniu mniej lub więcej oryginalnej nazwy czy nazwiska. Tytuł taki, choćby najbardziej oryginalny, nie jest «dziełem» w rozumieniu ustawy autorskiej, skoro nie jest przedstawieniem pewnego zespołu myśli i wyobrażeń (patrz wywody przy art. 1 ust. aut.). W konsekwencji co do tych tytułów ochrona prawnop-autorska musi być a priori wyłączona.

Twórczość autorska w tytule, która zdolna jest nadać mu charakter «dzieła», dąży do jak najzwięźlejszego, a zarazem jak najpełniejszego opisanego

który służy na oznaczenie gatunku literackiego, czy artystycznego danego dzieła («komedia», «dramat», «nowela», «powieść», «portret», «rzeźba» itd); jeśli więc twórca zaopatrzy swe dzieło takim tylko tytułem, sam sobie przy-

treści dzieła. Oczywiście — wobec swej krótkości, w praktyce tytuł w małej tylko mierze spełniać może tę zasadniczą swoją z punktu widzenia autorskiej ustawy funkcję; tytuły, jakie w praktyce spotykamy, polegają mianowicie już to na tak ogólnym opisanu treści dzieła, że mogłyby służyć z powodzeniem na oznaczenie całego szeregu dzieł (np. «Chłopi», «Zemsta», «Życie» itd.) — są to właśnie owe tytuły «banalne» jurysprudencji francuskiej; już też zmierzają raczej do «oryginalnego» (to znaczy niezwykłego co do sposobu), uwytknienia pewnych tylko elementów treści dzieła, uwytknienia oryginalnego czy to przez swoją paradoksalność («Pańskie dziady», «Dziewiczy mężczyzna»), czy też przez tendencję ironizującą («Nasi najserdeczniejsi» Sardou), czy wreszcie przez użycie przenośni (np. tytuł «Zabawka», mający oznaczać kobietę, będącą «zabawką» w rękę mężczyzny) itd. Ochrona twórczości autorskiej zawartej w tytule może w świetle istoty tej twórczości polegać jedynie na zakazie używania danego tytułu na oznaczenie dzieł, o treści — w ramach znaczenia tytułu — zbliżonej; twórca bowiem charakter tytułu ujawnia się dopiero w związku z treścią, której oznaczenie służy (w konsekwencji tytuł o tym samym brzmieniu, użyty na oznaczenie dzieła o innej treści, może uchodzić za produkt twórczości odrębnej: np. użycie słowa «zabawka» raz w znaczeniu właściwym, drugi raz w znaczeniu metaforycznym doprowadza do stworzenia dwóch odrębnych i samoistnych z prawno-autorskiego punktu widzenia tytułów).

O ile chodzi o tytuły tak zwane banalne, to mogłyby one wprawdzie podlegać ochronie autorskiej w powyższym znaczeniu; jednak stopień twórczości jest przy tych tytułach tak minimalny, że zasada de minimis non curat praetor nie pozwala mówić o ochronie. Bardziej nadawałyby się do ochrony, z przedstawionego punktu widzenia, tytuły tak zwane oryginalne; badając tę kwestię odnośnie do pewnego konkretnego tytułu winien sędzia przede wszystkim ustalić, czy osoba, przywłaszczająca sobie tytuł, użyła go w tym samym sensie, co pierwotny twórca (jak bowiem zaznaczono, tylko pod tym warunkiem może być mowa o eksploatacji twórczości, zawartej w cudzym tytule), winien dalej i przy tytułach oryginalnych pamiętać o zasadzie de minimis non curat praetor; winien wreszcie sędzia mieć zawsze na uwadze, że «twórczość» w rozumieniu art. I ust. aut. a twórczość duchowa wogóle nie są pojęciami nakrywającymi się: nieraz autor użyje dużo wysiłku duchowego, by tytułowi nadać oryginalny charakter, wysiłek ten nie pójdzie jednak w tym kierunku, by tytuł jak najlepiej przedstawiał treść dzieła, lecz by swą oryginalnością, choćby zupełnie od treści dzieła oderwaną, jak najbardziej zwracał uwagę publiczności i jak najwięcej wyróżniał się spośród tytułów innych dzieł; taka twórczość duchowa najczęściej nie będzie twórczością autorską. Ze powyższe dwa pojęcia twórczości nie są identyczne, najlepiej widać na przykładzie tytułów, polegających na nazwach i nazwiskach, które mogą mieć bardzo oryginalny charakter i wykazywać dużo pomysłowości, a nawet świadczyć o tym, iż «twórca» głęboko się zastanawiał nad wyborem i ukształtowaniem tytułu; mimo to nie można takich tytułów w świetle powyższych wywodów żadną miarą uznać za «dzieło» w rozumieniu ustawowym. Po zastosowaniu tych wszystkich kryteriów niewiele znajdzie się zaiste tytułów — także wśród tytułów oryginalnych — któreby na ochronę autorską zasługiwały.

W ostatecznym rezultacie skłaniamy się do wniosku, że sędzia winien w stosunku do osób, oznaczających własne dzieła cudzym tytułem, stosować raczej represję opartą na ustawie o zw. n. k., aniżeli sankcje wypływające z ustawy autorskiej. Tytuł ma raczej funkcję i wartość z naku towarowego, aniżeli dzieła autorskiego. To też przywłaszczenie sobie tytułu narusza raczej interes twórcy w zachowaniu dla siebie koła odbiorców dzieła, które oznaczono danym tytułem, aniżeli interes prawny w majątkowej eksploatacji tych przeważnie minimalnych wartości autorsko-twórczych, jakie tkwią

pisze winę, jeśli wskutek dezorientacji publiczności straci pewną ilość odbiorców na rzecz twórców konkurencyjnych; nie może zaś krępować wolności tych ostatnich przez zakazywanie im używania danego tytułu rodzajowego.

V. Na jakich roszczeniach zbudowana jest ochrona prawna według ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji?

Panują tu analogiczne zasady, jak na gruncie artykułu 59 ust. aut.: przeciw każdemu sprawcy obiektywnego bezprawia służy roszczenie o zaniechanie; jeśli z czynu swego odniósł bezpośrednio<sup>5)</sup> wzbogacenie kosztem pokrzywdzonego, winien wzbogacenie to wydać; jeśli wyrządził pokrzywdzonemu szkodę polegającą na ubytku klienteli, a działanie swoje subiektywnie zawinił, winien uiścić o d s z k o d o w a n i e za straty majątkowe<sup>6)</sup>. Ustawa o nieuczciwej konkurencji przewiduje ponadto zadośćuczynienie za wyrządzone krzywdy osobistej natury; na krzywdę taką będzie mógł w pierwszym rzędzie powołać się twórca; ponadto jednak — w przeciwieństwie do art. 62 ust. aut. — art. 1 ust. o zw. n. k. uzasadnia legitymację także innych podmiotów majątkowych praw autorskich, a więc nakładcy, czy dyrektora teatru, którym interesy moralne mogą niejednokrotnie przystawiać znaczną wagę. Ustawową formą zadośćuczynienia za krzywdę moralne jest

w samym tytule. — W tym też głównie kierunku idzie nauka niemiecka (zasadniczo odmawiają tytułowi autorskiej ochrony prawnej D a u d e, op. cit., str. 6, A l l f e l d kom. z r. 1928 str. 40 i nast. M a r w i t z-M ö h r i n g, op. cit. str. 36 i nast. i inni; judykatura Reichsgerichtu przyznaje ochronę autorską tytułom «oryginalnym» w sensie francuskiej jurysprudenencji; poza tym zaś stosuje ustawę o zw. n. k.) Por. też Orz. S. N. z 23 września 1935. cyt. pod VII. przy art. 68.

Formalna, na rejestracji oparta ochrona ustawy o znakach towarowych z roku 1924 nie może zd. m. znaleźć zastosowania w odniesieniu do tytułu dzieł autorskich. Tytuł bowiem nie służy oznaczeniu książki, czy filmu, jako towaru, lecz oznaczeniu inkorporowanego w książkę czy filmie dzieła ducha (por. H o f e r, «Recht des Film, Buch, Zeitungs — und Zeitschriften-titels etc.» Drezno 1933, str. 32 i nast.); ochrona zaś w drodze analogii nie byłaby uzasadniona, skoro przepisy o ochronie, opartej na formalnym wymogu rejestracji, winny być ściśle interpretowane i dopuszczają argumentum a contrario.

<sup>5)</sup> Patrz wyżej str. 305.

<sup>6)</sup> Odszkodowanie będzie mogło polegać na «Naturalleistung» w formie analogicznego zastosowania art. 9 punkt 3 ustawy o zwalczaniu n. k. Sąd będzie mógł mianowicie na wniosek pokrzywdzonego a na koszt skazanego wydać odpowiednie zarządzenia (np. ogłoszenie w dziennikach) celem wyprowadzenia publiczności z błędu.

Odchylenia zasad ochrony majątkowej, unormowanej przez ustawę o zw. n. k., od norm majątkowej ochrony autorskiej, objętej art. 59 ust. aut., są zwłaszcza następujące:

a) w ramach ustawy o zw. n. k. podlega wydaniu litylko wzbogacenie, osiągnięte w trzech latach ostatnich, licząc wstecz od dnia, w którym skarga wpłynęła do sądu. Okres trzyletni jest terminem prekluzyjnym, a nie terminem przedawnienia. — W ramach art. 59 ust. aut. istnieje jedynie dwudziestoletnie przedawnienie roszczenia o wydanie wzbogacenia, brak zaś jakiegokolwiek prekluzyjnego ograniczenia obowiązku wydania.

b) tylko culpa lata («oczywiste niedbalstwo»), a nie także culpa levis uzasadnia odpowiedzialność z tytułu wynagrodzenia szkody, w ramach ustawy o zw. n. k. — Ograniczenie takie znowuż nie jest znane ustawie autorskiej.

c) z mocy art. 1 § 3 ustawy o zw. n. k. osoby, które przy bezprawnym wkraczaniu w klientelę pokrzywdzonego współdziałały, nie odpowiadają, jeżeli wobec stosunku zależności od przedsiębiorcy nie mogły odmówić współdziałania. Przepisu takiego brak w ustawie autorskiej.

ogłoszenie wyroku, poza tym zaś można żądać «pokutnego», jeśli czynu dopuszczono się cum dolo malo<sup>7)</sup>.

Udowodnienie wysokości roszczeń pieniężnych, wypływających z art. 1 ust. o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji, jest niejednokrotnie bardzo trudne. W pomoc przychodzi powodowi i sędziemu art. 343 k. p. c.; ustawodawca poszedł jednak w ustawie o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji jeszcze dalej: pozwolił powodowi zamiast poszczególnych świadczeń pieniężnych żądać ryczałtowej sumy — nie większej niż 10.000 zł. — uwalniając go w ten sposób ex lege od obowiązku ścisłego udowodniania wysokości roszczeń<sup>8)</sup>. Jednakże powód będzie musiał co najmniej uprawdopodobnić, iż żądanie jego jest co do wysokości słuszne, sąd zaś winien w motywach orzeczenia wskazać główne wytyczne, dla których uznał tę, a nie inną wysokość odszkodowania za odpowiadającą wymogom słuszności.

VI. Ochrona karna przysługuje twórcom przeciw nieuczciwym konkurentom tylko w ramach ogólnego kodeksu karnego (np. art. 264 k. k.); zgodnie z ogólnymi zasadami interpretacyjnymi odnośnie przepisów karne ustawy o zw. n. k. nie dopuszczają analogicznego zastosowania do stosunków autorskich.

### Art. 60.

Bezprawnie sporządzone egzemplarze lub ich części oraz przyrządy, służące do wydawnictwa, jak: klisze, stereotypy, kamienie, płyty i t. p., należące do pozwanego, mają być na wniosek pokrzywdzonego przyznane mu na poczet roszczeń pieniężnych, albo pozostawione u właściciela w stanie niezdatnym do użytku. Nie można jednak niszczyć dzieł sztuki.

Przy dziełach budownictwa nie można wstrzymać rozpoczętej budowy. Pokrzywdzony ma jednak prawo do wynagrodzenia (honorarium) według sprawiedliwego uznania, niezależnie od roszczeń z tytułu niesłusznego zbgocenia się i roszczeń o odszkodowanie.

#### Ad ustęp 1.

I. Przepis tego ustępu normuje dwa od siebie odrębne prawa, przysługujące pokrzywdzonemu alternatywnie, tak, że wykonanie jednego konsumuje możliwość wykonania drugiego: wchodzi tu mianowicie w grę z jednej strony prawo do unieszkodliwienia bezprawnie sporządzonych egzemplarzy oraz narzędzi przestępstwa, z drugiej strony prawo do przysądzenia (adiudykacji) pokrzywdzonemu owych przedmiotów na poczet przysługujących mu roszczeń pieniężnych.

II. Zaczniemy od prawa, ściśle związanego z roszczeniem o zaniechanie, będącego kategorią roszczenia o uchYLENIE stanu występku<sup>1)</sup>, a mianowicie prawa żądania, by bezprawnie sporządzone egzemplarze (corpora) oraz przyrządy, służące do nielegalnego wydawnictwa (instrumenta delicti) pozostawiono u delikwenta w stanie niezdatnym do użytku.

III. Tylko bezprawnie sporządzone egzemplarze podlegają roszczeniu pokrzywdzonego o unieszkodliwienie. Egzemplarze bezprawnie rozpowszechniane, ale legalnie sporządzone, nie mogą być de lege lata polona doprowadzone do stanu niezdatności użytkowej; pokrzywdzony może jednak zd. m. żądać zabezpieczenia go przed dalszym naruszaniem prawa ze strony osoby, która w prawa autorskie wkroczyła, przez nakazanie wyrokiem

<sup>7)</sup> «O pokutnym» mowa będzie w objaśnieniach do art. 62.

<sup>8)</sup> Tego rodzaju przepis byłby zd. m. na miejscu i na gruncie ustawy autorskiej.

<sup>1)</sup> Patrz wyżej str. 304.

sądowego sekwestru owych egzemplarzy na czas trwania ochrony prawnej<sup>2)</sup>. Ponadto kontrakt może uzasadniać prawo twórcy do żądania, by osoba, której częściowe prawa autorskie zgasły, nierozprzedane egzemplarze zniszczyła (by np. były nakładca pozostały po wygaśnięciu stosunku umownego nakład przeznaczony na makulaturę).

IV. Podlegające unieszkodliwieniu egzemplarze muszą należeć do *pozwanego*. Przez «pozwanego» rozumieć należy osobę, legitymowaną biernie do powództwa z art. 59 o uchylenie stanu występnego. Intelktualny konsument, który kupił nielegalne egzemplarze, jak i jego następcy prawni (np. antykwariusze), nie są legitymowani dla powództwa z art. 59<sup>3)</sup>, nie można im tedy zabrać nabytych przez nich egzemplarzy celem unieszkodliwienia, mimo, że zostały one przez zbywców nielegalnie sporządzone.

V. Egzemplarze, podlegające unieszkodliwieniu, muszą «należeć» do biernie legitymowanego. Muszą tedy stanowić jego *własność*. Obojętne jest natomiast, czy znajdują się w jego posiadaniu; także egzemplarze, znajdujące się u komisjonera, czy w ogóle osoby trzeciej, stanowią przedmiot roszczenia o unieszkodliwienie. Oczywiście, by móc wyrok wykonać i w stosunku do osoby trzeciej, trzeba i ją zapoznać.

VI. Odpowiedzialność z art. 60 ustawy nie zależy od *winy*: wystarcza obiektywna bezprawność działania właściciela inkryminowanych egzemplarzy. Wynika to stąd, że nawet pozostający w dobrej wierze właściciel nie może powołać się na żaden taki słuszny interes w zatrzymaniu owych egzemplarzy, który mógłby się przeciwstawić słusznemu interesowi twórcy zabezpieczenia się przed tym, by egzemplarze te dostały się do obiegu.

VII. Celem powództwa, przewidzianego w art. 60, jest *zd. m. li* tylko *prewencja szczególnie*, a więc tendencja, by nielegalnie sporządzone egzemplarze nie stały się przedmiotem nielegalnego obrotu. To też z chwilą, gdy cel szczególnie-prewencyjny odpada, a więc z upływem czasu trwania ochrony prawa autorskiego, roszczenie z art. 60 gaśnie także w odniesieniu do egzemplarzy, sporządzonych bezprawnie w czasie jej trwania, ze zgaśnięciem bowiem *własności autorskiej* wolno *zd. m.* także nielegalnie sporządzone egzemplarze rozpowszechniać, skoro monopol autorski jest w swej istocie *monopolem rozpowszechniania*, a nie *zwielokrotniania* dzieła, samo więc bezprawne *zwielokrotnianie* może uchodzić za jeno usiłowaną, a nie już *dokonaną eksploatację* cudzego prawa autorskiego<sup>4)</sup>. Uzasadnienie stanowiska przeciwnego, że mianowicie pomimo zgaśnięcia prawa autorskiego bezprawnie sporządzone egzemplarze podlegają sankcji z art. 60, nie wytrzymuje *zd. m.* krytyki. Argumentacja, że już samo sporządzenie nielegalnych egzemplarzy jest *dokonanym deliktem*, i że skutków tego deliktu nie może uchylić następcze zgaśnięcie prawa autorskiego, jest w świetle powyższego niesłuszna; samo bezprawne sporządzanie egzemplarzy dzieła, o ile sprawca działa w zamiarze ich rozpowszechniania przed zgaśnięciem prawa autorskiego, jest, zgodnie z tradycją, *dokonanym deliktem* w sferze prawa karnego, gdzie panuje *czysto formalne pojęcie dokonania*<sup>5)</sup>, dla prawa cywilnego jest jednak, jak pod-

<sup>2)</sup> Żądanie takie uzasadnione jest interesem pokrzywdzonego, żaden zaś słuszny interes pozwanego żądaniu temu się nie przeciwstawia; sędzia tedy winien *zd. m.* mimo braku wyraźnego w tej mierze przepisu, w drodze analogii do art. 247 § 2 k. z. i do art. 859 k. p. c., orzec sekwestr. Sekwestru będzie można żądać w szczególności np. odnośnie do księgarza, który nabył od nakładcy książki do rozprzedaży po wygaśnięciu stosunku nakładczego. Sekwestr będzie mógł być o tyle tylko orzeczony, o ile istnieć będzie obawa, iż księgarz nielegalnie egzemplarze będzie w dalszym ciągu rozpowszechniał; on także poniesie koszty sekwestru, jako przez siebie zawinionego.

<sup>3)</sup> Patrz uwaga 11 przy art. 59, str. 300.

<sup>4)</sup> Patrz wyżej uwaga 9 przy art. 59, str. 298.

<sup>5)</sup> Wyżej str. 298 i niżej str. 360.



kreślono, dopiero usiłowaną eksploatacją własności autorskiej; skoro zaś art. 60 ma na oku prewencję, a nie represję, odpada i argument, że skutków deliktu następce zgaśnięcie prawa autorskiego nie może unicestwić. Dalszy argument, że przepis o niszczeniu egzemplarzy ma na uwadze interes prawny twórcy, by przed upływem czasu ochrony prawnej nie przygotowywano sobie zapasów dla puszczenia egzemplarzy w obieg z nastaniem powszechnej wolności użytkowania<sup>6)</sup> — nie jest również trafny; jeśli bowiem wyjdziemy z założenia, że prawo autorskie jest monopolem rozpowszechniania dzieła i na rozpowszechnianiu polega prawnie zastrzeżona eksploatacja, samo zaś zwielokrotnianie odgrywa tylko rolę środka do celu, to wszelki zakaz rozpowszechniania dzieła po zgaśnięciu własności autorskiej, choćby miał dotyczyć tylko nielegalnie sporządzonych egzemplarzy, musi w swej istocie uchodzić za sui generis przedłużenie ochrony prawni-autorskiej, które wymagałoby specjalnego przepisu<sup>7)</sup>.

VIII. Czynna legitymacja przysługuje podmiotowi prawa autorskiego ka ż d o c z e s n e m u; roszczenie o unieszkodliwienie egzemplarzy jest, z uwagi na swą naturę, akcesoryjne do prawa autorskiego i razem z nim przechodzi na następcę prawnego. Roszczenie, o którym mowa, jeśli przysługuje kilku uprawnionym, musi być przez nich łącznie dochodzone, ponieważ roszczenie to jest alternatywne z roszczeniem o przysądzenie bezprawnie sporządzonych egzemplarzy, a to ostatnie już z natury rzeczy tylko łącznie przez wszystkich uprawnionych może być zrealizowane (jakżeż bowiem roszczenie o przysądzenie egzemplarzy możnaby pomiędzy nich podzielić?).

IX. Unieszkodliwieniu podlegają egzemplarze w całości, albo też li tylko części tychże, jeśli reszta nie nosi na sobie znamion wkroczenia w cudze prawa autorskie (np. częściowy przedruk). Unieszkodliwienia można żądać, choćby jeszcze żadnego egzemplarza nie puszczonego w obieg, choćby nawet zwielokrotnienia nie ukończono. Zawsze jednak to, co zrobiono, musi w minimalnym choćby stopniu nosić charakter «egzemplarza» dzieła: czyste bele papieru, przeznaczone do nierozpoczętego jeszcze zwielokrotnienia dzieła, nie mogą być w trybie art. 60 «unieszkodliwiane», nie są bowiem żadną miarą «egzemplarzami» i, same w sobie — w oderwaniu od ich przeznaczenia — nie zawierają elementów niebezpieczeństwa naruszenia prawa autorskiego.

Dzieła sztuki nie mogą być niszczone, jak wyraźnie stanowi ustawa, choćby wymagał tego cel unieszkodliwienia. Pokrzywdzony może jednak domagać się uchylenia w inny sposób stanu występnego; w szczególności zd. m. może — zgodnie z ogólnymi zasadami<sup>8)</sup> — żądać sekwestru dzieła sztuki do czasu wygaśnięcia ochrony prawni-autorskiej. Oczywiście także co do dzieł sztuki może pokrzywdzony dochodzić roszczenia o przysądzenie, w tym bowiem kierunku nie cieszą się one żadnym przywilejem.

X. Roszczeniem o unieszkodliwienie objęte są nie tylko nielegalne egzemplarze dzieła, lecz także przyrządy, służące do nielegalnego wydawnictwa. Ex ratione legis należy uznać za obiekt roszczenia li tylko

<sup>6)</sup> Patrz Allfeld, str. 345 i nast. komentarza z r. 1928.

<sup>7)</sup> Inna rzecz, że, dopóki prawo autorskie istnieje, przyznać należy twórcy, zgodnie z prawem wyczałowym i w drodze analogii do art. 59 i 60, prawo wytoczenia powództwa o zaniechanie i o unieszkodliwienie egzemplarzy dzieła przeciwko osobie, która przygotowuje sobie zapasy egzemplarzy, celem puszczenia ich w obieg po zgaśnięciu własności autorskiej; interes prawny twórcy, stanowiący w tym wypadku podstawę powództwa, nie jest jednak uzasadniony niczym innym, jak tylko obawą, by owe egzemplarze jeszcze przed wygaśnięciem prawa autorskiego nie dostały się do obrotu (por. uwaga 9 przy art. 59): wszakże trudno ustalić, jaką naprawdę intencją kierował się zwielokrotniający, ponadto jego pierwotnie zgodna z prawem intencja może ulec zmianie, i dlatego zabezpieczenie praw twórcy jest na miejscu i z naszego punktu widzenia.

<sup>8)</sup> Patrz wyżej str. 328 i nast. i uwaga 2 tamże.

przrządy, służące z natury swej jedynie dla celów danego występnego wydawnictwa — w analogicznym znaczeniu jako to określa art. 26 ustawy — tylko bowiem takie przrządy już same przez się, w oderwaniu od ich przeznaczenia, uzasadniają obawę niebezpieczeństwa nielegalnego zwielokrotnienia egzemplarzy, skoro do innego celu nie mogą być użyte, — i tylko one wymagają, dla bezpieczeństwa prawnego twórcy, tego fizycznego przeistoczenia, jakim jest doprowadzenie do stanu «niezdadności do użytku». Będzie więc można żądać zniszczenia bezprawnie sporządzonego negatywu filmowego, nielegalnej kliszy fotograficznej (przedmioty te zresztą mogą być również poczytane za «egzemplarze» dzieła); unieszkodliwienia walca fonograficznego, służącego do zwielokrotniania płyt gramofonowych; rozbicia przygotowanych do łamania egzemplarzy czcionek; nie można natomiast żądać niszczenia maszyn drukarskich, przrządów atelier filmowego czy fotograficznego (a więc aparatów do zdjęć, nieużytego materiału taśmowego, nieużytych klisz itd.), skoro w nich samych niebezpieczeństwo nielegalnego zwielokrotnienia nie tkwi.

XI. Roszczeniem o unieszkodliwienie przrządów nielegalnego zwielokrotnienia rządzą te same, wyżej przedstawione zasady, jakie są miarodajne dla roszczenia o unieszkodliwienie nielegalnych egzemplarzy dzieła. Nie ulega ono w szczególności przedawnieniu, i trwa tak długo, jak długo trwa prawo autorskie, z którego płynie, przysługuje podmiotowi prawa autorskiego, i wraz z nim jest przedmiotem sukcesji.

XII. Roszczenie o unieszkodliwienie nielegalnych egzemplarzy, czy też przrządów, służących do nielegalnego wydawnictwa, jest roszczeniem prawnoprawnym. Jeśli tedy w procesie karnym będzie dochodzone w trybie przydatkowym, a zapadnie wyrok u niewinniający dla braku winy subiektywnej, natenczas winno być pozostawione bez rozpoznania, a pokrzywdzony będzie musiał udać się na drogę procesu cywilnego.

XIII. Prawo żądania, by nielegalnie sporządzone egzemplarze dzieła oraz przrządy, służące wyłącznie do zwielokrotniania go, przysądzone pokrzywdzonemu (roszczenie adiudykacyjne), jest alternatywne z roszczeniem unieszkodliwienia powyższych przedmiotów. W wyborze dokonywa pokrzywdzony, przez postawienie w procesie konkretnego żądania, idącego w kierunku wykonania jednego, czy też drugiego prawa; pokrzywdzony może wniosek swój zmienić do ukończenia rozprawy; na gruncie k. p. c., jeśli zmiana taka uzasadniona jest «zmienionymi okolicznościami», natenczas zgodnie z art. 212 k. p. c. nie stanowi ona zmiany powództwa; poza tym konieczne jest zachowanie warunków z art. 211 § 1 kpc.

XIV. Przedmiot obu alternatywnych praw jest identyczny: także prawo domagania się przysądzenia egzemplarzy dotyczy tylko egzemplarzy nielegalnie sporządzonych; egzemplarze sporządzone prawnie, a jedynie nielegalnie rozpowszechniane, nie mogą być przyznane pokrzywdzonemu na poczet jego roszczeń pieniężnych.

XV. Warunkiem adiudykacji, tak jak i roszczeń o unieszkodliwienie, jest, by dane przedmioty były własnością osoby biernie legitymowanej; i tutaj nie wystarcza posiadanie, z drugiej zaś strony i tutaj nie jest ono potrzebne do uzasadnienia roszczenia<sup>9)</sup>.

XVI. Także warunki czynnej i biernej legitymacji polegają na tych samych zasadach przy obu alternatywnych prawach; w szczególności roszczenie o przysądzenie egzemplarzy przysługuje każdoczesnemu podmiotowi prawa autorskiego; w razie tedy następstwa prawnego nie pozostaje przy poprzedniku, choćby jemu miały i nadal przysługiwać roszczenia o wydanie niesłusznego wzbogacenia i wynagrodzenie szkody, które tylko w drodze odrębnej cesji na następcę prawnego przejść mogą.

<sup>9)</sup> Patrz wyżej str. 329.

Adiudykacji mogą uprawnieni żądać tylko łącznie; łącznie więc mogą jej żądać współtwórcy z art. 8 ustęp 2 i 3, dalej twórca i podmiot prawa częściowego, twórca oryginału i twórca przeróbki itd.<sup>10)</sup>

XVII. Celem prawa do adiudykacji jest unieszkodliwienie nielegalnych egzemplarzy i przyrządów w możliwie najmniej niekorzystnej dla delikwenta, a zarazem możliwie najbardziej korzystnej dla pokrzywdzonego formie: w ramach tego prawa zostaje delikwentowi wartość owych przedmiotów zaliczona na poczet jego pieniężnych względem pokrzywdzonego zobowiązań, pokrzywdzony zaś w bezpośredni i łatwy sposób realizuje swe roszczenia pieniężne.

XVIII. Egzemplarze i przyrządy do zwielokrotnienia mogą według brzmienia ustawy zostać przysądzone pokrzywdzonemu na poczet roszczeń pieniężnych, z danego występku wynikających, w szczególności roszczeń z tytułu niesłusznego wzbogacenia i wynagrodzenia szkody. Atoli *ex ratione legis* i argumento a maiore ad minus przyjąć zd. m. należy, że sąd winien przysądzenia dokonać i wówczas, gdy pokrzywdzony nie dochodzi roszczeń pieniężnych, a oświadcza gotowość zapłacenia gotówką należności za egzemplarze i przyrządy; wszakże pokrzywdzony ma interes prawny wykupienia tych przedmiotów także wówczas, gdy roszczeniami o wydanie wzbogacenia i wynagrodzenia szkody nie dysponuje (bo np. delikwent nie przedsięwziął jeszcze żadnych aktów rozpowszechniania dzieła), względnie, gdy wysokość tych roszczeń nie dosięga poziomu wartości egzemplarzy i narzędzi; z drugiej strony delikwent, który w razie niewykupienia tych przedmiotów przez pokrzywdzonego narażony jest na ich zniszczenie, nie mógłby ze swej strony wskazać żadnego takiego interesu prawnego, któryby nakazywał ustawodawcy ograniczyć prawo pokrzywdzonego do adiudykacji jedynie do granic wytkniętych wartością roszczeń pieniężnych. To też prawo pokrzywdzonego do adiudykacji należy uznać za niezależne od istnienia i wysokości roszczeń pieniężnych; jedynie dla ułatwienia pokrzywdzonym realizacji tego prawa wspomniał ustawodawca o możliwości dokonania zapłaty za egzemplarze i przyrządy w drodze kompensaty ceny nabycia z roszczeniami pieniężnymi płynącymi z występku; przepis o kompensacie nie miał zaś zupełnie na celu ograniczenie prawa do adiudykacji jedynie do wypadków, w których zapłata może drogą kompensaty nastąpić.

XIX. Nielegalne egzemplarze i narzędzia przysądza sąd. Tytułem nabycia własności jest tu orzeczenie sądowe (rzymska *adiudicatio*), a nie oświadczenia stron<sup>11)</sup>. Co więcej — zgodnie z tekstem ustawy i historyczną interpretacją instytucji adiudykacji — przyjąć należy, że orzeczenie sądowe jest nie tylko tytułem (*titulus*), lecz także sposobem (*modus*) nabycia własności; w konsekwencji — z uprawomocnieniem się wyroku adiudykacyjnego — pokrzywdzony może od razu prowadzić egzekucję *in rem ipsam*.

XX. Sąd przysądza *corpora ac instrumenta delicti* przede wszystkim na poczet roszczeń pieniężnych. Kompensata z roszczeniami pieniężnymi odgrywa tu rolę analogiczną, jak zapłata ceny kupna. Kompensata taka do-

<sup>10)</sup> Prawo do adiudykacji bywa zwykle wykonywane w tym celu, by nabyte tą drogą egzemplarze puścić na rynek intelektualny; wykonanie tego prawa wymaga więc zgody innego uprawnionego, jeśliby rozpowszechnianie nabytych egzemplarzy miało być połączone z wkroczeniem w jego prawa autorskie. Jeśli np. wykonywa prawo do adiudykacji nakładca, który w zakresie swego prawa nakładczego zwielokrotnił już dozwoloną mu ilość egzemplarzy, natenczas, jeśli wykonanie prawa do adiudykacji nie ma być deliktem, musi on wystarać się o zezwolenie twórcy na rozpowszechnianie tą drogą nabyć się mających egzemplarzy, a bez złożenia takiego zezwolenia sąd przysądzenia nie dokona.

<sup>11)</sup> Inaczej Kohler, op. cit. str. 362 i nast., który przyznaje orzeczeniu sądowemu jedynie deklaratoryjne znaczenie.

chodzi do skutku (*compensatio fit*) z uprawomocnieniem się orzeczenia sądowego. Ponadto, jeśli pokrzywdzony oświadczy gotowość zapłacenia odpowiedniej gotówki, sąd może, jak podniesiono, przysądzić pokrzywdzonemu także te egzemplarze i przyrządy, których wartość nie jest pokryta roszczeniami pieniężnymi pokrzywdzonego; w wypadku tym przysądzenie będzie warunkowe: sąd przyznaje pokrzywdzonemu własność przedmiotów, o które chodzi, pod warunkiem uiszczenia wynagrodzenia pieniężnego w ściśle przez sąd oznaczonej kwocie i w oznaczonym przez sąd terminie. Egzekucja in rem będzie mogła być wykonana jedynie za równoczesnym wręczeniem dłużnikowi wymienionej w wyroku ceny pieniężnej; w tym celu wierzyciel powinien złożyć odpowiednią kwotę komornikowi, który odda ją dłużnikowi przy wykonaniu egzekucji<sup>12)</sup>.

Kompensata, czy też kwota, mająca być przez pokrzywdzonego uiszczona gotówką, winna oczywiście stanowić zapłatę s l u s z n e j ceny kupna. Cenę tę oznacza sąd; winien zaś określić jej wysokość w ten sposób, by koszty wyprodukowania egzemplarzy były pokryte, przy czym ani wartość włożonej przez delikwenta pracy, ani odsetki od jego kapitału nie podlegają na ogół uwzględnieniu. Chodzi mianowicie jedynie o pokrycie kosztów potrącalnych przy obliczaniu roszczeń o wydanie niesłusznego wzbogacenia; celem bowiem kompensaty, czy też zapłaty gotówkowej, jest niewątpliwie to tylko, by przez przysądzenie pokrzywdzony nie bogacił się niesłusznie; natomiast d o c h o d u nie powinien w zasadzie delikwent czerpać ani z pracy, ani z kapitału włożonego w produkcję nielegalnych egzemplarzy. Por. w tej mierze wyżej str. 312 i nast.

#### Ad ustęp 2.

XXI. Przepis ustępu drugiego wyjmuje dzieła budownictwa spod mocy roszczenia o unieszkodliwienie i o przysądzenie<sup>13)</sup>. Co więcej — pokrzywdzony nie może przeszkodzić, by budowy dokończono i by właściciel objął ją w prawne władanie. Przepis zezwalający na dokończenie budowy, nie pozbawia jednak pokrzywdzonego praw, jakiego mu przysługiwały, gdyby nie tylko rozpoczęcie bezprawnej budowy, lecz także jej dokończenie było deliktem; ustawa wyklucza tylko roszczenie o zaniechanie, nie uchyla zaś dalszych skutków deliktu, a więc roszczenia o wydanie wzbogacenia i wynagrodzenie szkody<sup>14)</sup>.

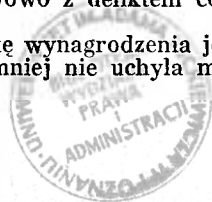
Charakter roszczenia o wydanie niesłusznego wzbogacenia posiada w szczególności wyraźnie w ustawie przewidziane roszczenie twórcy o zapłatę słusznego wynagrodzenia; podlega ono tedy przepisom z art. 123 i nast. k. z.<sup>15)</sup>.

<sup>12)</sup> Jest też rzeczą dopuszczalną, że wierzyciel zażąda w myśl art. 815 k. p. c., by odebranie rzeczy odbyło się w jego obecności i że sam, asystując przy wykonaniu egzekucji, wręczy dłużnikowi oznaczoną w wyroku kwotę.

<sup>13)</sup> Jeśli — według słów ustawy — rozpoczętej budowy nie wolno wstrzymać, to tym samym nie wolno niszczyć tego, co już zrobiono; z ustawy wynika zarazem wykluczenie prawa do przysądzenia, przez wykonanie bowiem tego prawa odnośnie do będącej w toku budowy i przez objęcie jej w posiadanie pokrzywdzony mógłby wstrzymać kontynuację takowej, ponadto ustawodawca wyraźnie ogranicza prawa pokrzywdzonego do możliwości żądania honorarium autorskiego i dochodzenia roszczeń pieniężnych z art. 59 wy-nikających.

<sup>14)</sup> Dogmatycznie należy sprawę ująć w ten sposób, że rozpoczęcie budowy jest deliktem (cywilnym i karnym), zaś jej kontynuacja faktem prawniczym, zrównanym ustawowo z deliktem co do skutków cywilnych (quasi-delikt).

<sup>15)</sup> Roszczenie o zapłatę wynagrodzenia jest j e d n y m z roszczeń o wydanie wzbogacenia i bynajmniej nie uchyla możliwości żądania dalszych sum



### Art. 61.

**Od osoby, która, nie wkraczając w prawo autorskie, wyrządza z winy swej szkodę w jego przedmiocie, pokrzywdzony żądać może wynagrodzenia zrządzonej szkody.**

I. Podstawowy zarys wykładni art. 61 zamieściliśmy we wstępnych ogólnych uwagach do art. 59—62<sup>1)</sup>. Tamże stwierdziliśmy, że zgodnie z ogólnymi zasadami prawnymi, czyn, rodzący w myśl art. 61 obowiązek wynagrodzenia szkody, musi być obiektywnie bezprawny, a element winy subiektywnej uwarunkowany jest istnieniem obiektywnej bezprawności; że znamię obiektywnej bezprawności zostały w art. 61 tylko częściowo, a mianowicie negatywnie: czyn nie nosi znamion z art. 59, — a nie zarazem pozytywnie podane, fakt bowiem wyrządzenia szkody żadną miarą sam przez się za dostateczne pozytywne znamię bezprawności uchodzić nie może, skoro również czyny w zupełności prawne — np. ujemna lecz sprawiedliwa krytyka dzieła — zdolne są szkodę wywołać. W konsekwencji, pozytywnych znamion deliktu z art. 61 należy szukać poza granicami tego artykułu i stwierdzić, że czyn, wykraczający przeciw jakiemukolwiek przepisowi prawa, jeśli w konkretnym przypadku doprowadził do zrządzenia szkody w przedmiocie prawa autorskiego, podpada pod sankcję art. 61.

Przejdziemy obecnie najważniejsze rodzaje deliktów, dla których sankcja z art. 61 znajdzie w praktyce zastosowanie.

II. Deliktu z art. 61 ustawy dopuszcza się przede wszystkim osoba, która, nie rozszerzając przyznanego sobie zakresu eksploatacji dzieła — nie dopuszczając się więc deliktu z art. 59, — lecz działając w obrębie tego zakresu, tym niemniej dopuszcza się naruszenia majątkowych praw autorskich z art. 12. ust. 1, albowiem przedsięwzięcie w dziele, niedozwolone przez przedmiot prawa majątkowego, z m i a n y.

Zmiany te muszą z jednej strony przekraczać zasięg art. 31 ustawy, w granicach bowiem tego artykułu są następcy prawnemu dozwolone, z drugiej strony nie mogą stanowić opracowań w sensie art. 2, rozpowszechnianie bowiem opracowań, będących nową formą ujawnienia treści dzieła, przekraczałoby granicę przyznanego danej osobie zakresu eksploatacyjnego, stanowiłoby wyzyskanie nowych możliwości eksploatacyjnych, nosiłoby tedy na sobie znamiona występku z art. 59 i 68 ustawy.

Delikt z art. 61 w omawianej obecnie postaci zachodzić będzie w szczególności w wypadku wydania dzieła przez nakładcę z błędami, lub wystawienia sztuki scenicznej, wykonania utworu muzycznego itp. ze zmianami czy opuszczeniami, niedozwolonymi przez twórcę<sup>2)</sup> i nieopartymi na upoważnieniu ustawowym. Czy przedsięwzięte zmiany są wartościowe, czy też nie, to dla deliktualnego charakteru czynu nie ma żadnego znaczenia prawnego; będzie miało jednak znaczenie faktyczne dla istnienia szkody, polegającej głównie na obniżeniu w oczach klienteli wartości dzieła i wywołanym jako następstwo utrudnieniu dalszej gospodarczej eksploatacji.

P o k r z y w d z o n y m jest każdy, nie tylko bezpośrednio, lecz także i dalszy poprzednik p r a w n o - m a j ą t k o w y delikwenta, o ile na rzecz swego następcy prawo autorskie przeniósł tylko częściowo, tak, że w integralności dzieła i nadal ma interes prawny, uzasadniający roszczenie bezwzględne. Je-

z tego tytułu; delikwentowi ma wartość wzniesionej budowli o tyle tylko przypaść w udziale, o ile służy ona dla pokrycia kosztów wzniesienia; resztę — w formie pieniężnego ekwiwalentu — wydać należy pokrzywdzonemu.

<sup>1)</sup> Patrz wyżej str. 291 i nast., ustęp II.

<sup>2)</sup> Przez «twórcę» rozumieć tu należy podmiot praw majątkowych (patrz zaraz poniżej).

śli więc przedsięwziął niedozwolone zmiany nakładca, pokrzywdzony jest twórca lub jego następca prawny, który ustanowił prawo nakładcze; jeśli powyższego deliktu dopuścił się właściciel kinoteatru, czyniąc np. niedozwolone skreślenia w wyświetlanym przez siebie filmie, pokrzywdzonym jest właściciel biura wynajmu filmów, który udzielił kinoteatrowi licencji na wyświetlanie, ponadto zaś przedsiębiorca filmowy, któremu własność autorska na filmie przysługuje.

Wynagrodzeniu podlega z mocy art. 61 li tylko zrzadzona pokrzywdzonymu podmiotowi prawa majątkowego szkoda majątkowa. Jeśli pokrzywdzony ponosi przy tym szkodę idealną, musi dla uzasadnienia żądania jej wynagrodzenia powołać się — zgodnie z art. 157 § 3 k. z. — na jakiś szczególny przepis prawny, któryby dawał mu tytuł do takiego żądania. Spośród uczestników eksploatacji gospodarczej dzieła jedynie twórca może na przepisie szczególnym, a mianowicie na art. 62 ust. aut. się oprzeć; pozostałym uczestnikom żaden przepis szczególny nie gwarantuje wynagrodzenia szkody idealnej, choć niewątpliwie wskutek przedsięwzięcia niedozwolonych zmian w dziele niejednokrotnie ją ponoszą<sup>3)</sup>.

III. Występkę z art. 61 dopuszcza się dalej osoba, która ogłasza lub w inny sposób oznajmia ujemną a niesprawiedliwą krytykę dzieła. Bezprawny charakter takiej krytyki oparty jest na normach prawa zwyczajowego, płynie ponadto z przepisu art. 135 k. z. zwracającego się przeciw nadużyciom prawa<sup>4)</sup>, może być wreszcie oparty na analogicznym zastosowaniu art. 3 ustawy o zw. n. k.

Zawyczaj publiczne ogłoszenie niesprawiedliwej krytyki będzie stanowił podstawę do represji; z mocy jednak analogii do art. 3 i 9 ustawy o zw. n. k. deliktem jest także innym sposobem przedsiębrane rozsiewanie nieprawdziwych wiadomości o dziele, jednakże pod warunkiem, że sposób ich rozsiewania jest tego rodzaju, iż istnieje znaczna możliwość przedostania się tych wiadomości do ewentualnych «odbiorców» dzieła, a więc czy to publiczności, czy też osób, trudniących się jego rozpowszechnianiem<sup>5)</sup>. Za występki będzie w szczególności uchodzić oczernianie dzieła przed nakładcą, dyrektorem teatru, właścicielem biura wynajmu filmów itp.

Przez niesprawiedliwą «krytykę» dzieła należy rozumieć zgodnie z art. 3 ust. o zw. n. k. wszelkie nieprawdziwe wiadomości o dziele, w szczególności także rozsiewanie pogłosek, że dzieło jest plagiatem. Z drugiej strony, nie tylko podawanie nieprawdziwych faktów, lecz także oczywiście nieprawdziwych i bezzasadnych sądów uzasadnia odpowiedzialność; np. zamieszczenie w krytyce zwrotu, że sztuka teatralna jest skandaliczna, że dzieło naukowe napisane jest bez znajomości prymitywnych zasad metody naukowej, że w utworze poetyckim czy muzycznym nie widać krzty talentu<sup>6)</sup>.

<sup>3)</sup> Niewątpliwie i nakładca, i właściciel biura wynajmu filmów itd. mają interes moralny w tym, by dzieła, które pod ich firmą pojawiają się na rynku intelektualnym, ukazywały się publiczności w swej nieskazitelnej i jaknajdoskonalszej formie. Ów interes moralny nie jest jednakże w oczach ustawodawcy dostatecznie ważki, by miał uzasadniać specjalną represję cywilistyczną.

<sup>4)</sup> Art. 135 k. z. brzmi: «Kto rozmyślnie lub przez niedbalstwo wyrządził drugiemu szkodę, wykonywając swe prawo, obowiązuje do jej naprawienia, jeżeli wykroczył poza granice, określone przez dobrą wiarę, lub przez cel, ze względu na który prawo mu służyło».

<sup>5)</sup> Takie sprzeczowanie stanu faktycznego wypływa z analogicznego zastosowania normy cywilnej, tkwiącej u podłoża karnego przepisu art. 10 p. 1 ustawy o zw. n. k.

<sup>6)</sup> Obowiązują tu w ogólności zasady analogiczne, co przy delikcie, polegającym na naruszeniu przez ujemną a niesprawiedliwą krytykę osobiste tego prawa twórcy do dobrej sławy dzieła; patrz w tym przedmiocie wyżej str. 93 i nast.

Co się tyczy winy, to — w braku odmiennego przepisu — należy zgodnie z ogólną zasadą art. 134 k. z. uznać za wystarczającą winę nieumyślną, a więc lekkomyślność czy niedbalstwo, to też odpowiedzialności z art. 61 podlega np. także uczciwy zresztą krytyk, który lekkomyślnie i zbyt pochopnie wyraził się, że dzieło jest plagiatem. Podnieść należy, że dla odpowiedzialności z tytułu naruszenia praw osobistości przez niesprawiedliwego krytyka konieczna jest w myśl art. 62 ust. aut. wina umyślna.

W procesie nie jest rzeczą powoda wykazywać, iż inkryminowana krytyka jest nieprawdziwa; na pozwanym ciąży obowiązek przeprowadzenia dowodu prawdy<sup>7)</sup>. Wątpliwości w wynikach postępowania dowodowego należy tłumaczyć na korzyść powoda, z tym zastrzeżeniem, że w wypadku, gdy inkryminowana krytyka polega na ujemnej ocenie dzieła, wystarcza, jeśli pozwany wykaże, że twierdzenia jego nie są oczywiście nieprawdziwe, że gdyby nawet okazały się sprzeczne z opinią znawców, to w każdym razie dadzą się usprawiedliwić istniejącym w pewnym stopniu relatywizmem wszelkich sądów wartościowych i ocen<sup>8)</sup>.

W przedmiocie kwalifikacji pokrzywdzonego patrz wyżej przy występkę, polegającym na przedsięwzięciu niedozwolonych zmian w dziele (ustęp III). Twórca, dotknięty niesprawiedliwą krytyką zarówno w swych prawach majątkowych, jak i osobistych może wytoczyć powództwo z art. 61, jak i art. 62, łącznie.

Odpowiedzialność polega na obowiązku wynagrodzenia szkody majątkowej, polegającej na trudnościach w odpłatnym rozpowszechnianiu dzieła, wynikłych z bezzasadnego obniżenia jego wartości w oczach opinii. Zasada przywrócenia do stanu pierwotnego («Naturalleistung»), będzie tu miała ważne znaczenie; sąd może w szczególności — w myśl analogii do art. 9 p. 3 ustawy o zw. n. k. — wydać na wniosek pokrzywdzonego, a na koszt pozwanego odpowiednie zarządzenia celem wyprowadzenia publiczności i odbiorców z błędu; takim zarządzeniem będzie w szczególności nakaz zamieszczenia w dziennikach ogłoszenia, wyjaśniającego prawdziwy stan rzeczy, nakaz ogłoszenia wyroku itd. Poza tym pokrzywdzony może żądać odpowiedniego ekwiwalentu pieniężnego za straty, wynikłe z utrudnienia w rozprzedaży dzieła.

IV. Zasadnicze znaczenie posiada art. 3 ustawy o zw. n. k.; z mocy analogii do tego artykułu każdy czyn, sprzeczny z ustawą lub dobrymi obyczajami i uzasadnia przewidzianą w tym artykule i w art. 61 ust. aut. represję cywilistyczną, o ile doprowadza do wyrządzenia twórcy szkody w przedmiocie jego prawa autorskiego. Ta sama zasada wypływa z art. 134 k. z.

Kwalifikowanie czynów, wyrządzających szkodę w przedmiocie prawa autorskiego, jako sprzecznych z dobrymi obyczajami, a więc sprzecznych z poglądami prawnymi i wolą prawną społeczeństwa<sup>9)</sup>, jest rzeczą twórczej wykładni sędziego. Czyn jest zwłaszcza wówczas sprzeczny z do-

<sup>7)</sup> Porównaj wyżej str. 93 i nast.

<sup>8)</sup> Dowód, że opozycyjne stanowisko krytyka da się usprawiedliwić «różnicą zdań», będzie odgrywał większą rolę na gruncie art. 61, gdzie nawet wina nieumyślna uzasadnia odpowiedzialność (np. nieuctwo krytyka), aniżeli na gruncie art. 62, gdzie dla uwolnienia się od odpowiedzialności jest rzeczą wystarczającą, jeśli pozwany krytyk uwiarogodni, iż działał bez złego zamiaru.

<sup>9)</sup> Sprzeczność z samą tylko etyką socjalną zd. m. nie wystarcza; wszakże nawet na gruncie kodeksów, występujących z represją przeciwko czynom «sprzecznym z dobrymi obyczajami» trudno przyjąć, iżby z woli ustawodawcy wszystkie obowiązki socjalno-etyczne były podniesione do rzędu obowiązków prawnych. Oczywiście nie ma takiego czynu «sprzecznego z do-

brymi obyczajami, jeśli jest szkodliwy dla prawnych interesów innych osób, a nie wypływa z żadnego słusznego interesu osoby działającej. Za przykład służyć może wypadek rozstrzygany przed kilku laty przez Sąd Najwyższy (orzeczenie z dn. 26. XI. 1930, przytoczone pod II. przy art. 2), polegający na tym, że X wydał drukiem rozwiązania matematycznych zadań, zebranych w dziele Y, i przez to pozbawił wydawnictwo tego ostatniego wartości dydaktycznej, a w następstwie i dochodowej. W wypadku tym brak znamion wkroczenia w cudze prawa autorskie, gdyż rozwiązanie matematyczne nie jest «opracowaniem» zadania matematycznego w sensie art. 2 ust. aut. (wyżej str. 19 i nast.); niemniej działanie, o którym mowa, wyrządza twórcy szkodę w sposób niewątpliwie sprzeczny z dobrymi obyczajami, skoro działający, wyrządzając szkodę, nie może ze swej strony powołać się na żaden słuszny interes.

### DODATEK DO ART. 61.

I. Kto wyjawia osobom niepowołanym treść dzieła powierzoną mu w tajemnicy przez twórcę dla celów wykonania umowy o rozpowszechnianie dzieła — dopuszcza się występku na zasadzie analogii z art. 3 ustawy o zw. n. k. i obowiązany jest do wynagrodzenia szkody, działaniem tym zrządzonej. Artykuł 3 ustawy o zw. n. k. mówi wprawdzie o zdradzie tajemnicy «technicznej» lub «handlowej» «przedsiębiorstwa» na szkodę «przedsiębiorcy», o zastosowaniu więc tego artykułu wprost do ochrony twórcy i jego praw eksploatacyjnych mowy być nie może, skoro eksploatacja praw przez twórcę nie odbywa się z reguły w drodze «przedsiębiorczej» organizacji, sam więc twórca «przedsiębiorcą» nie jest, a powierzone przezeń tajemnice nie mogą uchodzić za «handlowe»; ochrona jednak per analogiam jest w pełni uzasadniona, gdyż ta sama racja ustawowa, która przemawia za ochroną przedsiębiorcy przed wyzyskaniem na jego szkodę powierzonych przezeń, w związku z czynnościami handlowymi, tajemnic interesu, uzasadnia i ochronę twórcy przed takimże nadużyciem ze strony osoby, której eksploatacja majątkowych praw na dziele została powierzona.

Jeśli nadużycie zaufania przez eksploatującego polega na przekazaniu osobom niepowołanym, dla celów dalszego rozpowszechniania, tych elementów treści dzieła, których ochrona uzasadniona jest art. 1 ustawy autorskiej, a więc elementów twórczych, natenczas represja uzasadniona jest zwykle już art. 59 ustawy, z tytułu naruszenia majątkowych praw autorskich, które przecież istnieją od chwili ustalenia treści dzieła, niezależnie od momentu ukazania się go. Art. 3 ustawy o zw. n. k. odgrywa w powyższej kwestii rolę jedynie posiłkową, a samoistne znaczenie jego ujawnia się przede wszystkim wówczas, gdy zdrada dotyczy odkrywczej treści dzieła, a więc zwłaszcza zawartych w nim prawd naukowych czy technicznych, odkrytych przez twórcę, i zdobytych przezeń wiadomości o zdarzeniach z życia społeczeństw czy jednostek.

Ujawnianie osobom trzecim tej treści dzieła i ewentualne jej dalsze

brymi obyczajami», któryby był zgodny z etyką socjalną; między tą ostatnią, a prawem panuje zawsze harmonia; ażeby jednak czyn sprzeczny z etyką socjalną mógł równocześnie uchodzić za sprzeczny z «dobrymi obyczajami» w rozumieniu ustawy, na to trzeba stwierdzenia, że odnośna norma socjalno-etyczna weszła w obręb poglądów prawnych społeczeństwa, że społeczeństwo doszło co do danej normy do przekonania, względnie że odpowiada to ogólnym przekonaniom społeczeństwa, iżby normie, o której mowa, zapewnić posłuch w drodze środków przymusu, jakimi prawo państwowe rozporządza.



rozpowszechnianie między publiczność nie narusza w żadnym razie wyłącznych praw autorskich. Niemniej — twórca ma ważki interes prawny w tym, by on właśnie pierwszy przekazał ogółowi odkryte przez siebie prawdy i zdobyte wiadomości. Przed naruszeniem tego interesu przez ujawnienie powierzonego w tajemnicy dzieła, chroni twórcę (per analogiam) art. 3 ustawy o zw. n. k.<sup>1)</sup> Kwalifikacja z art. 61 ust. aut. nie jest tu uzasadniona, skoro szkoda zostaje zrządzona w tych elementach treści dzieła, które nie są — dla braku cech obiektywnej twórczości — przedmiotem prawa autorskiego.

Omawianego deliktu dopuszcza się nie tylko eksploatujący przedsiębiorca (nakładca, dyrektor teatru itp.), któremu, jako swemu kontrahentowi, twórca bezpośrednio tajemnicę swego dzieła powierzył, lecz także pracownik owego przedsiębiorcy, który daną tajemnicę poznał w wykonaniu stosunku służbowego<sup>2)</sup>, nadto każda inna osoba, której przedsiębiorca powierzył tajemnicę dzieła w związku z zamierzoną, czy też przedsięwziętą już akcją eksploatacyjną (jak w szczególności krytyk literacki, który otrzymał od dyrektora teatru do oceny nadesłaną temu ostatniemu przez twórcę sztukę dramatyczną, przedsiębiorca drukarski, który otrzymał od nakładcy manuskrypt dzieła celem zwielokrotnienia itd.), a — wreszcie lege non distinguente — każda w ogólności osoba, która tajemnicę dzieła w jakikolwiek sposób przejęła i ją bez zezwolenia twórcy rozpowszechnia<sup>3)</sup>, byleby przedsięwzięcie rozpowszechniania tajemnicy można było w danych okolicznościach uznać za działanie sprzeczne z dobrymi obyczajami<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> De lege ferenda uzasadniona byłaby tu odrębna ochrona intelektualnych prac odkrywczych, wzorowana w pewnej mierze na ustawie autorskiej (patrz wyżej str. 14 i nast.). Na gruncie tak skonstruowanej ochrony prawnej pokrzywdzonemu przysługiwałoby zarazem roszczenie o wydanie niesłusznego wzbogacenia; roszczenia tego brak w ramach artykułu 3. o zw. n. k., który w zasadzie przystosowany jest do wypadków, gdy wyrządzenie szkody następuje bez eksploatowania cudzego dobra niematerialnego.

<sup>2)</sup> Eksploatujący dzieło przedsiębiorca, któremu tajemnicę jego treści powierzono, jest przed zdradą tej tajemnicy przez swych współpracowników (narażającą go na kontraktową odpowiedzialność względem twórcy, a nawet na odpowiedzialność z art. 145 k. z.) chroniony przepisem karnym art. 10 p. 2 ustawy o zw. n. k. Przepis ten nadaje się do zastosowania wprost, przedsiębiorstwa bowiem, eksploatujące prawa autorskie — przedsiębiorstwa nakładcze, teatralne, kinoteatralne itd. — są, z uwagi na swą organizację, przedsiębiorstwami w rozumieniu ustawy powyższej, w kosekwencji tajemnicę tych przedsiębiorstw są tajemnicami «handlowymi» w ustawowym tego słowa znaczeniu.

Przedsiębiorstwa eksploatacyjne korzystają również z ochrony art. 10 ustęp 1 i 3 ustawy o zw. n. k. (odpowiedzialności z tego ostatniego ustępu podlegać będzie w szczególności np. autor dramatyczny, który wręczeniem czy przyrzeczeniem jakichkolwiek korzyści materialnych skłoni dyrektora teatru — nie będącego właścicielem przedsiębiorstwa teatralnego, — do przyjęcia za normalnym honorarium jego liczej sztuki, i równoczesnego odrzucenia daleko więcej wartościowych sztuk, nadesłanych przez innych twórców).

<sup>3)</sup> Zezwolenie twórcy na rozpowszechnianie treści dzieła, zachowywanej dotąd w tajemnicy, może w szczególności i w tym się objawić, że twórca opowiada komuś treść dzieła, nie zastrzegając się przed jej dalszym rozpowszechnianiem.

<sup>4)</sup> Zgodnie z ogólną regułą art. 3. — Czy rozpowszechnianie tajemnicy jest w danych okolicznościach sprzeczne z dobrymi obyczajami, oceni swobodnie sędzia posługując się kryteriami socjalnej słuszności (por. wyżej str. 336 i nast.), opartymi zd. m. zwłaszcza na momencie dobrej, względnie złej wiary «posiadacza» tajemnicy w chwili przystąpienia do jej rozpowszechniania (subiektywny moment świadomości pokrzywdzenia twórcy — jest tu elementem obiektywnej niemoralności socjalnej działania).

## Skargi z powodu naruszenia praw osobistych.

### Art. 62.

Twórca, któremu wyrządzono szkodę w zakresie jego osobistego stosunku do dzieła, może, — chociażby prawo autorskie wcale nie istniało, zgłosić, przeszło na inne osoby, albo było bezskuteczne według postanowień art. 13 do 16 — żądać niezależnie od roszczeń z art. 59 do 61 zaniechania czynów krzywdzących i usunięcia ich skutków, w szczególności publicznego odwołania lub innej deklaracji publicznej, ogłoszenia wyroku w czasopiśmie i innych środków zadośćuczynienia. Jeżeli czyn był popełniony rozmyślnie, sąd na wniosek pokrzywdzonego może mu oprócz odszkodowania przyznać za poniesione przykrości i inne osobiste uszczerbki odpowiednią kwotę, którą oznaczy stosownie do zachodzących okoliczności według swobodnego uznania (pokutne).

Taką krzywdą osobistą jest: gdy ktoś przywłaszcza sobie autorstwo, nazwisko twórcy lub pseudonim; gdy nie podaje w swym utworze autora lub źródła, z którego zaczerpnął treść lub wyimki, przez co może powstać błędne mniemanie co do autorstwa, albo podaje fałszywie autora lub źródło; gdy publikuje dzieło, do publikacji przez twórcę nie przeznaczone; gdy wprowadza w publikacji zmiany, dodatki, skrócenia, które treść wykrzywiają, lub uwłaczają godności i wartości dzieła; gdy wydaje dzieło w rażąco nieodpowiedni sposób; gdy czyni zmiany w oryginale dzieła, gdy oryginał dzieła sztuki oznacza nazwiskiem twórcy wbrew jego woli, lub w inny sposób wbrew jego woli ujawnia jego autorstwo; gdy w krytyce obniża wartość dzieła przez świadomie fałszywe przedstawienie faktów i t. p.

*Patrz orzeczenia I i VII zamieszczone przy art. 68.*

I. Podstawą represji, przewidzianej w art. 62, jest krzywda osobista, polegająca na naruszeniu jednego z osobistych praw autora. Systematyka owych «krzywd» jest tedy oparta na systematyce praw osobistych, co do której patrz objaśnienia, zamieszczone przy art. 12<sup>1)</sup>.

II. Wyliczenie krzywd, zrzędzonych w osobistych prawach autorskich, ma dla sędziego znaczenie przykładowe<sup>2)</sup>; ogólne bowiem uznanie tych praw zawarte jest w art. 12 ust. 2. Ma jednak i to znaczenie, że tam, gdzie w danym przykładzie ustawowym bliżej skwalifikowano pewien typ krzywdy osobistej, uzasadnione jest argumentum a contrario. W szczególności: niepodanie w swym utworze autora lub źródła, z którego zaczerpnięto treść lub

<sup>1)</sup> Str. 87 i nast.

<sup>2)</sup> Wśród przykładów ustawowych znajdujemy bezprawie, które nie polega na naruszeniu osobistych praw autorskich, które zatem swój bezprawny charakter czerpie nie z art. 12 ust. 2 ustawy autorskiej, lecz z ogólnych przepisów o prawach osobistości, w braku zaś takich w dzielnicowym prawie cywilnym, jedynie z kazuistycznego przepisu art. 62. Bezprawie, o którym mowa, polega na przywłaszczeniu sobie nazwiska lub pseudonimu twórcy dla oznaczenia nim dzieła własnego. Czyn taki jest niewątpliwie aktem nieuczciwej konkurencji, i jako taki podlega represji z mocy analogii do art. 1 ustawy o zw. n. k. Jest jednak zarazem krzywdą osobistą twórcy, i z mocy wyraźnego przepisu podlega na równi z bezprawiem autorskim represji w trybie art. 62 ust. aut., przy czym zaznaczyć wypada, że ustawa autorska chroni wydatniej prawa osobiste, aniżeli ustawa o zw. n. k., zwłaszcza skoro przyznaje prawo do pokutnego niezależnie od skazania karnego (por. odnośne teksty ustawowe).

wymyki (np. w ramach użytku publicznego z art. 13 p. 3 ustawy), jest o tyle tylko krzywdą osobistą, rodzącą skutki z art. 62 ust. 1, o ile — według wyraźnego brzmienia art. 62 ust. 2 — przez czyn taki powstać może błędne mniemanie co do autorstwa dzieła. Dalszy przykład: niesprawiedliwa krytyka, polegająca na fałszywym przedstawieniu faktów, uzasadnia — z mocy art. 62 ust. 2 — represję o tyle tylko, o ile ją napisano cum dolo malo<sup>3)</sup>.

III. Z faktu wyrządzenia krzywdy osobistej wypływają roszczenia:

a) o zaniechanie, b) o odszkodowanie za szkodę idealną, zwane zadośćuczynieniem, c) zd. m. także o odszkodowanie za straty materialne, związane z naruszeniem praw osobistych.

IV. Roszczenie o zaniechanie przysługuje twórcy przeciw każdemu, kto przyczyni się do wyrządzenia mu krzywdy moralnej<sup>4)</sup>, lub przyczynić się usiłuje<sup>5)</sup>, a to bez względu na winę. Bierną legitymację ocenia się wedle analogicznych zasad, jak przy roszczeniu o zaniechanie z art. 59; w szczególności odpowiedzialną jest także osoba, w czyje interesie danego czynu dokonano<sup>6)</sup>. Czynnikiem legitymowanym jest tylko twórca, względnie, z mocy art. 63 ustawy, reprezentanci jego interesów osobistych.

V. Z roszczeniem o zaniechanie łączy się roszczenie o uchylenie stanu występnego<sup>7)</sup>. Roszczenie to przeistacza się w roszczenie o odszkodowanie, czyli, odnośnie do szkód idealnych, o zadośćuczynienie, jeśli twórca szkodę już poniósł, a nie dopiero wyrządzenie szkody mu zagraża. Charakter roszczenia odszkodowawczego, posiada w szczególności wyraźnie przez ustawę w art. 62 ust. 1 przewidziane roszczenie o publiczne odwołanie lub inną publiczną deklarację, jak również roszczenie o ogłoszenie wyroku w czasopiśmie. W wypadkach bowiem, uzasadniających powstanie tych roszczeń, krzywda osobista przybrała już formę dokonania, szkoda, zwłaszcza w postaci zdeprecjonowania wartości dzieła w oczach publiczności, została już twórcy zrzędzona; chodź obecnie o wyrównanie tej już zrzędzonej szkody, a to w drodze najbardziej bezpośredniej, «naturalnej», przez wyprowadzenie publiczności z błędu co do wartości dzieła.

VI. O tyle, o ile szkoda osobista twórcy nie da się w «naturalny» sposób wyrównać, obowiązek odszkodowawczy przybiera formę powinności zapłacenia zadośćuczynienia pieniężnego. Nieodwracalne są w szczególności przykrości (czyli t. zw. «ból moralny»), jakie twórca poniósł wskutek doznanych krzywd osobistych. «Tatsachen sind unerbittlich» — jak wyraził się w innym związku niemiecki kryminalista Ossenbrügen — raz doznanych przykrości nie można następczo żadnym działaniem unicestwić. Jest jednak możliwym przez wypłacenie poszkodowanemu odpowiedniej sumy pieniężnej stworzyć dlań możliwość życiowych radości, których dodatnia skala odpowiadałaby co do intensywności ujemnemu nasileniu doznanego bólu moralnego. Dlatego też ustawodawca przewiduje wynagrodzenie pieniężne, jako formę zadośćuczynienia za ów ból moralny. Oczywiście znalezienie odpowiedniego miernika, który byłby wskaźnikiem dla wysokości wynagrodzenia, jest rzeczą wycucia sędziego. Maksymalnej granicy dla zadośćuczynienia pieniężnego ustawa nie przewiduje.

Zadośćuczynienie pieniężne, o którym mowa, nosi nazwę pokutnego. Roszczenie o zapłatę pokutnego jest roszczeniem cywilnym, jego dochodzenie jest tedy zupełnie niezależne od biegu i wyników ewentualnego procesu karnego. Roszczenie, o którym mowa, jest zarazem z natury rzeczy niezależne od roszczeń odszkodowawczych za zrzędzoną szkodę majątkową.

Obowiązek zapłacenia pokutnego powstaje tylko w wypadku, gdy czyn

<sup>3)</sup> Inaczej w ramach art. 61 ust. aut.; patrz wyżej str. 336.

<sup>4)</sup> Por. wyżej str. 296.

<sup>5)</sup> Por. wyżej str. 302.

<sup>6)</sup> Patrz wyżej str. 296.

<sup>7)</sup> Por. wyżej str. 304.

popelniono «r o z m y ś l n i e». Przez «rozmyślność» należy rozumieć z a m i a r, zd. m. także zamiar ewentualny. Wina nieumyślna, nawet w postaci lekkomyślności czy grubego niedbalstwa, obowiązku zapłacenia pokutnego nie uzasadnia.

Roszczenie o zapłatę pokutnego z mocy wyraźnego przepisu art. 63 nie może być dochodzone przez reprezentantów interesów osobistych, choćby nawet było uzasadnione krzywdą osobistą, zrządzoną twórcy za jego życia. Atoli roszczenie o zapłatę pokutnego, wypływające ze zrządzonej twórcy za jego życia krzywdy osobistej, przechodzi na spadkobierców zmarłego twórcy, pod warunkiem, że zostało umownie, lub prawomocnym wyrokiem, przyznane za życia poszkodowanego (analogia do art. 165 § 3 k. z.). Pod warunkiem uznania w umowie lub wyroku może roszczenie, o którym mowa, być również przedmiotem sukcesji szczególnej, a więc cesji (analogia do art. 167 k. z.).

Roszczenie o zapłatę pokutnego jest, jak podkreślono, roszczeniem odszkodowawczym, podlega w konsekwencji przepisom o odszkodowaniu. W szczególności odpowiedzialność kilku delikwentów za wspólnie zrządzoną krzywdę osobistą jest solidarna (art. 137 k. z.)<sup>8)</sup>. Przedawnienie jest w myśl art. 283 k. z. z reguły 3-letnie a tempore scientiae.

VII. Delikt osobisty jest zwykle równocześnie deliktem prawno-majątkowym; to też roszczeniem o zadośćuczynienie moralne zazwyczaj towarzyszyć będą roszczenia o wyrównanie szkody majątkowej, których można dochodzić zwłaszcza w trybie art. 59 czy 61 ust. aut. Co więcej: naruszenie praw osobistych pociąga za sobą obowiązek wyrównania szkody majątkowej, zrządzonej w prawach lub w prawnych interesach majątkowych twórcy, choćby czyn, naruszający prawa osobiste, nie był poza tym bezprawny, a w szczególności nie łączył się z naruszeniem jednego ze stypizowanych w ustawach cywilnych podmiotowych praw majątkowych<sup>9)</sup>; twórca może więc np. żądać wynagrodzenia wszelkich poniesionych w sferze praw i prawnych interesów majątkowych, strat materialnych, jakie pozostają w związku adekwatnym z niesprawiedliwą krytyką jego dzieła, bez względu na to, czy dany czyn narusza jakieś prawo majątkowe twórcy, czy majątkowe prawa autorskie na dziele, który wskutek niesprawiedliwej krytyki uległy naruszeniu twórcy w ogóle jeszcze przysługują, czy też je zbył<sup>10)</sup> 11). Oczywiście w wypadku zbycia majątkowych praw autorskich twórca nie może dochodzić wyrównania szkody w ich zakresie zrządzonej, skoro praw tych już nie posiada, a może żądać naprawienia szkody w tych prawach i interesach majątkowych, które i nadal mu przysługują.

<sup>8)</sup> Jeśli krzywdą osobistą zrządzono kilku współtwórcom danego dzieła, może każdy z nich wystąpić oddzielnie o wynagrodzenie doznanych przez siebie osobistych przykrości.

<sup>9)</sup> Wynika to z brzmienia ustawy: «sąd może... oprócz odszkodowania przyznać za poniesione przykrości... pokutne».

Teoretycznie i de lege ferenda zajmuje powyższe stanowisko np. Melinger, «Das Verhaeltniss des Urheberrechts zu den Persoehnlichkeitsrechten», Berno Szw. 1929, str. 117 i nast.

<sup>10)</sup> Twórca będzie mógł np. żądać wynagrodzenia za szkodę, zrządzoną przez niesprawiedliwą krytykę w majątkowej wartości dalszej pracy twórczej; roszczenie takie będzie mógł w szczególności podnieść pisarz, który w następstwie złośliwego przyjęcia przez krytykę jego dzieła nie może znaleźć nakładcy na dzieła, później przez siebie stworzone.

<sup>11)</sup> Samo jednak prawo osobistości nie jest jako takie prawem majątkowym, ani interesy na jakich jest oparte, nie są prawnymi interesami majątkowymi; stąd też roszczenia o wydanie niesłusznego wzbogacenia nie można oprzeć na tytule naruszenia prawa osobistego (Por. Wróblewski, «Uwagi do prawa autorskiego w projekcie prof. Zolla», «Czasopismo prawnicze i ekonomiczne», rocznik XIX, str. 28).

## Art. 63.

Po śmierci twórcy powołani są do wniesienia skargi z art. 62, jeżeli twórca nie wyraził innej woli, jego małżonek, rodzice, zstępni oraz rodzeni bracia i siostry zmarłego. Osoby te jednak nie mają prawa do pokutnego. W razie wniesienia skargi przez jedną z nich, inne nie mogą wytaczać skargi osobnej, lecz mogą tylko przystąpić do już wytoczonego sporu.

Niezależnie do osób, wymienionych w ustępie poprzedzającym, po śmierci twórcy może wnieść pozew samodzielny z art. 62 Prokuratoria Generalna Rzeczypospolitej Polskiej w interesie publicznym, na polecenie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Pozew może również obejmować żądanie pokutnego.

I. Ustawodawca uznał interesy osobiste twórcy za żywotne nawet po jego śmierci, i dlatego powołał bliskie temu ostatniemu osoby do strzeżenia owych interesów. Ochronie po śmierci twórcy podlegają tedy jego ciągle żywotne<sup>1)</sup>, nieśmiertelne interesy, nie są zaś przedmiotem ochrony interesy osobiste bliskich zmarłego, mimo, że niezawodnie także tych ostatnich łączy pewien węzeł uczuciowy ze spuścizną duchową ich wielkiego krewnego. Konsekwencją tej zasadniczej myśli ustawodawczej jest wykluczenie roszczenia o pokutne wówczas, gdy represji za krzywdy osobiste domagają się krewni, wymienieni w art. 63 ust. 1.

Nowela poszła krok dalej. Powołała Prokuratorię Generalną do obrony interesów osobistych zmarłego twórcy w zupełnej niezależności od reprezentujących te interesy krewnych tego ostatniego. Podstawowe myśli noweli są następujące: Ochrona praw osobistych zmarłych wielkich twórców jest nie tylko kwestią zainteresowań ich najbliższej rodziny, jest nawet nie tylko kwestią ciągle żywotnych interesów osobistych zmarłego — jest nadto rzeczą, obchodzącą naród i społeczeństwo; Prokuratoria, występując z powództwem, dochodzi więc interesu publicznego, który został też wyraźnie przez ustawę uznany za warunek legitymacji Prokuratorii. Dalej: ochrona interesów osobistych zmarłego przez jego rodzinę może częstokroć okazać się niedostateczną: któż bowiem wystąpi przeciwko członkom rodziny, jeśli sami dopuszczają się naruszenia praw osobistych? I z tego więc powodu należy z chwilą, gdy ochrona praw osobistych zmarłych twórców zostaje uznana, przynajmniej w uderzających wypadkach, za rzecz interesu publicznego, powołać organ, któryby niezależnie od prywatnych reprezentantów strzegł tych praw. Organem tym stała się z woli ustawy Prokuratoria Generalna, jako rzecznik interesów prawnych państwa i społeczeństwa<sup>2) 3)</sup>.

## W szczególności ad art. 63 ustęp 1.

II. Kto ma być powołany w charakterze prywatnym do strzeżenia interesów osobistych, o tym decyduje przede wszystkim wola zmarłego twórcy. Ponieważ powołanie takiego reprezentanta nie jest «rozporządze-

<sup>1)</sup> «Non omnis moriar», cytat z Owidego, który stał się pobudką dla wcielennej w art. 63 myśli twórczej prof. Zolla.

<sup>2)</sup> Postanowienie noweli jest realizacją koncepcji prof. Zolla, która nie uzyskała większości w Komisji Kodyfikacyjnej, i dlatego nie weszła w skład pierwotnego tekstu ustawy. Koncepcja prof. Zolla zwyciężyła w ustawie rumuńskiej, włoskiej i czechosłowackiej, by potem dopiero stać się prawem obowiązującym także w Polsce.

<sup>3)</sup> Patrz w przedmiocie ratio legis i genezy art. 63 obszerne wywody u Grzybowskiego, «Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy», Kraków 1933, str. 318 i nast.

niem majątkowym», w konsekwencji czynność prawna, mocą której powołanie następuje, nie podlega przepisom o formie rozporządzeń ostatejnej woli. Powołanie może tedy nastąpić w drodze nieformalnego, ustnego oświadczenia twórcy; ustawa nie przewiduje zarazem żadnych ograniczeń dowodowych.

W braku postanowienia spadkodawcy powołani są *ex lege* małżonek, rodzice, zstępni, oraz rodzeni bracia i siostry zmarłego. Osoby te powołane są równocześnie; w przeciwieństwie do art. 25, norma art. 63 nie opiera się na systemie klas.

III. Reprezentanci interesów osobistych powołani są przede wszystkim do ścigania sądowego osób, któreby dopuściły się naruszenia tych interesów. W tym zakresie każdy z reprezentantów ma samodzielną legitymację do działania. Jednakowoż w wypadku, gdy jeden z reprezentantów wytoczył już powództwo przeciwko delikwentowi, dalsi reprezentanci nie mogą o to samo wnieść powództwa oddzielnego, wolno im tylko przyłączyć się w charakterze współpowodów<sup>4)</sup>.

Jakie jest stanowisko procesowe kilku reprezentantów, prowadzących proces wspólnie imieniem tego samego twórcy?

Zd. m. zachodzi między nimi stosunek współuczestnictwa jednolitego z art. 70 § 2 k. p. c.; z natury bowiem łączącego ich stosunku prawnego wynika, że wyrok w sporze zapaść mający dotyczyć winien niepodzielnie wszystkich współuczestników: trudno przecież pomyśleć, iżby każdy z reprezentantów tego samego twórcy miał posiadać możliwość uzyskania — w obronie interesów tego ostatniego — odrębnego wyroku. Niewątpliwie ten właśnie jednolity charakter powództwa reprezentantów miał ustawodawca na względzie, jeśli po wytoczeniu powództwa przez jednego z nich nie pozwolił pozostałym wytaczać powództwa odrębnego, a tylko dał im możliwość przyłączenia się do powództwa już wytoczonego.

Z zasady, iż wyrok zapadły w procesie z art. 65 ust. 1 wiąże niepodzielnie wszystkich reprezentantów, wypływa ta jeszcze konsekwencja, że pozwany może, z powołaniem się na prawomocny wyrok, zapadły w procesie z jednym z reprezentantów, podnieść względem innego reprezentanta, wytaczającego następnie proces o to samo roszczenie, zarzut *rei iudicatae*. Wszakże — jeśli lite pendente dalszy reprezentant miał tylko prawo przyłączenia się do procesu, a nie wytaczania odrębnego pozwu, to a fortiori nie będzie mógł wytaczać nowego powództwa po prawomocnym ukończeniu pierwotnego procesu.

IV. Reprezentanci interesów duchowych, działający z mocy art. 63 ust. 1, powołani są ponadto do udzielania zezwoleń na przeróbkę dzieła. Wszakże rozpowszechnianie przeróbek jest wykonaniem praw osobistych twórcy (art. 2 i 32 ustawy); do ścigania więc osób, rozpowszechniających przeróbki, upoważnieni są nie spadkobiercy, lecz duchowi reprezentanci; jest zaś niewątpliwie rzeczą oceny owych reprezentantów, jakich przeróbek rozpowszechnianie sprzeczne jest z interesem duchowym zmarłego twórcy i z uwagi na ten interes winno być ścigane<sup>5)</sup>; ich tedy rzeczą będzie zarazem udzielić zwolnienia od ścigania, a więc, wyrażając się pozytywnie, udzielić zezwolenia na rozpowszechnianie przeróbki.

W świetle powyższych wyjaśnień udzielenie zezwolenia na rozpowszechnianie przeróbek jest ze strony reprezentantów interesów osobistych zrzeczeniem się w stosunku do licencjata prawa skargi z art. 63, które każdemu

<sup>4)</sup> *Leges non distinguunt* prawo przyłączenia się do postępowania może być wykonane także w stadium procesu przed wyższymi instancjami.

<sup>5)</sup> Niepodobna bowiem przyjąć, że reprezentanci winni wzbraniać rozpowszechniania i ścigać wszelkie przeróbki, bez względu na ich wartość, skoro leży raczej w interesie duchowym twórcy, by dzieło jego ujawniało swe wewnętrzne wartości w coraz to nowej formie.

z reprezentantów indywidualnie przysługuje; aby więc zezwolenie miało moc w stosunku do wszystkich reprezentantów, musi być przez nich wszystkich *jednomyślnie* udzielone.

W objaśnieniach do art. 2 ustawy <sup>6)</sup> wyluszczone, że prawo reprezentantów do udzielania zezwolenia na rozpowszechnianie przeróbek znajduje swe granice w nienaruszalności indywidualnego charakteru dzieła, jego dobrej sławy i wartości; prawo reprezentantów nie sięga tedy tak daleko, by mogli zezwalać na rozpowszechnianie przeróbek, któreby wypaczały charakter indywidualny dzieła, uwłaczały jego godności, lub w sposób oczywisty obniżały jego wartość <sup>7)</sup>.

Prawo do udzielania zezwoleń na rozpowszechnianie przeróbek przez osoby trzecie mieści w sobie prawną możliwość reprezentantów samodzielnego rozpowszechniania dokonanych przez siebie przeróbek dzieła, podlegającą tym samym ograniczeniom, co prawo do udzielania zezwoleń.

*W szczególności ad art. 63 ustęp 2.*

V. Legitymacja Prokuratorii Generalnej opiera się w każdym konkretnym przypadku na dwóch podstawach:

- 1) na istnieniu interesu publicznego;
- 2) na otrzymaniu od Ministra W. R. i O. P. polecenia do wytoczenia powództwa.

VI. Kiedy zachodzi interes publiczny — to jest *quaestio facti*. Chodzi tu będzie zwłaszcza o wypadki naruszenia praw osobistych wielkich *tórców*, których dzieła przeszły do skarbnicy narodowo-kulturalnej.

Prokuratoria Generalna wylegitymuje się wobec sądu poleceniem Ministra W. R. i O. P. Czy konieczne jest oprócz tego wykazanie przed sądem owego interesu publicznego, czy też istnienie tego ostatniego jest wyłącznie rzeczą oceny ministra?

Orzecznictwo Sądu Najwyższego kwestię tę już *przesądziło*. S. N. <sup>8)</sup> zajął stanowisko, że ocena, czy *in concreto* istnieje «interes publiczny», uzasadniający w myśl art. 73 k. p. k. przyłączenie się prokuratury do postępowania karnego, wszczętego z prywatnego oskarżenia, jest wyłącznie wewnętrzną rzeczą prokuratury, sąd zaś nie jest powołany do badania tej kwestii. Zasada powyższa znajduje oczywiście analogiczne zastosowanie w naszym wypadku, tak, że zgodnie z nią trzeba będzie przyjąć, iż norma art. 63 ust. 2 ustawy autorskiej, wymagająca «interes publicznego», jest normą prawa administracyjnego — wiążącą Ministra W. R. i O. P. i przez niego mającą być stosowaną — nie zaś normą procesową, której przestrzeganie leżałoby w kompetencji sądu.

Pozew Prokuratorii Generalnej — w przeciwieństwie do pozwu reprezentantów z art. 63 ust. 2 — może również obejmować żądanie *pokutnego* <sup>9)</sup>; wobec braku specjalnego przepisu, wskazującego instytucję, na rzecz której *pokutne* ma przypaść, sąd zasądzi *pokutne* na rzecz Skarbu Państwa <sup>10)</sup>.

Prokuratoria Generalna może dochodzić praw osobistych twórcy

<sup>6)</sup> Patrz wyżej str. 27.

<sup>7)</sup> Prawo reprezentantów, o którym mowa, znajduje ponadto ograniczenie w interesie spadkobierców zmarłego: bez zgody tych ostatnich nie wolno reprezentantom zezwalać na rozpowszechnianie, ani też samodzielnie rozpowszechniać takich przeróbek, których rozpowszechnianie stwarzałoby poważną konkurencję dla oryginału. Por. w tej mierze wyżej str. 84 i nast.

<sup>8)</sup> O. S. N. z 12/10 1934 (3 K 940/34) w Zbiorze Orzeczeń V/1935.

<sup>9)</sup> *Pokutne* nosi w tym wypadku charakter zadośćuczynienia społeczeństwu za zrażone mu krzywdy moralne.

<sup>10)</sup> Por. Tyłbor, op. cit str. 31.

w drodze samodzielnego powództwa, niezależnego od powództwa reprezentantów prywatnych z art. 63 ust. 1, jak nowela wyraźnie stanowi<sup>11)</sup>. W konsekwencji, Prokuratoria Generalna, wytaczając pozew łącznie z prywatnymi reprezentantami, pozostaje do nich w stosunku uczestnictwa niejednolitego z art. 69 k. p. c. Dalej — prawo wytoczenia odrębnego pozwu zachowuje Prokuratoria Generalna także wówczas, gdy spór o to samo toczą już reprezentanci duchowi, a nawet wtedy, gdy proces tych ostatnich został już prawomocnie ukończony; wyrok bowiem w takim procesie zapadły uchodzi w stosunku do Prokuraturii za res inter alios gesta, exceptio rei iudicatae nie jest w stosunku do niej uzasadniona. Inna rzecz, że toczące się sprawy Prokuraturii i reprezentantów, jeśli dotyczą tego samego wypadku, będą mogły być w trybie art. 233 k. p. c. połączone<sup>12)</sup>.

VII. Prawa reprezentacyjne Prokuraturii są ciśniejsze, aniżeli prawa reprezentantów z art. 63 ust. 1. Ograniczają się do możliwości ścigania dokonanych przez osoby trzecie naruszeń praw osobistych; niewątpliwie nie zawierają w sobie możliwości udzielania zezwoleń na rozpowszechnianie przeróbek, o której wyżej (str. 344) wspomniano. Do tego rodzaju czynności mogłyby Prokuratorie powoływać tylko wyraźny przepis ustawy, którego w ustawie brak, a za którego wprowadzeniem racja ustawowa nie przemawia. Toteż funkcją udzielania zezwoleń z art. 2 i 32 ustawy pozostaje i na gruncie noweli wyłączną atrybucją reprezentantów prywatnych, z tym, że Prokuratoria Generalna powołana jest w interesie publicznym do strzeżenia, by owi reprezentanci, wykonując powyższą funkcję, nie przekroczyli ram określonych im w interesie integralności, godności i wartości dzieła.

#### Art. 64.

**Przepis art. 62 stosuje się odpowiednio do rozpowszechniania portretu bez zezwolenia portretowanego; przepisy art. 62 i 63 — do naruszania praw osobistych przez wydanie listów bez pozwolenia, wymaganego art. 20.**

Por. uwagi przy art. 19 i 20.

### Postępowanie zabezpieczające

#### Art. 65.

**W sprawach o roszczenia z zakresu prawa autorskiego ma zastosowanie art. 859 kodeksu postępowania cywilnego, choćby chodziło o zabezpieczenie roszczeń pieniężnych.**

I. Wedle art. 851 k. p. c. zabezpieczeniu roszczeń pieniężnych służyć mogą tylko wyliczone w tymże artykule taksatywnie środki egzekucyjne (zajęcie ruchomości, prenotacja hipoteczna, zakaz alienacji nieruchomości niehipotekowanych oraz zajęcie wierzytelności). Według art. 859 k. p. c. celem zabezpieczenia roszczeń niepieniężnych sąd wydaje zarządzenie, jak i e k o l w i e k stosownie do okoliczności uzna za odpowiednie. Wprowadzony przez nowelę art. 65 ust. aut. nakazuje zasadę art. 859 k. p. c. stosować także do zabezpieczenia pieniężnych roszczeń w sporach z zakresu prawa

<sup>11)</sup> Przepis ten jest konsekwencją myśli legislacyjnej, że Prokuratoria Generalna dochodzi odrębnego interesu prawnego, który nie jest reprezentowany przez osoby wskazane w art. 63 ust. 1, a mianowicie interesu publicznego.

<sup>12)</sup> Por. Tyłbor, op. cit. str. 31.



autorskiego, przy czym lege non distinguente jest rzeczą obojętną, czy z powództwem i żądaniem zabezpieczenia występuje twórca, czy jego kontrahent, dalej czy chodzi o wierzytelności ex contractu, czy też ex delicto.

II. Ratio legis przepisu noweli nie jest mi jasna. Wprawdzie istnieją argumenty, któreby przemawiały za zwiększeniem ilości dopuszczalnych środków zabezpieczenia wierzytelności pieniężnych, argumenty te jednak odnoszą się do wszelkich, a przynajmniej całego szeregu wierzytelności pieniężnych, trudno mi zaś wynaleźć rację, dlaczego właśnie oparte na prawie autorskim pretensje, a nie także np. wierzytelności z tytułu pracy, alimentów itd. miałyby być w ten sposób uprzywilejowane <sup>1)</sup>.

### Art. 66.

Jeżeli naruszenie prawa autorskiego nastąpiło w miejscu, w którym niema siedziby sądu okręgowego, zarządzenia tymczasowe, dotyczące zabezpieczenia przed wytoczeniem powództwa, może wydać także sąd grodzki, który byłby miejscowo właściwy do rozpoznania sprawy.

Art. 840 kodeksu postępowania cywilnego stosuje się odpowiednio.

I. Przepis art. 66 również wprowadzony przez nowelę, jest celowy. — Wedle art. 837 i 841 § 1 k. p. c. rozpoznanie wniosku o zarządzenie tymczasowe należy do miejscowo i rzeczowo właściwego sądu. Wedle art. 13 § 2 punkt 3 k. p. c. spory ze stosunków, dotyczących ochrony prawa autorskiego, należą do właściwości sądów okręgowych ratione materiae, a więc bez względu na wartość przedmiotu sporu. W konsekwencji o wydaniu zarządzenia tymczasowego w sprawach z zakresu prawa autorskiego orzekałby zawsze sąd okręgowy. Atoli postępowanie zabezpieczające jest działaniem sądowym, którego wartość niejednokrotnie zależy w pełni od szybkości; chodzi np. o udaremnienie odbicia nielegalnego przedstawienia, wysyłki nielegalnych egzemplarzy do sortymencistów zagranicznych itd. Siedziba sądu okręgowego może niejednokrotnie znajdować się bardzo daleko od miejsca popełnienia deliktu autorskiego; toteż wyjednanie dość rychło zarządzenia w tym sądzie może w danym wypadku okazać się niemożliwe. Racjonalnym jest tedy przepis art. 66, upoważniający sąd grodzki, który byłby miejscowo właściwy do rozpoznania sprawy, (gdyby nie było brak podstaw rzeczowej właściwości), do wydania, zaleźnie od swego uznania, zarządzenia tymczasowego w sprawach autorskich; sąd grodzki może zd. m. wniosek o wydanie zarządzenia odrzucić, jeśli nie zachodzi periculum in mora w stopniu, usprawiedliwiającym odniesienie się do sądu grodzkiego, zamiast, zgodnie z regułą, do sądu okręgowego. — Jest kwestią do dyskusji, czy reguły, zawartej w art. 66 ust. aut., nie należałoby rozciągnąć i na inne stosunki prawnoprywatne.

II. Stawiając wniosek o zarządzenie tymczasowe w sądzie grodzkim, powód może zd. m. wnieść równocześnie do sądu grodzkiego pozew, który w postępowaniu przed tym sądem służyć będzie jako środek uwiarygodnienia roszczenia, a zarazem prosić o przesłanie pozwu, po wydaniu tymczasowego zarządzenia, do sądu okręgowego. Jeżeli pozwu nie dołączono, sąd grodzki, wydając tymczasowe zarządzenie, wyznaczy powodowi w myśl art. 840 k. p. c. odpowiedni termin do wniesienia pozwu wprost do sądu okręgowego, pod rygorem upadku zabezpieczenia.

<sup>1)</sup> Przytoczony przez Tylbora, op. cit. str. 33, przykład polega na omyłce: potrzeba zawieszenia gwałcącego prawa autorskie przedstawienia, jest potrzebą zabezpieczenia nie pieniężnego roszczenia o zaniechanie, opartego na art. 59 ustawy, nie może tedy służyć na poparcie racjonalności art. 65.

**Art. 67.**

Postanowienie sądu grodzkiego o zabezpieczeniu powództwa nie ulega zaskarżeniu.

Sąd okręgowy, do którego wpłynął pozew w terminie wyznaczonym (art. 840 k. p. c.), zarządzi na wniosek pozwanego natychmiast rozprawę celem powzięcia postanowienia o utrzymaniu w mocy lub uchyleniu zarządzenia tymczasowego.

I. Zaskarżanie w drodze zażalenia postanowienia sądu grodzkiego, zapadłego w trybie art. 66, byłoby niecelowe, skoro sprawa merytoryczna i tak wpłynie do sądu okręgowego. Dlatego też nowela uznała postanowienie sądu grodzkiego za niezaskarżalne, a równocześnie przyznała pozwanemu prawo żądania, by sąd okręgowy, otrzymawszy pozew, rozpiisał obok rozprawy merytorycznej zarazem rozprawę na temat, czy zarządzenie tymczasowe należy utrzymać w mocy, czy też je uchylić.

Z drugiej strony wzięł ustawodawca pod uwagę, że potrzeba szybkiego postępowania nie powinna pozbawiać strony prawa do tego, by sprawa jej była rozpoznawana we właściwych dla procesów autorskich instancjach, w szczególności, by sprawę na skutek środka odwoławczego rozpoznawał sąd apelacyjny. Dlatego też uznano, co wyraźnie z tekstu ustawy wynika, postanowienie sądu okręgowego, orzekające o uchyleniu lub utrzymaniu w mocy zabezpieczenia sądu grodzkiego, za postanowienie pierwszej instancji (postanowienie sądu grodzkiego jest, jak wyjaśniono, postanowieniem litylko prowizorycznym), od którego w zwykłym trybie można się odwołać do sądu apelacyjnego.

**Postanowienia karne.****Art. 68.**

Kto wbrew przepisom ustawy niniejszej wkracza w wyłączne prawa twórcy lub jego następcy prawnego, podlega karze aresztu do sześciu miesięcy lub grzywny do dziesięciu tysięcy złotych albo obu tym karom łącznie.

Sporządzający kopję z cudzego utworu sztuki plastycznej podlega karze tylko wtedy, gdy trudni się takim kopjowaniem zarobkowo.

*Przystępując do przytoczenia orzeczeń zaznaczam, że podane przeze mnie w nawiasach numery artykułów odnoszą się do numeracji ustawy w jej znowelizowanym brzmieniu.*

*I. «Do istoty umyślnego naruszenia prawa twórcy w rozumieniu art. 61 (68) ustawy z 29 marca 1926 r., poz. 286 Dz. U. R. P. o prawie autorskim przez wyrządzenie autorowi krzywdy osobistej wskutek zmian w jego utworze należy zamiar sprawcy osobistego dotknięcia autora poczynionymi zmianami; sama świadomość tego dotknięcia nie wystarcza do przyjęcia umyślności działania». (Orz. S. N. z 14/III 1928 r., Kr. 474/27 O. S. P. T. VII z r. 1928, nr 493).*

*Z motywów: ...Czyn ten jest niewątpliwie naruszeniem prawa autorskiego, oskarżony bowiem, poczyniwszy bez zezwolenia autora w treści przedrukowanego felietonu wspomniane zmiany i opuszczenia, postąpił samowolnie i przekroczył uprawnienia, służące na zasadzie art. 29 (31) ustawy o prawie autorskim następcy prawnemu autora, który nabył wszelkie prawa autorskie. Zdaniem oskarżonego, niektóre wyrażenia, zawarte w przedrukowanym felietonie, nie odpowiadały kierunkowi czasopisma, redakowanego przez oskarżonego i wymaganiom jego czytelników. Jednak oskarżony, uważając poszczególne wyrażenia autora za nieodpowiednie, powinien był uzyskać*

wprzód jego zezwolenie na dokonanie tych zmian lub zaniechać przedruku tego felietonu.

Dokonywanie wspomnianych zmian przez oskarżonego określił Sąd Okręgowy w Krakowie, idąc w tym względzie po linii rozumowań oskarżyciela prywatnego i aktu oskarżenia, błędnie jako występki z art. 58 (62) ustawy o prawie autorskim z 29 marca 1926 r. Nr 48, poz. 286 Dz. U. R. P. Ustawa ta nie zna w ogóle występku z art. 58 (62) już choćby tylko dlatego, że postanowienia karne, zawarte w tej ustawie, rozpoczynają się dopiero od art. 61 (68), jak to zresztą sam nagłówek wyraźnie wskazuje. Natomiast przepisy ustawowe, zawarte w art. 58 do 60 (62 do 64) włącznie, dotyczą tylko cywilnych skarg z powodu naruszenia praw autorskich i osobistych, co również nagłówki szczegółowo wskazują. Ustawa o prawie autorskim wyodrębniła bowiem spośród przepisów, zapewniających twórcy wykonywanie jego praw autorskich i wysuwa na pierwszy plan ochronę cywilno-prawną (art. 55—60) (59—64 według nowej numeracji). Ochrona ta jest w ustawie, w przeciwieństwie do ochrony karnej — bardzo dokładnie i szczegółowo określona, a polega na zapewnieniu twórcy usunięcia skutków, powstałych wskutek obrazy jego praw w sposób oznaczony w art. 58 (62). W razie rozmyślnego naruszenia praw autorskich władny jest sąd cywilny przyznać twórcy nie tylko odszkodowanie od pozwanego, lecz także — stosownie do swobodnego uznania sądu i istoty naruszenia — pokutne. Uszczerbek w prawach autora, podlegający tej ochronie, dotyczyć może nie tylko uprawnień twórcy do korzystania z własnego dzieła, ale ponadto odnosi się także do krzywdy osobistej. Pozwany bowiem może się przez bezprawne wkroczenia w cudze prawa autorskie dopuścić czynu w sposób uwłaczający także godności i wartości dzieła, co niewątpliwie może nastąpić także w tym wypadku, gdy ktoś w dziele cudzym bez zezwolenia twórcy dokonywa zmian i opuszczeń, które zniekształcają treść dzieła.

Czy w danym wypadku są przesłanki, wystarczające do ustalenia podstaw i wysokości odszkodowania lub także pokutnego, o tym Sąd Najwyższy obecnie orzekać nie może, ponieważ autor skierował sprawę niniejszą mylnie wyłącznie na drogę postępowania karnego, zaczynając rolę Sądu Najwyższego, jako kasacyjnego, ogranicza się w danym wypadku wyłącznie do orzecznictwa karnego. Pytanie powyższe mogłoby tedy być rozstrzygnięte jedynie na drodze postępowania cywilnego. Wymieniony w wyroku i akcie oskarżenia art. 58 (62), wedle którego czyn oskarżonego miałby stanowić występki ścigany w drodze karnej, nie zawiera zgola żadnych postanowień karnych, lecz — jak to już poprzednio zaznaczono — zabezpiecza twórcy jedynie ochronę cywilno-prawną na wypadek wyrządzenia mu szkody w zakresie jego osobistego stosunku do dzieła.

Przy rozpatrywaniu zatem sprawy niniejszej w postępowaniu karnem nie może art. 58 (62) być wcale brany w rachubę i występki z art. 58 (62) ustawy o prawie autorskim jako taki, w ogóle nie da się pomyśleć.

Czyn oskarżonego, ścigany przez autora, jako oskarżyciela prywatnego, w drodze karnej, może być oceniony w ogólności jedynie ze stanowiska przepisów art. 61 do 68 (68 do 73) tej ustawy, w szczególności zaś — wskutek przekroczenia uprawnień, służących uprawnionemu na zasadzie art. 29 (31), ze stanowiska art. 61 (68). Artykuł ten pod nagłówkiem «Postanowienia karne» stanowi: «Kto wbrew przepisom niniejszej ustawy umyślnie wkracza w wyłączne prawa twórcy lub jego następcy prawnego, ulega karze grzywny do 1.000 zł. lub aresztu od jednego tygodnia do sześciu miesięcy, albo obu tym karom łącznie». Samo zatem naruszenie praw autorskich nie wystarczy do przyjęcia znamion czynu karygodnego z art. 61 (68), gdyż do zastosowania tego przepisu potrzeba umyślnego wkroczenia w wyłączne prawa twórcy. Co rozumieć należy przez słowa: «umyślne wkroczenie», na to w braku jakichkolwiek bliższych określeń w ustawie o prawie autorskim, mogą dać odpowiedź tylko ogólne zasady powszechnej ustawy karnej. Kodeks karny stawia działanie umyślne na równi z działaniem pod wpływem złego zamiaru (zamiaru przestępnego, winy umyślnej). W woli sprawcy powstaje naprzód zamiar, a potem postanowienie. Bez zamiaru przestępnego nie ma winy umyślnej, bez postanowienia przestępnego nie ma żadnej winy. To też kodeksy karne uważają tę winę za prawidłowy warunek istoty czynu przestępnego, a tylko, o ile chodzi o lżejsze przestępstwa, zadowolają się winą nieumyślną.

Ustawodawca polski, podciągając naruszenie praw autorskich pod sankcję karną, domaga się wyraźnie stwierdzenia winy umyślnej. Działanie zatem, podjęte w innym zamiarze, nie może podpadać pod przepis art. 61 (68), choćby nastąpiło ze świadomością wyrządzenia autorowi krzywdy osobistej, gdyż w takim razie każdy czyn, polegający na naruszeniu prawa autorskiego, musiałby podlegać sankcji karnej. Nie byłoby tedy wcale miejsca na ochronę cywilno-prawną, którą ustawodawca opracował ze szczególniejszą dokładnością i drobiazgową starannością, aby dać twórcom już na drodze cywilnej pełne zabezpieczenie ich praw. W zaskarżonym wyroku sądu okręgowego w Krakowie ustalono, że oskarżony redaktor B., przeinaczając lub opuszczając poszczególne wyrazy, użyte przez autora, działał w zamiarze dostosowania treści przedrukowanego w «Czasie» felietonu do kierunku tego czasopisma i wymagań jego czytelników. Ustalenie to należy uznać jako trafne, w przewodzie sądowym bowiem nie wyszło na jaw nic takiego, coby wskazywało na istnienie innego zamiaru u oskarżonego, a w szczególności także choćby na zamiar wyrządzenia autorowi przykrości osobistej w zakresie jego stosunku do dzieła. Działanie zatem oskarżonego nie wystarczy do stwierdzenia znamion czynu karnego, podpadającego pod postanowienia karne ustawy o prawie autorskim, a w szczególności pod sankcję karną art. 61 (68). Sankcja ta bowiem dotyczyć może tylko działania przemyślnego, podjętego w złym zamiarze (w zamiarze przestępnym), choćby nawet tylko w zamiarze wyrządzenia autorowi przykrości (krzywdy) osobistej — a tego oskarżonemu nie wykazano.

II. «Do istoty naruszenia praw autora w rozumieniu art. 61 (68) ustawy z 29 marca 1926 r., poz. 286 Dz. U. R. P. o prawie autorskim przez reprodukcje jego utworu, należy także świadomość sprawcy o istnieniu cudzego prawa autorskiego; w braku tej świadomości u sprawcy nie ma podstaw do przyjęcia z jego strony umyślnego wkroczenia w cudze prawa autorskie» (O. S. N. Izby III z 4/IX 1928. Kr. 246/28. O. S. P. Tom VII z r. 1928, nr 494).

Z motywów: ...Art 61 (68) tej ustawy zawiera przepisy prawa karnego. Znamiona ustawowe czynów karalnych można badać i wyjaśnić jedynie i wyłącznie na podstawie przepisów prawa karnego. Wina karalna jest w prawie karnym swoiście unormowana i różni się zasadniczo od pojęcia winy, przyjętego w zakresie prawa prywatnego. Jest zatem rzeczą wyłączoną, by przy rozważaniu kwestii winy w dziedzinie prawa karnego stosować zasady i pojęcia obowiązujące o winie w dziedzinie prawa prywatnego. Ustawa o prawie autorskim wprowadza tak cywilistyczną (art. 55—60) (59—64) jak i kryminalistyczną (art. 61 do 69) (68—74) ochronę praw autorskich, normuje każdą z tych ochron odrębnie w przepisach szczegółowych, a zdając sobie sprawę z zasadniczej różnicy między pojęciem winy w zakresie prawa prywatnego, a w zakresie prawa karnego używa w przepisach cywilistycznych wyrażeń «wina» «rozmyślne popelnienie czynu» (w przeciwstawieniu do popelnienia go z niedbalstwa), a w przepisach kryminalistycznych art. 61 (68) i 63 (70) operuje pojęciem «umyślnego wkroczenia», «umyślnego przywłaszczenia». Nie można zatem pojęcia «umyślnego wkroczenia» wprowadzonego w art. 61 (68) rozciągać poza zakres «umyślnego», tj. «obmyślanego i postanowionego działania wbrew prawom osób trzecich» na pojęcie winy z zakresu prawa cywilnego, które obok rozmyślnego działania obejmuje także zaniedbanie grube lub lżejsze, wynikające z zawinionej nieświadomości, braku należytej uwagi lub należytej pilności (§§ 1294 i 1324 u. c.). Dla wyjaśnienia pojęcia umyślnego działania mogą dać podstawę tylko odpowiednie postanowienia prawa karnego, w szczególności § 1 u. k. Skoro zaś art. 61 (68) uzależnia karalność czynu od umyślności sprawcy, wymaga on, aby świadomość sprawcy i, stosownie do zasad o poczytalności, także jego wola (jego zamiar) objęły te wszystkie momenty faktyczne, które przedstawiają odnośną czynność jako wkroczenie w wyłączne prawa twórcy lub następcy prawnego. Świadomość i wola sprawcy musi rozciągać się na wszystkie znamiona takiego wkroczenia. Sprawca musi wiedzieć, że istnieje prawo autorskie, że dokonywa on reprodukcji bez zezwolenia osoby uprawnionej lub przynajmniej (zdanie końcowe § 1 u. k.), że dokonywa on reprodukcji mimo, że nie ma on pewności o nieistnieniu cudzego prawa autorskiego, i działa, licząc się z możliwością istnienia takiego prawa. Musiałoby być jednak ustalone, że sprawca miał takie wątpliwości i był w położeniu rozpatrywania ich i rozstrzygnięcia, jak

ma postąpić. Dopiero przez to rozstrzygnięcie staje się zamiar jego obmyślany, a przeprowadzenie zamiaru tego umyślnym przedsięwzięciem. Faktyczne powstanie wątpliwości co do istnienia prawa autorskiego nie jest już — biorąc na uwagę przepisy § 1 u. k. — zrealizowane przez to, że sprawcy przy należytych rozmyślaniu nad prawem autorskim mogłyby się nasunąć wątpliwości co do istnienia takiego prawa lub przy przedsięwzięciu badań i dochoźdzeń musiałyby się nasunąć. W zaniechaniu takich badań leżałoby tylko niedbalstwo, które nie wystarcza jeszcze do uzasadnienia znamion działania umyślnego w rozumieniu ustawy karnej, a mogłoby jedynie uzasadnić odpowiedzialność cywilną (§§ 1294, 1299, 1324 u. c. austr. art. 55 i nast. — 59 i nast. według nowej numeracji — prawa autorskiego).

III. «Umyślność działania, należąca do istoty przestępstwa z art. 61 (68) ustawy o prawie autorskim jest równoznaczna ze świadomością, że się wystawia sztukę sceniczną bez nabycia do tego uprawnienia». (O. S. N. z 25/X 1932. II Izby Karn. II 4 K. 229/32. Zb. Orz. z r. 1932, zeszyt XII, nr 233, p. 3).

IV. Kto bez nabycia prawa autorskiego sztukę sceniczną wystawia, odpowiada w myśl art. 61 (68) ustawy o prawie autorskim, chyba, że był w błędzie co do trwania (art. 20—22 — art. 21—23 według nowej numeracji) prawa autorskiego lub co do nabycia tego prawa. (Orz. S. N. z 25/X 1932 r. II 4 K. 229/32. Zb. Orz. II Izby Karnej z r. 1932, zeszyt 12, nr 233, p. 2).

V. «Naruszenie prawa autorskiego nie powstaje dopiero z chwilą wystawienia sztuki po zabronieniu przez uprawnionego, jeszcze przed wystawieniem dyrektor winien dowiedzieć się o osobie, wykonującej prawa autorskie i uzyskać jej zezwolenie». (Orz. S. N. z 25/X 1932. Izby II Karnej. II 4 K. 229/32. Zb. Orz. z r. 1932, zeszyt 12, nr 233, p. 4).

VI. 1. Wkroczeniem w wyłączne prawa twórcy w rozumieniu art. 61 (68) ustawy o prawie autorskim są wszelkie naruszenia praw autorskich lub osobistych, zawarte w art. 55 do 60 (59 do 64) rzeczowej ustawy, podlegające według rozdziału VI tej ustawy ochronie prawnej cywilnej bezwzględnie, karnej zaś ochronie zależnie od stwierdzenia winy umyślnej naruszenia.

2. Wypełnienie treści użytych w art. 58 (62) ust. o pr. autorskim słów: «wkrocza w wyłączne prawa twórcy» zgodnie z zadaniami i celami tej ustawy należy w każdym poszczególnym wypadku do twórczej pracy sędziowskiej. Ustawa zakres tych uprawnień osobistych, służących wieczystości i nieprzeżności ku ochronie interesów idealnych, indywidualnych, psychicznych z konieczności określiła przykładowo, zostawiając szeroki zakres uznaniu sędziów i znawców oraz pozostawiając praktyce rozpoznanie każdego czynu, który jest naruszeniem lub pogwałceniem tego prawa.

3. Wszelkie przyczynianie się w ogólności, choćby pośrednio do naruszenia praw autorskich lub osobistych twórcy, do trwania takiego stanu lub rozpowszechnienia, tak działanie samoistne, jak i przyłączenie się do działań innych osób, bez względu w jakim stadium przyłączenie się nastąpiło, będzie wkroczeniem w wyłączne prawa twórcy.

4. Sama świadomość, że się coś czyni bez nabycia do tego uprawnienia, stwierdza należąca do istoty przestępstwa z art. 61 (68) pr. autorskiego umyślność bezprawnego działania sprawcy.

5. Dwoista właściwość szkodenia interesom twórcy i publiczności przy przestępstwach, przewidzianych w ustawie o prawie autorskim, może uzasadnić zastosowanie przepisu art. 36 k. k. o zbiegu ustaw (z art. 264 k. k. lub przepisami ustawy o nieuczciwej konkurencji), co wskazuje tylko na większe znaczenie ochrony prawnej przy naruszeniu praw osobistych, aniżeli autorskich, lecz nie na bezkarność czynu przestępnego ze stanowiska przepisów karnych prawa autorskiego. (Orzeczenie S. N. Izby Karnej z 31 stycznia 1935. 1 K. 739/34. Zb. orz. zeszyt IX z r. 1935).

Z motywów: Wkroczeniem w wyłączne prawa twórcy jest w rozumieniu art. 61 (68) powołanej ustawy każdy czyn, którego dopuszcza się sprawca, wbrew przepisom ustawy o prawie autorskim. Czynami przeciwnymi rzeczowej ustawie są wszelkie naruszenia praw autorskich lub osobistych zawarte w art. 55 do 60 (59 do 64) ustawy o prawie autorskim podlegające według rozdziału VI tej ustawy ochronie prawnej cywilnej bezwzględnie, karnej zaś ochronie zależnie od stwierdzenia winy umyślnej naruszenia.

W przypisanym oskarżonemu czynnie mieszczą się wszystkie znamiona umyślnego naruszenia praw osobistych twórcy, o których mowa w art. 58 (62)

ustawy o prawie autorskiem. Użyte w ustawie wyrazy «wkracza w wyłączne prawa twórcy» nie posiadają określenia w prawie autorskim. Wypełnianie ich treści zgodne z zadaniami i celami prawa należy w każdym poszczególnym wypadku do twórczej pracy sędziowskiej. Ważne w tym względzie wskazówki interpretacyjne, a zarazem upoważnienie do takiej twórczej współpracy dają sędziemu motywy Komisji Kodyfikacyjnej, stwierdzające, że ustawa nie mogła zakresu tych uprawnień osobistych, służących wiecześnie i nieprzenośnie ku ochronie interesów duchowych (idealnych), indywidualnych, psychicznych, inaczej określić jak przykładowo, musi więc zostawić szeroki zakres uznaniu sędziów i znawców oraz pozostawić praktyce rozpoznania każdego czynu, który jest naruszeniem lub pogwałceniem tego prawa. Zakresu udzielonego przez prawodawcę upoważnienia nie przekroczyły sądy merytoryczne w niniejszej sprawie ustalającej przypadek oczywistego naruszenia praw osobistych zmarłego artysty malarza. Przywłaszczenie sobie bowiem według ustaleń wyroku nazwiska cenionego artysty, celem firmowania nim nieudolnego naśladowania sposobu twórczości tego artysty, krzywdzi go niewątpliwie osobiście, wpływa na obniżenie duchowej a możliwie i majątkowej wartości całej jego spuścizny autorskiej. To też przepis art. 58 (62) ustawy o prawie autorskim przywłaszczenie sobie nazwiska twórcy wymienia wyraźnie jako jeden z zasadniczych sposobów bezprawnego wkroczenia w wyłączne prawo twórcy i pod tym względem nie zaszła potrzeba domyślania się sensu ustawy.

Ustawa o prawie autorskim nie rozróżnia w przepisie art. 59, (? chyba art. 61, względnie — według nowej numeracji 68: przyp. aut.), ani nigdzie indziej wkraczania w wyłączne prawa twórcy bezpośredniego i pośredniego, o którym mówi kasacja, zaczynając *lege non distinguente* sprzeczne byłoby z wypowiedzianą wolą prawodawcy, aby pojęcie karnego wkraczania zacieśnić wyłącznie do bezpośredniego. Każde więc działanie zmierzające wprost do naruszenia praw autorskich czy osobistych twórcy, wszelkie przyczynianie się w ogólności choćby pośrednio do wywołania takiego skutku przestępnego, do jego trwania lub rozpowszechnienia, tak działanie samoistne, jak i przyłączenie się do działań innych osób, bez względu, w jakim stadium przyłączenie się nastąpiło, będzie wkroczeniem w wyłączne prawa twórcy. W tym stanie prawnym nie ulegało wątpliwości, że sfalszowanych przez niewyśledzonego sprawcę obrazów nie wolno było po myśli art. 55—61 (59—63, 68) ustawy o prawie autorskim oskarżonemu ani wystawić, ani trzymać na sprzedaż jako dzieł oryginalnych, gdyż i te czynności wkraczały samoistnie w osobiste prawa twórcy oraz urzęczywiłnity działaniem bezpośrednim skutek przestępny w postaci krzywdy moralnej artysty.

Ustalenie wyroku, że oskarżony wiedział o tym, iż wystawiane i trzymane przezeń na sprzedaż obrazy nie były oryginałami dzieł artysty N., lecz falsyfikatami i posiadały podrobione inicjały i podpis Stanisława N., stwierdza dostatecznie należąca do istoty przestępstwa z art. 61 (68) powołanej ustawy umyślność bezprawnego działania oskarżonego, która jest jednoznaczna ze świadomością, że się coś czyni bez nabycia do tego uprawnienia. Autorskie prawa osobiste w przeciwstawieniu do majątkowych są wieczyste i nieprzenośne, obojętne zatem było, czy oskarżony wiedział o śmierci twórcy, oraz czy i kto dziedziczył po twórcy, albowiem prawa osobiste autora są wyjęte z obrotu prawnego. Już w samym ustalonym w wyroku umyślnym bezprawnym wdarcium się oskarżonego w dziedzinę osobistych uprawnień twórcy mieści się skrzywdzenie moralne autora, a zatem osiągnięcie skutku przestępnego. Przestępstwo z art. 61 (68) ustawy o prawie autorskim zostało w tych okolicznościach co do wszystkich jego istotnych cech pod względem przedmiotowym i podmiotowym w całości dokonane...

Wkroczenia w wyłączne prawa twórcy godzą prawie zawsze łącznie w interesy duchowe autora oraz interes społeczeństwa, wprowadzonego, jak w niniejszym wypadku, w błąd co do pochodzenia utworu od tego czy owego autora. Ta dwoista właściwość szkodenia interesom twórcy i publiczności, może uzasadniać zastosowanie przepisu art. 36 k. k. o zbiegu ustaw (z art. 264 k. k. lub przepisami ustawy o nieuczciwej konkurencji); wskazuje to tylko na większe znaczenie ochrony prawnej przy naruszeniu praw osobistych, aniżeli autorskich, a nie, jak mylnie zapatruje się kasacja, na bezkarność ze stanowiska przepisów karnych prawa autorskiego.

W końcu zaznaczyć należy, że zbędne było omawianie w wyroku w kwestii winy, że oskarżony działał w celach zarobkowych. Tylko bowiem w odniesieniu do kopiowania z cudzego utworu sztuki plastycznej, objętego drugim ustępem art. 61 (68) powołanej ustawy, osłabiono dyspozycje przestępstwa zależnością od zarobkowego trudnienia się takim kopiowaniem. Zarobkowość zatem nie mogła mieć w niniejszym przypadku, dotyczącym przywłaszczenia sobie nazwiska autora, żadnego wpływu na poczytanie winy z ustępu art. 61 (68) ustawy o prawie autorskim».

VII. «Tytuł utworu literackiego wraz z treścią tego utworu stanowią jednolite dzieło sztuki. W oderwaniu od zagadnienia utworu, od jego rodzaju i od celów, jakim utwór został poświęcony, nie można rozstrzygać o tym, czy tytuł tego utworu ma być chroniony dla wyłączności autora i w jakich granicach może i powinna mu ta wyłączność przysługiwać». (Orzeczenie S. N. Izby Karnej z 19 września 1935. 1 K. 557/35. Zb. Orz. zeszyt III z r. 1956).

Z motywów: «Kasacja oskarżonych zarzuca zaskarżonemu wyrokowi obrazę art. 1, 58 (62) i 61 (68) ustawy o prawie autorskim (Dz. U. nr. 48/26, poz. 286) przez przypisanie oskarżonym karalnego pogwałcenia praw autorskich oskarżyciela do tytułu jego utworu scenicznego «Zabawka», aczkolwiek taki tytuł, jako nie zawierający w sobie jakiegoś oryginalnego pomysłu, myśli, bądź też zestawienia myślowego, a więc cechy osobistej twórczości, ochronie prawa autorskiego nie podlega

Sąd Najwyższy zważył, co następuje:

Założeniem dla tytułu utworu literackiego służy zsyntetyzowanie zagadnienia, któremu utwór poświęcono. Zatem tytuł wraz z treścią utworu stanowi jednolite dzieło sztuki.

Z tego zespolenia tytułu utworu z jego istotną treścią wynika, że dla oceny tego, czy sam tytuł ma być ochroniony przez prawo dla wyłączności autora i jaką ma być sfera tej wyłączności, nie będzie decydującą sama tylko kwestia, czy treść wypełniająca tytuł zawiera sama w sobie oryginalny pomysł, myśl lub zestawienie myślowe o charakterze przejawu działalności duchowej, noszącej cechę osobistej twórczości; nie będzie miała decydującego znaczenia również okoliczność, że treść tytułu zawarto w słowie pospolitym, służącym dla codziennego użytku.

Z zaznaczonej wyżej roli tytułu w utworze literackim płynie wskazanie, że nie można w oderwaniu od zagadnienia utworu, od jego rodzaju i od celów, jakim utwór został poświęcony, rozstrzygać o tym, czy tytuł tego utworu ma być chroniony dla wyłączności autora i w jakich granicach może i powinna mu ta wyłączność przysługiwać.

Zasadnie, zgodnie z intencją ustawy o prawie autorskim (Dz. U. nr 48/26, poz. 286), Sąd wyrokujący wskazał, że celem ustawy jest pełna ochrona interesów twórcy, zarówno majątkowych jak i duchowych, zwłaszczając, że czynny przeciw interesom duchowym autora łączą się częstokroć z potrzebą represji ze stanowiska interesu publicznego, na przykład przy wprowadzeniu w błąd publiczności co do pochodzenia utworu od tego czy owego autora.

Według ustalonego w sprawie stanu faktycznego oskarżeni nadali wyświetlonemu w grudniu 1933 r. w Warszawie w kinie «C» utworowi filmowemu, a więc scenicznemu, tytuł «Zabawka», umyślnie wkraczając przez to w wyłączne prawa oskarżyciela, który pod takim właśnie tytułem na krótko przed tym w Warszawie wystawił w jednym z teatrów sztukę sceniczną, graną bez przerwy przez szereg wieczorów.

Sąd słusznie uznał, że oskarżycielowi nie chodzi o wyłączność używalności tego słowa, jako wyrazu pospolitego, gdy służy ono dla codziennego użytku. Atoli użyte jako tytuł utworu scenicznego, a więc zespolone z tymże utworem w jedno dzieło sztuki scenicznej, w jedną organiczną całość, znajduje się ono na danym terenie pod ochroną prawa wyłączności autorskiej oskarżyciela w zakresie literackiej twórczości, gdy chodzi o produkcję pod takimże tytułem innego utworu scenicznego.

Wobec ustalenia w wyroku świadomości i umyślności działania oskarżonych oraz strat materialnych i moralnych oskarżyciela, wynikłych z tego działania oskarżonych, należy uważać zasadność skazującego wyroku pod względem kwestionowanej w kasacji oceny pod względem prawnym przypisanego oskarżonym czynu».

Patrz także orzeczenia I, II, zamieszczone przy art. 2.

I. Świadome przywłaszczenie sobie cudzych praw autorskich posiada niewątpliwie z gospodarczego i socjalnego punktu widzenia ujemną wartość kradzieży. Toteż w praktyce punkt ciężkości w stosowaniu represji przeciw takim czynom przesuwają się w dziedzinę prawa karnego, a roszczenia cywilne dochodzone są raczej w drodze postępowania przydatkowego. Mniejszem być może niebezpieczeństwu socjalnemu kradzieży intelektualnej, jak i słabszemu uświadomieniu i poczuciu społecznemu własności indywidualnej na dobrach niematerialnych przypisać należy, że represja karna jest tu znacznie łagodniejsza, aniżeli w wypadku kradzieży rzeczy zmysłowych; kara pozbawienia wolności za występki autorskie sięga tylko 6-cio miesięcznego a wyjątkowo dwuletniego czasu trwania, nadto ściganie następuje na ogół (wyjątek art. 69) w trybie oskarżenia prywatnego. Nie wątpię, że ewolucja prawa autorskiego pójdzie w kierunku zaostrzenia represji karnej.

II. Problem przedmiotu ochrony prawno-karnej z art. 68 ust. aut. nastęrcza dość znaczne trudności. Wedle ostatnio (w cyt. na wstępie pod VI. orzeczeniu z 31 stycznia 1935, 1K 739/34 Zb. Orz. Izb. Karn. Zesz. IX Nr. 373 z r. 1935) wypowiedzianego poglądu Sądu Najwyższego represji karnej z art. 68 ustawy autorskiej podlegają wszelkie naruszenia praw autorskich lub osobistych, zawarte w art. 59—64, o ile tylko pod względem subiektywnym nacechowane są winą umyślną.

Pogląd S. N., wprowadzający szeroko zakrojoną ochronę karną praw, przewidzianych w ustawie autorskiej, nasuwa następujące zastrzeżenia, które poniżej przedstawimy, ujawniając tą drogą własny pogląd na sprawę:

1) Już z samego brzmienia art. 68 wynika z całą oczywistością, że ochronie karnej z tego artykułu nie mogą podlegać bezprawia, o których mowa w art. 64, przedmiotem bowiem ochrony, w tym ostatnim artykule przewidzianej, są prawa osobiste, bynajmniej nie związane z twórczością — prawo do wizerunku, art. 19 i prawo adresata do tajemnicy listu, art. 20 — podczas gdy art. 68 wyraźnie nazywa prawa, które chroni, prawami t w ó r c y.

2) Tekst art. 68 nie dopuszcza również uznania za karalne występów z art. 61 ustawy, warunkiem bowiem zastosowania tego ostatniego artykułu jest, by nastąpiło naruszenie prawa autorskiego bez równoczesnego «wkroczenia» w obręb tego prawa, natomiast art. 68 wymaga, by naruszenie prawa, mające podlegać represji karnej, polegało właśnie na «wkroczeniu» w jego zakres.

3) Samo brzmienie art. 68 pokrywa się treścią art. 59 ustawy: i tu i tam mowa o «wkroczeniu» w obręb wyłącznych praw twórcy lub jego następcy prawnego; wprawdzie w tekście art. 59 brak określenia «wyluczne (prawa)», w świetle jednak niewątpliwego znaczenia wyrazu «wkrocza», określenie praw, w obręb których wkroczenie następuje, jako wylucznych, nasuwa się z logiczną koniecznością<sup>1)</sup>. Stąd na pierwszy rzut oka wydawaćby się mogło, że zasięg represji karnej z art. 68 ustawy pokrywa się z terenem ochrony cywilnej z art. 59, że zatem przedmiotem ochrony prawno-karnej z tego artykułu są jedynie wyłączne prawa do majątkowej eksploatacji dzieła<sup>2)</sup>. Za tą koncepcją zdaje się również przemawiać art. 12 ustęp 2 ustawy, gdzie w związku z ustanowieniem ochrony praw osobistych powołano w tekście jedynie art. 62, traktujący tylko o cywilnej ochronie, nie powołano zaś normującego represję karną artykułu 68, o którego wykładnię nam chodzi. Tego rodzaju argumentacja byłaby zdaniem moim błędna. Okoliczność, że art. 59, mający identyczne brzmienie, co omawiany art. 68, chroni

<sup>1)</sup> Por. wyżej str. 290 i nast.

<sup>2)</sup> Por. wyżej str. 290 i nast.

<sup>3)</sup> Por. wyżej str. 294 i nast.



tylko prawa majątkowe, nie decyduje, ścieśnienie bowiem granic ochrony z art. 59 do ram praw majątkowych wypływa jeno z tytułu odnośnego działu (skargi z powodu naruszenia praw autorskich, czyli w rozumieniu ustawy, autorskich majątkowych), a nie z samego brzmienia przepisu. Również nie może zaważyć na szali fakt powołania, w przepisie art. 12 ustęp 2, jedynie artykułu 62, jako miarodajnego dla ochrony praw osobistych; wymienienie bowiem powyższego artykułu w nawiasie nie może uchodzić za imperatyw ustawy a ma znaczenie tylko wyjaśniające; ponadto pominięcie art. 68 w tekście art. 12 ustęp 2 można łatwo wytłumaczyć tendencją redaktorów, by w tym miejscu wskazać tylko na artykuł, który bliżej reguluje treść praw osobistych i stany faktyczne możliwych, przeciw nim skierowanych deliktów; normy takie są zaś zawarte w art. 62, a brak ich zupełnie w art. 68, który poprostu powołuje się na pozostałe przepisy ustawy; nie należy wreszcie zapominać, że przepisy cywilne redagował inny komitet, aniżeli przepisy karne, stąd nie trudno było o tego rodzaju systematyczną usterkę.

4) Rozstrzygające znaczenie ma interpretacja słowa «wyłączne» (prawa), w świetle zaś znaczenia tego wyrazu zakres ochrony karnej z art. 68 jest szerszy, aniżeli zakres ochrony cywilnej w trybie art. 59.

Wprawdzie najdawniejszą domeną praw wyłącznych są prawa majątkowe i po dziś dzień głównie w sferze tych ostatnich zwykła jurysprudencja mówić o «wyłącznym» charakterze praw podmiotowych; niemniej jednak i niektóre — nie wszystkie, jak mniema S. N. — prawa osobiste mają ten charakter.

Określiłiśmy wyżej (str. 291) prawa «wyłączne» jako uprawnienia, z mocy których tylko odnośnej jednostce, z wyłączeniem wszystkich innych osób, wolno w stosunku do danego przedmiotu prawnego spełniać czynności, leżące w jej słusznym interesie; wyłączne prawa mają zatem zarówno pozytywną (ius utendi), jak i negatywną (ius prohibendi) treść. Określeniu temu odpowiada natura szeregu praw osobistych. Zgodnie mianowicie z podaną definicją za prawa osobiste o charakterze wyłącznym należy uważać te prawa, chroniące uczuciowy węzeł osobisty, łączący twórcę z dziełem, w ramach których jedynie twórcy, z wyłączeniem wszystkich innych osób, wolno w stosunku do dzieła, w słusznym interesie osobistym, przedsiębrać pewne pozytywne czynności.

Należą tu zwłaszcza następujące prawa osobiste:

a) prawo do ojcostwa dzieła, polegające z jednej strony na uprawnieniu pozytywnym do występowania w charakterze twórcy danego dzieła wobec publiczności, z drugiej zaś strony na uprawnieniu negatywnym zakazywania wszystkim innym osobom fałszywego podawania się za autora dzieła;

b) prawo do integralności dzieła, które z jednej strony polega na prawnej możności dowolnego przedsięwzięcia zmian w dziele i przetwarzania go wedle swego upodobania (por. art. 32 ustawy), z drugiej strony na możności sprzeciwiania się, by ktokolwiek inny zmieniał postać oryginału dzieła;

c) prawo decydowania o (pierwszej) publikacji dzieła, polegające na analogicznych pozytywnych i negatywnych uprawnieniach.

Natomiast nie posiadają charakteru wyłącznego prawa osobiste o treści czysto zakazowej, jak zwłaszcza prawo do dobrej sławy i do czci dzieła, z mocy którego twórca może sprzeciwiać się pisaniu czy wygłaszaniu niesprawiedliwych krytyk o dziele, wydawaniu dzieła w rażąco nieodpowiedni sposób itd.

Nie posiada również cechy prawa wyłącznego uprawnienie osobiste, ściśle związane z prawem do ojcostwa dzieła, a polegające na możności prawnej domagania się, by każdy, kto wydaje dzieło, lub w inny sposób roz-

powszechnia je między publiczność, u j a w n i a ł przy tym p r a w d z i w e g o t w ó r c ę; prawa tego nie można określić jako «wyłączne», nie polega bowiem na wyłącznej możności przedsiębrania przez twórcę pewnych czynności w stosunku do dzieła, a polega jedynie na możności domagania się od innych, by w określony sposób względem dzieła się zachowali

5) Na gruncie powyższych wywodów nie tylko prawa majątkowe, lecz także osobiste cieszą się ochroną karną z art. 68 ustawy, te mianowicie, które posiadają charakter wyłączny. Dla usunięcia wątpliwości prawników, którzy przez «prawa wyłączne» pragnęliby rozumieć jedynie prawa majątkowe o wyłącznym charakterze (por. np. Grzybowski w «Gazecie Sądowej Warszawskiej» Nr. 28/1932), należy jeszcze powołać się na a u t e n t y c z n ą interpretację, zawartą w art. 32, w którym o s o b i s t e prawo twórcy zezwala na rozpowszechnianie przeróbek dzieła nazwane jest wyraźnie prawem w y ł ą c z n y m <sup>4)</sup> <sup>5)</sup> <sup>7)</sup>.

<sup>4)</sup> Wypada jednak zaznaczyć, że pojęcie «praw wyłącznych», rzeczywiście dopuszcza i ciśniejszego rozumienia, aniżeli to, jakie uznajemy za miarodajne dla interpretacji art. 68. Można by mianowicie rozumieć pod tym terminem li tylko prawa, które ustawodawca wyposażył w zakazowe roszczenia bezwzględne w tym j e d y n i e celu, aby danemu podmiotowi prawnemu zapewnić jak najszerzą swobodę w korzystaniu z dobra, będącego przedmiotem prawa. Tego rodzaju prawa zasługują na nazwę praw wyłącznych w ścisłym tego słowa znaczeniu, służą bowiem jedynie wyłączności, jedynie celowi zagwarantowania uprawnionemu monopolicznego stanowiska w obrębie pozytywnej treści prawa. W tym rozumieniu prawami wyłącznymi byłyby tylko prawa majątkowe, a nie osobiste. Zakaz ustawy korzystania z dobra m a j ą t k o w e g o przez inne osoby, aniżeli przez uprawnionego, nie ma bowiem żadnego innego podłoża, jak tylko tendencję, by podmiot prawa swobodnie ciągnął korzyści z danego dobra; gdyby nie ten wzgląd, zakaz, o którym mowa, pozbawiony byłby wszelkiej racji prawnej. Inaczej w dziedzinie praw osobistych. Jeśli ustawodawca np. zakazuje plagiatorom przywłaszczać sobie autorstwo twórcy, to niewątpliwie kieruje się nie tylko myślą, by twórca miał jak największą swobodę i jak największe możliwości ujawniania swego autorstwa wobec publiczności i przekonywania jej, że on dzieło stworzył, lecz także i przede wszystkim okolicznością, że już sam fakt przywłaszczenia sobie autorstwa przez osobę niepowołaną sprawia twórcy ból moralny, bez względu na to, czy twórca sam zamierza ujawnić swoje autorstwo; stąd również dzieła anonimowe cieszą się ochroną osobistą przed plagiatorami. Podobnie, jeśli ustawodawca zakazuje osobom nieupoważnionym rozpowszechniania przeróbek dzieł, czyni to nie tylko w pozytywnym interesie twórcy, by przeróbki, pochodzące od tego ostatniego, cieszyły się jak największą frekwencją, lecz także i przede wszystkim dlatego, że twórca ma święte prawo do integralności oryginału, do jego nienaruszalności.

Widzimy tedy, że roszczenia negatywne w zakresie osobistych praw wyłącznych służą przede wszystkim celom samoistnym, a w dalszym dopiero rzędzie zapewnieniu twórcy monopolu w sferze interesu osobistego o treści pozytywnej. Stąd możnaby nawet rozbić osobiste prawo wyłączne w znaczeniu podmiotowym na dwie części i mówić osobno o prawie negatywnym, a osobno o prawie pozytywnym, skoro każde z nich oparte jest w pewnym i to znacznym zakresie na odrębnym interesie prawnym (tak np. mówi się w nauce prawa autorskiego o czysto negatywnym «droit de rester inédit», «das Recht zum Geheimbleiben», odrębnym od pozytywnego prawa do publikacji dzieła, prawa, opartego na osobistym interesie, jaki twórca upatruje w przekazaniu swego dzieła społeczeństwu i potomności), stąd też wyłączne prawa osobiste nie wchodzą w obręb pojęcia praw wyłącznych w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Niewątpliwie powyższe względy natury systematycznej są powodem, że zwykle jurysprudencja przez termin «prawo wyłączne» rozumie li tylko wyłączne prawo majątkowe. Działła tu inny jeszcze moment. Oto w sferze wyłącznych praw majątkowych możliwe jest ustanowienie częściowych praw, pozbawionych wyłączności; w szczególności podmiot własności autorskiej czy

IV. Ochrona karna nie zależy od rozmiarów naruszonego prawa; przedmiotem ochrony jest — w zakresie praw majątkowych — nie tylko własność autorska, lecz także wszelkie prawa częściowe, a więc prawa nakładcze, prawa wyłącznego wystawienia czy wykonania publicznego dzieła, filmowe prawa wyłącznej eksploatacji itp. Podmiotem występkę, polegającego na naruszeniu prawa częściowego, może stać się także twórca.

innego wyłącznego prawa autorskiego może w zakresie swego prawa ustanowić licencję o niewyłącznym charakterze. W sferze wyłącznych praw osobistych, z uwagi na ściśle indywidualny charakter interesu prawnego, będącego ich podłożem, o tego rodzaju licencji na rzecz innych, aniżeli twórcę, osób, które z natury rzeczy owego interesu odczuwać nie mogą, oczywiście mowy być nie może. Dlatego też kontrast terminologiczny: prawa wyłączne, prawa niewyłączne (auschliessliche Rechte, Rechte ohne Ausschliesslichkeit) uzasadnione jest li tylko na gruncie praw majątkowych i na ich gruncie istnieje praktyczna potrzeba posługiwania się tymi terminami.

Powyższe tezy mogłyby stanowić ważki argument w ręku prawników, którzy zajmują stanowisko, że ochronie karnej z art. 68 podlegają tylko wyłączne prawa majątkowe, a nie także wyłączne prawa osobiste. Argument ten nie byłby jednak zdaniem moim rozstrzygający. Przyznać wprawdzie trzeba, że terminy prawnicze należy w zasadzie interpretować tak, jak one utarły się w języku prawniczym, a stwierdziliśmy, że na ogół jurysprudencja przez «prawa wyłączne» rozumie wyłączne prawa majątkowe; skoro jednak niektóre prawa osobiste noszą również — pojęciowo rzecz biorąc — charakter wyłączny, skoro sam ustawodawca w art. 32 nazywa jedno z praw osobistych «wyłącznym», nie nas nie uprawnia do twierdzenia, że ustawodawca w art. 68 traktuje jedynie o prawach wyłącznych w ścisłym tego słowa znaczeniu, a obowiązani jesteśmy poddać ochronie karno-prawnej wszelkie prawa wyłączne, także osobiste. W tym duchu Zoll w swym komentarzu do ustawy autorskiej, str. 147.

<sup>5)</sup> Z punktu widzenia *rationis legis* przepis art. 68 ustawy na gruncie podanej interpretacji nie jest szczęśliwy. Właśnie z uwagi na słusznie przez S. N. podkreślaną niemożność ścisłego a zarazem wyczerpującego ujęcia w ustawie treści praw osobistych, należałoby w przepisach karnych taksatywnie wyliczyć delikty, naruszające poszczególne prawa osobiste, a nie poprzestawać na ogólnej klauzuli o wkroczeniu w (jakikolwiek) prawa wyłączne przewidziane ustawą autorską, jeśli się nie chce pozostawać w sprzeczności z duchem zasady «nullum crimen sine lege». W tym też kierunku szły najwyraźniej intencje twórców ustawy, jak widać z motywów do projektu przepisów karnych prof. Krzymuskiego, który to projekt stał się podstawą obrad Komisji Kodyfikacyjnej (por. motywy do art. 65 tegoż projektu, wydane go w formie odrębnej publikacji), oraz z przebiegu obrad zarówno subkomitetu Sekcji prawa karnego Kom. Kod. (por. Wydawnictwo: Komisja Kodyfikacyjna Rzeczypospolitej Polskiej, Wydział Karny — Sekcja prawa karnego, tom I, zeszyt 3, por. zwłaszcza wywody Makarewicz a tamże str. 22) jak i Sekcji prawa cywilnego (por. «Czasopismo prawnicze i ekonomiczne» z roku 1923, Nr. 7—9, a zwłaszcza dyskusję nad art. 65 na str. 132); w szczególności z protokołów obrad okazuje się, że zasadniczy punkt widzenia prof. Krzymuskiego, ażeby art. 65 projektu, tj. dzisiejszy art. 68 ustawy chronił tylko prawa majątkowe, a w osobnych przepisach (por. art. 70 ustawy) były taksatywnie wyliczone delikty karne przeciw prawom osobistym, nie był przez członków Komisji kwestionowany, lecz przeciwnie, był niemal niespornym założeniem dyskusji. Nieszczęśliwe, sprzeczne z motywami sformułowanie obecnego art. 68 jest oczywiście poważnym błędem redakcyjnym, stwierdzenie jednak tego błędu nie uprawnia nas do interpretowania tekstu powyższego artykułu w duchu motywów, a sprzecznie z brzmieniem przepisu, skoro motywy nie znalazły w tekście właściwego wyrazu, skoro więc nie znając motywów, nie moglibyśmy doczytać się w ustawie woli prawodawcy, że przez prawa wyłączne należy rozumieć tylko prawa majątkowe.

<sup>6)</sup> Czy prawo twórcy do swego nazwiska cywilnego, lub literackiego czy artystycznego (pseudonimu), posiadające niewątpliwie charakter wyłączny, podlega ochronie karnej w trybie art. 68 ustawy, jak to w cytowanym

Dla bytu występku karnego obojętny jest również rozmiar naruszenia prawa; czy np. przedrukowano dzieło w całości, czy też tylko jego część<sup>6)</sup>; czy zwielokrotniono nielegalnie znaczniejszą ilość egzemplarzy, czy też dokonano zwielokrotnienia choćby jednego tylko egzemplarza.

V. Bezprawność działania nie zachodzi, jeśli czynu dokonano w sferze użytku prywatnego z art. 18, lub też publicznego z art. 13—17 ustawy. Jednakże, jak wiemy, powołanie się na użytek publiczny jest skuteczne tylko pod warunkiem uszanowania praw osobistych w sposób, przewidziany w art. 17 ustawy. Bez dopełnienia tego warunku sprawca dopuszcza się nie tylko naruszenia praw osobistych, lecz także deliktu majątkowego, i ściąga na siebie represję karną.

VI. Deliktu z art. 68 można dopuścić się zarówno przez działanie, jak i zaniechanie działania przez ustawę nakazanego; deliktu dopuszcza się w szczególności także właściciel restauracji, który toleruje granie przez orkiestrę w jego lokalu cudzych dzieł bez upoważnienia twórcy: jest bowiem naturalnym obowiązkiem tego właściciela zabronić orkiestrze dopuszczania się kradzieży intelektualnej w należącem doń lokalu<sup>9)</sup> 10).

VII. Zgodnie z art. 27 k. k., występku z art. 68 ust. aut. dopuszcza się nie tylko bezpośredni sprawca, lecz także podżegacz i pomocnik.

1) Sprawcą jest osoba, która przedsięwzięła działanie, noszące na sobie przedmiotowe znamiona występku z art. 68; sprawcą jest tedy osoba, która własnym działaniem a nie li tylko przez popieranie cudzej akcji, wkracza w wyłączne prawa autorskie twórcy, przedsięwzięjąc zastrzeżone temu ostatniemu czynności w stosunku do dzieła.

Trudności na gruncie prawa autorskiego przedstawia kwestia, kto jest sprawcą w wypadku, gdy naruszenie prawa autorskiego następuje w drodze zorganizowanej przez osobę trzecią akcji kilku osób: czy sprawcą jest organizator, czy zorganizowani, czy może tak organizator, jak i zorganizowani? Czy np. sprawcą jest przedsięwzięca drukarski, który organizuje akcję zwielokrotniania dzieła, czy też za sprawców winni uchodzić poszczególni pracownicy drukarscy, spełniający bezpośrednio czynności, na których zwie-

wyroku wyraźnie orzekł S. N.? Zdaniem moim tak; wprawdzie prawo do nazwiska nie jest autorskim prawem osobistym, nie jest, ściśle biorąc, «prawem twórcy», nie dotyczy bowiem osobistego stosunku twórcy do dzieła, a wymienienie tego prawa w art. 62 ustęp 2, dotyczącym naruszenia powyższego stosunku, polega na «inelegantia iuris»; skoro jednak w sensie tego artykułu, a więc «w rozumieniu ustawy», naruszenie prawa do nazwiska jest naruszeniem autorskiego prawa osobistego (podobnie, jak głosiła jedna z ustaw austriackich, że w rozumieniu ustawy «rak jest rybą»), to należy stąd wyciągnąć konsekwencje również w ramach art. 68 i przyznać twórcy i w zakresie jego prawa do nazwiska ochronę karną.

7) Przywłaszczenie sobie tytułu dzieła może podlegać represji karnej z art. 68 w tych tylko wyjątkowych wypadkach, w których tytuł uchodzić może za «dzieło» w rozumieniu art. 1 ust. aut. (patrz wyżej str. 325 i nast., uwaga 4). Poza tym uzasadniona jest jedynie cywilna represja w trybie analogii do art. 1 ustawy z zw. n. k. — Kwestii ochrony karnej tytułu dotyczy orzeczenie przytoczone na wstępie pod VII.

8) Także bezprawne zapożyczenie wyimków z cudzego dzieła, przekraczające granice użytku publicznego z art. 13 i 14 ustawy, podlega sankcji karnej, choćby podano nazwisko rzeczywistego twórcy.

9) Por. Goldbaum, komentarz str. 218, Elster-Dienstag, op. cit. str. 172 i nast.

10) Delikt właściciela restauracji jest działaniem pozytywnym o tyle, że tenże właściciel urządził koncert orkiestry, przez zaangażowanie członków, udzielenie lokalu itp., jest zaś zaniechaniem o tyle, że sprawca zaniedbał, urządzając koncert, czuwać nad legalnością programu. Delikt, o którym mowa, polega więc na przełamaniu nakazu, że kto urządza koncert, winien czuwać nad legalnością programu.

lokrotnienie polega? Czy sprawcą jest dyrektor względnie reżyser teatralny, czy też artyści, którzy bezpośrednio przedstawiają daną sztukę teatralną?

*Communis opinio*<sup>11)</sup> zajmuje stanowisko, że za sprawców należy w powyższych wypadkach poczytywać tylko organizatorów; osoby, które spełniają funkcję jedynie członów organizacji, winny być traktowane li tylko jako pomocnicy.

Stanowisko *communis opinionis* jest de lege ferenda bezwzględnie słuszne i nie wątpię, że praktyka polskich sądów pójdzie po tej linii<sup>12)</sup>. Wydaje mi się jednak, że stanowisko powyższe godzi w pojęcie pomocnictwa istniejące w dotychczasowej dogmatyce prawa karnego. Wedle niej pomocnikiem jest osoba, która pomaga sprawcy w przedsięwzięciu czynności, noszącej na sobie bezpośrednio znamiona przedmiotowe opisanego w części szczególnej ustawy karnej występku. Pomocnikiem nie jest tedy osoba, która sama przedsięwzięcie czynności nosząca na sobie powyższe znamiona; osoba ta jest ex definitione sprawcą; za sprawcę powinienby tedy w ramach dotychczasowych pojęć uchodzić pomocnik drukarski, który przedsięwzięcie czynności zwielokrotnienia dzieła, sprawcą jest artysta, który bierze udział w przedstawieniu; wszyscy oni nie «pomagają» organizatorowi w zwielokrotnianiu czy rozpowszechnianiu dzieła, lecz sami czynność tę pod jego wodzą przedsięwzięcia jest minimalny, jest bez znaczenia w świetle pojęcia współsprawstwa: współsprawcą jest bowiem osoba, która spełnia choćby minimalną część czynności sprawczych, wyżej zdefiniowanych, współsprawca zaś odpowiada jak sprawca. Sądzę tedy, że w odniesieniu do przestępstw, dokonanych w organizacji, winno pojęcie pomocnictwa w interesie jednolitości systemu ulec modyfikacji, jeśli mamy, jak powinniśmy, podrzędne czony organizacji przestępnej traktować w zakresie represji karnej łagodniej, aniżeli organizatorów. Inna rzecz, że zdrowy zmysł jurydyczny sędziego i bez takiej nowelizacji pójdzie po linii, wskazanej przez *communis opinio doctorum*.

Odnośnie do organizatorów wydaje mi się stanowisko *communis opinionis* i de lege lata bez zarzutu. Niewątpliwie sprawcą, a nie podżegaczem, jest osoba, która nie poprzestaje na rzuceniu myśli popełnienia przestępstwa, lecz akcją przestępną organizuje a zarazem kieruje jej wykonaniem przez zorganizowane przez siebie osoby. Jest to forma sprawstwa, spotykana zwłaszcza przy przestępstwach przeciwko bezpieczeństwu państwa, buncie, rozruchu itp., jako zwykle, czy też nawet ze swej natury, dokonywanych *masowo*. Uważam jednak za niesłuszne stanowisko komentatorów prawa autorskiego, że za sprawcę-organizatora może uchodzić tylko osoba, która przy popełnianiu przestępstwa posługuje się «pomocnikami» w podanym wyżej, a dla znawców prawa autorskiego miarodajnym znaczeniu, lub też osobą, działającą w błędzie (sprawstwo pośrednie), nie zaś także osoba, która działa za pomocą innych z kolei sprawców-organizatorów. Dlaczegożby tylko za podżegacza, a nie za sprawcę-organizatora, za przwyódcę, miał uchodzić, odnośnie do czynności rozpowszechniania egzemplarzy dzieła przez sortymentistów, nakładca, który akcję tę organizuje? Dlaczego — że sięgnijemy do innego przykładu — uznanie działalności reżysera, dekoratora, operatora filmowego itp. za działalność — zgodnie z *communis opinio* — sprawcą, miałoby pozbawiać tej kwalifikacji działalność przedsiębiorcy filmowego, kierującego akcją poprzednio wymienionych osób? Zarówno nakładcę, jak przedsiębiorcę filmowego, jak i wszelkich organizatorów akcji przestępnej należy niewątpliwie uznać za sprawców, choćby w wykonaniu przestępstwa posługiwali się innymi sprawcami-organizatorami. Inna rzecz, że i w tym

<sup>11)</sup> Por. Kohler, op. cit. str. 379 i nast., Riezler, op. cit., str. 165 i nast., Allfeld, komentarz z roku 1928 str. 319 i nast.

<sup>12)</sup> Brak jeszcze orzeczenia Sądu Najwyższego w tym przedmiocie.

przedmiocie byłby pożądanym przepis części ogólnej kodeksu karnego, uznający przywództwo za odrębną formę sprawstwa, na tym polegającą, że delikwent organizuje i kieruje akcją innych osób, pomocników lub sprawców w.

2) Współsprawcami sensu stricto są osoby, których działalność przestępna dopiero po łącznym zesumowaniu nosi znamiona czynności sprawczej, których to znamion działalność każdej z tych osób, z osobną wziętą, nie posiada<sup>13)</sup>. Za przykład służyć może współpraca reżysera scenicznego z dyrygentem muzycznym przy wystawianiu opery; działalność żadnego z nich nie jest sama przez się wystawieniem dzieła łącznego, jakim jest opera, nie jest czynnością sprawczą, znamiona takiej czynności nosi dopiero ich wspólna działalność. Podobnie współsprawcami są osoby, wspólnie wykonywujące kwartet muzyczny, skrzypek - wirtuoz i jego akompaniator itd.<sup>14)</sup>.

Współsprawcami sensu largo są wszyscy wspólnie działający sprawcy, w szczególności np. współnicy czy też zawiadowcy przedsiębiorstwa nakładczego, teatralnego, filmowego, drukarskiego itp.

3) Sprawcą pośrednim jest osoba, która wkracza w cudze prawa autorskie za pomocą nakłonionych przez siebie osób, pozostających w błędzie co do deliktualnego charakteru czynu, lub też pozbawionych poczytalności kryminalnej. Sprawcą pośrednim będzie więc plagiator, który skłonił pozostającego w dobrej wierze nakładcę do wydania dzieła, samozwańczy nakładca, który polecił nieświadomemu istotnego stanu rzeczy przedsiębiorcy drukarskiemu zwielokrotnić dzieło itp. Sprawca pośredni odpowiada narówni ze sprawcą (bezpośrednim), bo jest sprawcą.

4) Podżegaczem jest osoba, która skłoniła sprawcę — bezpośredniego lub pośredniego — do popełnienia przestępstwa; zyskuje jednak zd. m. charakter «przywódcy» i odpowiada jako sprawca wówczas, gdy organizuje i kieruje akcją występłą; stanowisko to wyżej uzasadniłem.

Jako podżegacz będzie w szczególności odpowiadał plagiator, który skłonił nakładcę do wydania, czy też dyrektora teatru do wystawienia dzieła, nie tając przed nimi, że dzieło jest plagiatem.

5) Pomocnikiem jest osoba, która udzieliła sprawcy — fizycznej czy duchowej — pomocy do dokonania przestępstwa.

Z teoretycznego punktu widzenia należy za pomocników uznać przede wszystkim osoby, które nie uczestnicząc bezpośrednio we «wkroczeniu» w zakres cudzych praw autorskich, niemniej stwarzają pomyślne warunki dla tej akcji. Pomocnikiem będzie więc kapitalista, który udzielił pożyczki na sfinansowanie przedsiębiorstwa nakładczego, mającego wydać plagiat; fabrykant, który dostarczył przedsiębiorstwu drukarskiemu, filmowemu itp., urządzenia czy materiałów, potrzebnych do zwielokrotnienia dzieła; itd. W zakresie pomocnictwa przy deliktach autorskich wciąga jednak communis opinio także i przede wszystkim działalność osób, które przez jej rozwinięcie «wkraczają» wprawdzie bezpośrednio w sferę cudzych praw autorskich, czynią to jednakże w charakterze podrzędnych członków organizacji przestępczej; stanowisko communis opinio nis z wyżej podanymi zastrzeżeniami zaakceptowaliśmy<sup>15)</sup>. Za pomocników uchodzić tedy będzie personel pomocniczy, techniczny i kancelaryjny drukarni, przedsiębiorstw nakładczych, teatralnych, filmowych itp., li tylko pomocnikami będą z reguły artyści, biorący

<sup>13)</sup> Jest to w nauce i w judykaturze ustalone pojęcie, które jednak nie znalazło wyrazu w polskim kodeksie karnym.

<sup>14)</sup> Artystów dramatycznych czy muzycznych traktuje się z reguły, jako pomocników, jednakże jako sprawców wówczas, gdy występują w charakterze solistów na koncertach, wieczorach recytacyjnych itp.: w wypadkach tych bowiem biorą udział w organizowaniu akcji przestępczej, zwłaszcza przez samostne ustalanie programu danej artystycznej produkcji.

<sup>15)</sup> Patrz wyżej str. 358.

udział w przedstawieniu, wykonaniu, nagraniu czy «nakręceniu» pewnego dzieła.

VIII. Jeśli delikwent przedsięwzięje cały szereg aktów eksploatacji cudzego prawa autorskiego, działa jednak w wykonaniu jednego i tego samego zamiaru przestępnego, natenczas mamy do czynienia z przestępstwem ciągłym, formą, bardzo często przy autorskich deliktach spotykaną. O przestępstwie ciągłym możemy jednak wedle communis opinio mówić o tyle tylko, o ile delikwent wszystkimi aktami, o które chodzi, eksploatuje duchowy majątek jednego i tego samego pokrzywdzonego, nie zaś każdym z tych aktów narusza prawa innego twórcy (np. kolejno wydaje tłumaczenia najnowszych sztuk teatralnych francuskich, napisanych przez rozmaitych twórców, działając w wykonaniu jednego z góry powziętego zamiaru); w tym ostatnim wypadku zachodziłby realny zbieg przestępstw<sup>16)</sup>.

Konstrukcja przestępstwa ciągłego ma — jak wiadomo — to zwłaszcza znaczenie, że dopiero z ukończeniem ostatniej czynności, na przestępstwo się składającej, rozpoczyna się bieg przedawnienia co do całości.

IX. **K o n s u m p c j a** zachodzi w sferze deliktów autorskich zwłaszcza wówczas, gdy ten sam sprawca, który dopuścił się zwielokrotnienia dzieła, a więc deliktu dokonanego, a nie tylko usiłowanego, przedsięwzięje następczo akty rozpowszechniania egzemplarzy dzieła, uzyskanych przez zwielokrotnienie. Sprawca taki odpowiada za jedno tylko przestępstwo, nie zaś za realny zbieg przestępstw.

X. Przestępstwo z art. 68 ust. aut. jest w świetle kodeksu karnego występkiem w techniczno-karnym znaczeniu artykułu 12 k. k., i stąd, zgodnie z nowelą do ustawy autorskiej i art. 12, 23 i 92 k. k. podlega karze nie tylko w postaci dokonania, lecz także usiłowania. W konsekwencji — dość trudna niejednokrotnie w sferze deliktów autorskich granica między dokonaniem a usiłowaniem nie ma od ukazania się noweli tego znaczenia, jakie posiadała na gruncie ustawy autorskiej w jej pierwotnym brzmieniu, w ramach której delikt z art. 68 (podówczas art. 61) ulegał karze tylko jako dokonany.

Występek z art. 68 staje się dokonany z chwilą, gdy egzemplarze dzieła zostaną zwielokrotnione<sup>17)</sup>, gdy zostaną wystawione dla użytku publiczności na sprzedaż detaliczną<sup>18)</sup>, albowież poza tym zostaną sprzedane, w szczególności dla celów dalszej rozprzedaży<sup>19)</sup>, nadto wówczas, gdy dzieło zostanie odtworzone przed publicznością w jakiegokolwiek formie reprodukcji o charakterze jednorazowym. W tych dopiero punktach akcji przestępnej możemy twierdzić, że sprawca «wkroczył» już w cudze monopoliczne prawa, a nie

<sup>16)</sup> Jeżeli delikwent tymi samymi czynami narusza prawa kilku twórców, bądź to wydając bezprawnie antologię itp., bądź też dzieła łączne czy nierozłączne w rozumieniu art. 8 ust. 2 i 3 ust. autorskiej, natenczas z punktu widzenia ustaw karnych dawniej obowiązujących zachodziłby idealny zbieg przestępstw; ponieważ jednak konstrukcję tę ustawodawca polski w art. 36 k. k. odrzucił, upatrywać będziemy w wypadkach powyższych jedno tylko przestępstwo.

<sup>17)</sup> Por. wyżej str. 297 i nast., ustęp VII.

<sup>18)</sup> Porównaj pojęcie «wydania» jako formy ukazania się dzieła wyżej str. 44.

<sup>19)</sup> Właściwie i sprzedaż detaliczna w księgarniach itp. powinna uchodzić za dokonany występek dopiero z chwilą zawarcia choćby jednego kontraktu kupna sprzedaży, z tą bowiem dopiero chwilą, sprawca rozpoczyna eksploatację cudzego prawa autorskiego, a więc, ściśle rzecz biorąc, z tą dopiero chwilą «wkracza» w jego zakres. Interpretacja jednak historyczna skłania nas do przyjęcia tezy, że, w sensie prawa karnego, «wkroczenie» księgarni w obręb cudzego prawa autorskiego następuje wcześniej, następuje już z chwilą, gdy wystawi on egzemplarze dzieła na sprzedaż.

dopiero wkroczyć usiłował<sup>20)</sup> 21). Wszelkie stadia poprzedzające, w szczególności udzielanie praw autorskich przez osoby, które prawami tym nie rozporządzają, mogą uzasadniać w p o s t a c i d o k o n a n i a jedynie występki oszustwa z art. 264 k. k. 22), nie stanowią jednak dokonanego deliktu autorskiego, skoro w szczególności np. udzielenie obiektywnie nieważnego zezwolenia nie może uchodzić za dokonane naruszenie monopolu twórcy 23).

Powyższe stanowisko w przedmiocie granicy pomiędzy usiłowaniem a dokonaniem posiada znaczenie zwłaszcza dla zastosowania art. 25 k. k. Dopóki sprawca nie osiągnął krytycznego punktu dokonania, może przez skuteczne przeciwdziałanie skutkowi przestępnemu uchylić kryminalną kwalifikację swego usiłowania 24). Plagiator tedy, który skłonił nakładcę do wydrukowania plagiatu, może się uwolnić od odpowiedzialności, jeśli przed zwielokrotnieniem jednego choćby egzemplarza nakładcę od występku planu odwiedzie 25); oczywiście odpowiedzialność za ewentualne zawarty w usiłowa-

<sup>20)</sup> Każde «wkroczenie» w obręb pewnego prawa podmiotowego jest w świetle niewątpliwego znaczenia tego wyrazu naruszeniem treści owego prawa; stąd wniosek, że działanie, dopiero z m i e r z a j ą c e do naruszenia prawa podmiotowego, nie jest jeszcze wkroczeniem w jego zakres, choćby do skutku tego zmierzało bezpośrednio. Jasnym jest również, że nie każde przyczynienie się do naruszenia prawa podmiotowego jest wkroczeniem w jego sferę w charakterze s p r a w c y sensu stricto, że w szczególności przyczynianie się do tego skutku za pośrednictwem innych osób, uchodzić może — jeśli nie zachodzą warunki sprawstwa pośredniego (mittelbare Taetterschaft) — jedynie za pomocnictwo.

W konsekwencji uznać musimy, że S. N., zajmując w cytowanym na str. 350 (pod VI) orzeczeniu (Zb. Orz. I. K. nr. 323/35) odmienne stanowisko i twierdząc w motywach, że każde działanie, zmierzające wprost do naruszenia praw autorskich czy osobistych twórcy, a zarazem wszelkie przyczynianie się w ogólności choćby pośrednio do wywołania takiego skutku przestępnego, tak działania samoistne, jak i przyłączenie się do działań innych osób, jest wkroczeniem w wyłączne prawa twórcy — wciąga w obręb pojęcia: «wkroczenie» w prawa twórcy, a zatem w obręb pojęcia sprawstwa (sensu stricto) dokonanego z art. 68, zarówno czyny, które same przez się są jedynie usiłowaniem «wkroczenia», jak i działania, które stanowią jeno pomocnictwo, po-czytuje więc za sprawstwo czynności, jakie jedynie przy zastosowaniu i pod warunkami art. 23 i 27 (i nast.) k. k. mogą podlegać karze.

Inna rzecz, że w danym konkretnym wypadku rozstrzygnięcie S. N. należy uznać za trafne. Wystawienie lub trzymanie na sprzedaż, jako utworów oryginalnych, dzieł (sztuki), oznaczonych nazwiskiem pokrzywdzonego, a stworzonych przez inną osobę, jest wkroczeniem w osobiste prawo pokrzywdzonego do nazwiska. Jest nim jednak zd. m. dlatego, że już samo przez się stanowi naruszenie tego prawa, a nie dopiero zmierza do naruszenia go.

<sup>21)</sup> Patrz jednak co do bezprawnego zwielokrotniania dzieła wyżej str. 298 uw. 9, a co do wystawienia egzemplarzy na sprzedaż str. 360 uw. 19.

<sup>22)</sup> N. p. X — plagiator wprowadza w błąd Y — nakładcę co do posiadania przez siebie praw autorskich i za udzielenie mu, w rzeczywistości nieważnego, prawa nakładczego pobiera zapłatę, a zatem doprowadza nakładcę do niekorzystnego rozporządzenia swym mieniem.

<sup>23)</sup> Por. wyżej str. 306 i nast., w szczególności uwaga 24 tamże.

<sup>24)</sup> Art. 25 k. k.: «Nie odpowiada za usiłowanie, kto dobrowolnie..... z a p o b i e g ł powstaniu skutku przestępnego». Por. też art. 30 § 2 k. k., wedle którego sąd może zastosować nadzwyczajne złagodzenie kary do podżegacza lub pomocnika, który s t a r a ł się zapobiec skutkom swego działania, jednakże jego dobre chęci okazały się z przyczyn, od woli nawróconego sprawcy niezależnych, bezowocne.

<sup>25)</sup> Podobnie może zasłużyć na premję bezkarności agent teatralny z art. 55 ustawy, który udzielił licencji poza zakresem terytorialnym swego prawa agencyjnego, jednak przed wystawieniem sztuki skłonił dyrektora teatru do odwołania przedstawienia.



niu dokonany występki oszustwa z art. 264 k. k. — jeśli nakładca został wprowadzony w błąd co do charakteru dzieła jako plagiatu i zapłacił w następstwie plagiatorowi cenę prawa nakładczego — pozostaje w mocy.

XI. Do istoty podmiotowej występkę z art. 68 należy rozmiar Zamiar sprawcy musi być skierowany ku bezprawnemu rozpowszechnianiu dzieła; nie odpowiada więc z art. 68 osoba, która zwielokrotniła egzemplarze dzieła wprowadzając w czasie trwania cudzego prawa autorskiego, działając jednak w zamiarze ich rozpowszechniania po wygaśnięciu tego prawa; istotą bowiem monopolu autorskiego jest rozpowszechnianie, a nie zwielokrotnianie egzemplarzy dzieła, odgrywające w gospodarce autorskiej jedynie rolę środka do celu (por. str. 298 uwaga 9). Inna rzecz, że działanie sprawcy, nacechowane powyższym zamiarem, uchodzi, jak wyżej podniesiono, już z chwilą zwielokrotnienia (choćby jednego egzemplarza) za (formalnie) dokonane w sensie prawa karnego. — Zgodnie z art. 14 § 1 k. k. wystarcza dla istoty omawianego występkę *dolus eventualis*, polegający na tym, że sprawca możliwość skutku przestępnego lub przestępnosci działania przewiduje i na to się godzi. Nie zachodzi tedy *na wet dolus eventualis*, jeśli sprawca możliwość skutku przestępnego wprowadzając przewiduje, bynajmniej jednak z tą możliwością się nie godzi, lecz kieruje się choćby na irracjonalnych momentach opartą nadzieją, że jemu właśnie uda się skutku przestępnego uniknąć (lekkomyślność, «bewusste culpa»).

Sprawca musi przewidywać możliwość nastąpienia skutku przestępnego, względnie istnienia przestępnosci działania; *dolus eventualis* zachodzi więc i wówczas, gdy sprawca nie wie, czy na danym dziele ciąży prawo autorskie, a mimo tej niepewności działanie przedsięwzięte, przewidując możliwość przestępnego charakteru swego działania i godząc się z tą możliwością. Oczywiście tym mniej jest dla istoty zamiaru ewentualnego wymaganym, by sprawca wiedział, kto jest osobą uprawnioną<sup>26)</sup>.

Ex definitione do istoty zamiaru przestępnego należy nie tylko przewidywanie tego zjawiska faktycznego, które w stanie faktycznym przestępstwa posiada charakter prawny skutku przestępnego, lecz także przewidywanie przestępnosci działania. Wydawałoby się stąd mogło, że błąd co do normy prawnej wyklucza zamiar kryminalny. Stanowisko takie okazuje się jednak mylne w świetle wyraźnego brzmienia art. 20 § 2 k. k., według którego nawet niezawiniona (to jest nie zasługująca nawet na zarzut winy nieumyślnej) nieświadomość bezprawności czynu daje sędziemu li tylko podstawę do nadzwyczajnego złagodzenia kary<sup>27)</sup>. W konsekwencji wymóg przewidywania przestępnosci działania, jako ustawowy warunek istnienia zamiaru przestępnego, należy rozumieć tylko w tym sensie, że sprawca musi przewidywać możliwość istnienia tych towarzyszących działaniu okoliczności faktycznych, które faktycznemu skutkowi jego działania nadają cechę skutku przestępnego; w szczególności sprawca musi przewidywać możliwość istnienia tych okoliczności faktycznych, które uzasadniają po stronie pokrzywdzonego podmiotowe prawa autorskie<sup>28)</sup>, a zarazem tych okoliczności,

Na art. 25 mogą oczywiście powołać się nadto wszyscy, którzy od nieukończonego jeszcze działania przestępnego odstąpią; a więc księgarz, który nabywszy egzemplarze plagiatu w celu dalszej odsprzedaży odstąpi od wystawienia ich na sprzedaż, dyrektor teatru, który nawet po generalnej próbie przedstawienie odwoła — itd.

<sup>26)</sup> Por. orzeczenie S. N. z dn. 25. X. 1932 Izby III. Karnej K. 22/32, cytowane na wstępie pod V, str. 350.

<sup>27)</sup> Por. orz. S. N. w O. S. P. 175/1935.

<sup>28)</sup> Musi np. przewidywać możliwość istnienia okoliczności, że pokrzywdzony nabył prawa autorskie, że jeszcze nie upłynął czas ochrony pra-

które wykluczają prawo delikwenta do eksploatacji dzieła<sup>29)</sup>. Tylko więc błąd co do faktów prawnych, będący w swej istocie błędem faktycznym<sup>30)</sup>, uzasadnia wykluczenie zamiaru, nie zaś także błąd co do normy prawnej, a więc błąd prawniczy w ścisłym tego słowa znaczeniu<sup>31)</sup>.

Chęć osiągnięcia przez sprawcę zysku z przestępstwa nie należy do istoty podmiotowej występkę z art. 68, odpowiedzialną jest również osoba,

wnej (to znaczy — odnośnie do tego czasu — musi np. przewidywać możliwość, że jeszcze nie upłynęło 50 lat od śmierci twórcy; obojętnym jest natomiast, czy sprawca wie, ile wedle ustawy czas ochrony wynosi; błąd w tym kierunku byłby pozbawionym prawnego znaczenia błędem prawniczym sensu stricto) itd.

<sup>29)</sup> Sprawca musi np. przewidywać możliwość istnienia okoliczności, stojących w danym wypadku na przeszkodzie ważności zawartego przezeń kontraktu nakładczego, musi przewidywać możliwość wygaśnięcia kontraktu, które w danym wypadku już nastąpiło itd.

<sup>30)</sup> Por. wyżej str. 315 i nast.

<sup>31)</sup> Jak bardzo w sferze stosunków prawa autorskiego błąd prawniczy zasługuje na uwzględnienie, o tym była mowa powyżej przy omawianiu represji cywilistycznej; oczywiście postulat uznania błędu prawniczego za okoliczność, wykluczającą zamiar (względnie, w braku winy w powstaniu błędu, nawet winę nieumyślną), musimy a fortiori podnieść de lege ferenda i dla prawa karnego. De lege lata wytwarza się niestety ta paradoksalna sytuacja, że w zakresie prawa cywilnego błąd prawniczy będzie mógł lege tacente zyskać należne mu znaczenie, w zakresie zaś prawa karnego wobec wyraźnie odmiennego przepisu nie będzie wykluczał odpowiedzialności. Niejednokrotnie tedy może zająć wypadek, że sprawca, który pozostawał w błędzie nie zawinionym co do normy prawnej, będzie zwolnionym przez sąd od obowiązku wynagrodzenia szkody, poniesie jednak odpowiedzialność karną, jedynie złagodzoną przepisem art. 20 § 2 k. k.

W związku z tym wypada zauważyć, że wszelkie próby podziału błędu co do normy prawnej na błąd co do norm prawa cywilnego i błąd co do norm prawa karnego (o ile przez te ostatnie nie ma się rozumieć jedynie przepisów co do sankcyj karnych, a zatem przepisów, ograniczających władzę karzącą państwa) i zrównania błędu co do pierwszych z błędem faktycznym, należy uznać za chybione. Prawo karne jest prawem wyłącznie represyjnym (Schutzrecht), a nie prawem, regulującym życie prawne obywateli czy państwa; normy, które, przekraczając przestępca i do których omawiany błąd się odnosi, są zawsze już to normami prawa prywatnego, już też administracyjnego, nigdy zaś — jak podniósł niemiecki kryminalista B i n d i n g — normami prawa karnego. Dystynkcja tedy, że błąd co do warunków powstania, czasu trwania itp. prawa autorskiego jest błędem co do prawa cywilnego, zaś błąd co do reguły, że nie wolno wkraczać w cudze prawa autorskie, jest błędem co do prawa karnego (Riezler, op. cit., str. 164 i nast. Allfeld, komentarz z r. 1928 str. 327 i nast.), jest sztuczna i nielogiczna: nie ma bowiem samoistnych norm co do warunków i czasu trwania prawa autorskiego, jeśli nawet kwestię tę uregulowano w odrębnych artykułach, aniżeli sam zakaz naruszenia powyższego prawa; istnieją tylko normy, zakazujące naruszania, istniejącego pod danymi warunkami i w określonym czasie, prawa autorskiego. Kwestia warunków i czasu trwania tego prawa należy tedy do stanu faktycznego normy; sam zakaz naruszania jest dyspozycją normy; w sumie jednak mamy do czynienia ciągle z jedną i tą samą normą, normą prawa cywilnego.

Polski Sąd Najwyższy w przedmiocie błędu co do faktów prawnych uznał, że okoliczności, warunkujące przestępny charakter działania, muszą być objęte świadomością i wolą sprawcy (motywy do orzeczenia S. N. cytowanego na wstępie pod II str. 349 i nast.). Natomiast w przedmiocie błędu prawniczego w ścisłym tego słowa znaczeniu S. N. w postanowieniu z 21. 4. 1934. Nr. 3. K. 712/33 (O. S. P. Nr. 175/1935) orzekł, że «do przyjęcia winy umyślnej nie jest potrzebne ustalenie, że sprawca miał świadomość bezprawności czynu (art. 14. w zestawieniu z § 2 art. 20 k. k.)». Stanowisko S. N. jest, jak widać, zgodne z reprezentowanym w niniejszym komentarzu.

która dopuszcza się przedruku, a uzyskane stąd egzemplarze rozdaruje. Atoli sporządzający kopię z cudzego utworu sztuki plastycznej podlega w myśl art. 68 ust. 2 karze wtedy tylko, jeśli czyn swój spełnił z a w o d o w o, jeśli więc czyn jest etapem działalności, skierowanej ku trwałemu czerpaniu zysków z kopiowania cudzych dzieł.

XII. K a r ą jest grzywna do 10.000 zł., lub areszt od 1 tygodnia do 6-ciu miesięcy, albo wreszcie obie te kary łącznie. Jednakże z uwagi na przepis art. 42 § 2 k. k., nakazujący sędziemu wymierzyć obok kary pozbawienia wolności, przepisanej w ustawie, karę grzywny (chyba że skazanie za grzywnę nie byłoby celowe), jeśli przestępstwo popełniono z chęci zysku — należy uznać za regułę praktyczną łączne wymierzanie obu kar.

Przepis art. 57 § 2 k. k., nakazujący sędziemu w wypadkach przestępstw, zagrożonych alternatywnie karą pozbawienia wolności i karą grzywny, wymierzać z reguły grzywnę (chyba, że «skazanie na grzywnę nie byłoby celowe»), nie ma zdaniem moim znaczenia dla art. 68 ust. aut., skoro sankcja tego artykułu przewiduje aż potrójną alternatywę, a w szczególności także możliwość kumulacji kary aresztu i grzywny.

W myśl art. 50 k. k. sąd karny może orzec konfiskatę przedmiotów pochodzących z przestępstwa (zd. m. nie tylko bezprawnie sporządzonych egzemplarzy, lecz także przeznaczonych do bezprawnego rozpowszechniania — inaczej art. 60 ust. aut.), oraz narzędzi, które służyły, lub były przeznaczone do jego popełnienia, choćby z uwagi na swą naturę, także do innego użytku się nadawały (podlega więc konfiskacie np. papier, sprowadzony dla celów występnego zwielokrotnienia)<sup>22)</sup>. Konfiskata nie może być orzeczona w tych granicach, w jakich pokrzywdzony zgłosi swe roszczenia z art. 60 ust. aut. (arg. art. 50 § 2 k. k.).

XIII. P r z e d a w n i e n i e postępowania karnego następuje z mocy art. 86 punkt c), k. k. z upływem lat 5-ciu od chwili popełnienia występku; przedawnienie wyroku skazującego — z mocy art. 87 punkt c). k. k. — z upływem lat 10. Ś c i g a n i e występków autorskich następuje z reguły w trybie oskarżenia prywatnego (patrz art. 71 ust. aut.); jedynie specjalny delikt z art. 69 ścigany jest z urzędu.

XIV. O c h r o n a prewencyjna. Prewencja jest możliwa już to w ramach przepisów o postępowaniu karnym (por. wyżej str. 235), już też, niezależnie od warunków wszczęcia postępowania karnego, w ramach art. 1 ustęp 1 i art. 14. Rozp. Prez. Rzp. z 6 marca 1928 o Policji Państwowej. Z mocy tych przepisów Policja Państwowa obowiązana jest zastosować środki przymusu dla usunięcia stanu, grożącego bezpośrednim niebezpieczeństwem popełnienia występku autorskiego, choćby przestępstwa tego jeszcze nawet nie «usiłowano» popełnić w sensie art. 23 k. k. (np. drukarnia przedsięwzięła dopiero «czynności przygotowawcze», zmierzające do dokonania naddruku), lub też wprowadzie je popełniono, jednakże ściganie karne z jakichkolwiek powodów prawno-materialnych (np. nieczytelność sprawy) lub prawno-procesowych (np. wydanie amnestii) nastąpić nie może. W szczególności Policja Państwowa może w trybie prewencyjnym opieczętować na-

<sup>22)</sup> Zakres art. 50 k. k. jest tedy i w tym punkcie szerszy aniżeli zakres art. 60 ust. aut.: sankcji z tego ostatniego artykułu podlegają jeno narzędzia, które już z natury swej służyć mogą jedynie celowi zwielokrotnienia danego dzieła (np. gotowe matryce), sankcji z art. 50 k. k. podlegają wszelkie przedmioty, które służyły lub były przez sprawcę przeznaczone do celów zwielokrotnienia danego dzieła, choćby z uwagi na swą naturę i do innego użytku były zdadne. Beze czystego papieru, przeznaczonego do występnego zwielokrotnienia dzieła, są więc «narzędziami» w sensie art. 50 k. k.; nie są jednak przedmiotami, które możnaby odebrać właścicielowi w trybie art. 60 ust. aut., skoro mogą być użyte i do zwielokrotnienia innych dzieł.

kład w drukarni, zająć dekoracje, mające służyć do nielegalnego wystawienia sztuki teatralnej i wydać przy tym zakaz jej wystawienia itd. Praktyka w Polsce zmierza słusznie w tym, ustawodawczo jeszcze nieusankcjonowanym kierunku, by w wypadkach wątpliwych P. P. zwracała się o stosowne wskazówki i polecenia do tych samych organów, które sprawują jurysdykcję karną, a więc do prokuratora lub sądu karnego. Inną drogę obrała polska ustawa filmowa z 13/3 1934, która w art. 27 ustęp 2 uprawnia powiatową władzę administracji ogólnej do zarządzenia zaprzestania wyświetlania filmów, jeżeli ma dostateczne podstawy do przypuszczenia, że wyświetlenie to miałyby się odbyć z pogwałceniem praw autorskich. W ten sposób starosta zyskał niezmiernie ważną atrybucję w zasadniczo obcej dla siebie dziedzinie.

### Art. 69.

**Nakładca, który bez wiedzy twórcy zamawia, i sporządzający nakład, który bez wiedzy twórcy wytwarza większą liczbę egzemplarzy utworu, aniżeli mu dozwolono, podlega karze aresztu do dwóch lat lub grzywny do pięćdziesięciu tysięcy złotych, albo obu tym karom łącznie.**

I. Najbardziej niebezpiecznym typem występków autorskich jest dokonany przez nakładcę lub drukarza n a d d r u k .

Naddruk tym się różni od przedruku, że zostaje popełniony przez osobę, pozostającą w stosunku prawnym do twórcy, względnie jego następcy prawnego, i czerpiącą z tego stosunku prawo do zwielokrotnienia dzieła, która jednak prawa swego n a d u ż y w a, przekraczając ilość dozwolonych do zwielokrotnienia egzemplarzy i wkraczając w ten sposób w cudze autorskie prawa majątkowe.

Szczególne niebezpieczeństwo naddruku polega na trudności skontrolowania nakładcy, względnie działającego z jego polecenia drukarza, czy zakreślonych mu granic prawnych zwielokrotniania wiernie przestrzega<sup>1)</sup>; oczywiście dużo łatwiej udowodnić przestępstwo osobie, która prawem zwielokrotniania w ogóle nie dysponuje, która zatem zwielokrotniając dzieło, dopuściłaby się nie nad-, lecz przedruku: każdy bowiem pochodzący od niej egzemplarz dzieła stanowiłby corpus delicti.

Ustawodawca polski, trafnie oceniając szczególnie niebezpieczny charakter naddruku, zaostrzył co do niego represję — w porównaniu z ogólną sankcją z art. 68 — w dwóch kierunkach: a) podwyższył znacznie sankcję (grzywna do 50.000 zł., więzienie do 2-ch lat<sup>2)</sup>), b) uznał występki za podlegający ściganiu z urzędu (art. 71 a contrario).

Naddruk jest deliktem s z c z e g ó l n y m w stosunku do występkę z art. 68, toteż nosi na sobie ogólne znamiona tego ostatniego. Co do nich odsyłamy do objaśnień, zamieszczonych przy art. 68; obecnie zwrócimy tylko uwagę na szczególne znamiona naddruku, wyróżniające go jako delikt specjalny.

II. P o d m i o t e m przestępstwa stać się może n a k ł a d c a dysponujący autorskim prawem zwielokrotnienia dzieła, lub przedsiębiorca, który dokonywa zwielokrotnienia egzemplarzy dzieła — drukiem, przepisywaniem<sup>3)</sup>, wytwarzaniem instrumentów mechanicznych — na zlecenie nakładcy, lub też bezpośrednio na zlecenie twórcy, czy jego następcy we wła-

<sup>1)</sup> Przepis art. 45 ustawy jest, jak stwierdziliśmy, gwarancją bardzo niedostateczną.

<sup>2)</sup> Pierwotny tekst ustawy przewidywał sankcję do jednego roku więzienia; nowela słusznie podwyższyła ustawowy zakres kary.

<sup>3)</sup> I przepisywanie jest zwielokrotnianiem dzieła, praktykowanym zwłaszcza w odniesieniu do nut orkiestralnych.

sności autorskiej (patrz niżej ustęp III). Personel handlowy nakładcy, czy też personel techniczny przedsiębiorcy, dokonyującego zwielokrotnienia dzieła, może stać się winnym występku z art. 69 jedynie w formie podżegania lub pomocnictwa, a to choćby działanie danego podwładnego (np. kierownika przedsiębiorstwa nakładczego czy drukarskiego) przedstawiało się z punktu widzenia art. 68 jako sprawstwo<sup>4)</sup>.

III. Kwestią jest, jak należy w art. 69 rozumieć wyrażenia «nakładca» i «nakład»? Czy w sensie art. 35 i nast., czy zatem odpowiedzialność z art. 69 miałyby ciążyć jedynie na osobie, która przyjęła na siebie obowiązek zwielokrotnienia dozwolonych jej egzemplarzy, i na osobie, która na zlecenie pierwszej egzemplarze wytwarza? Za takim ujęciem sprawy przemawia prima facie wykładnia gramatyczna, która, jak wiadomo, wobec zasady ścisłej interpretacji przepisów karnych, ma w sferze prawa karnego szczególnie ważne znaczenie. Atoli interpretacja taka doprowadziłaby do wyników wręcz sprzecznych z niewątpliwą myślą ustawodawcy; w szczególności, w ramach powyższej wykładni, byłby, bez żadnej racji, wolny od odpowiedzialności z art. 69 przedsiębiorca drukarski, który zwielokrotnia dzieło na polecenie twórcy, wydającego je «nakładem własnym»: egzemplarze bowiem, wytwarzane przez przedsiębiorcę z polecenia samego twórcy, nie stanowią «nakładu» w sensie art. 35 i nast. Tego rodzaju zróżniczkowanie odpowiedzialności przedsiębiorcy drukarskiego, działającego z polecenia nakładcy, i przedsiębiorcy, działającego z polecenia twórcy, niezawodnie nie leżało w intencji ustawodawcy; nie ma racji po temu, by odpowiedzialność miała być słabsza tam, gdzie sam twórca zleca drukarzowi zwielokrotnianie dzieła; zd. m. należy przyjąć, że słowa «nakładca» i «nakład» zostały użyte w art. 69 w innym znaczeniu, aniżeli w art. 68, w znaczeniu, które odpowiada racji ustawodawczej art. 69; z jej zaś punktu widzenia należy zd. m. uznać za rzecz dla istnienia odpowiedzialności z art. 69 obojętną, czy osoba, z a m a w i a j ą c a «nakład», jest do zwielokrotnienia dzieła obowiązana, czy nie, względnie czy osoba, «nakład» s p o r z ą d z a j ą c a, działa z polecenia osoby na której taki obowiązek ciąży, czy też innego podmiotu prawa autorskiego. Także osoba, która nabyła jedynie prawo do zwielokrotnienia dzieła, bez równoczesnego zobowiązania się do wykonania tego prawa, podlega odpowiedzialności z art. 69, jeśli swego prawa nadużywa, przy czym nie stanowi różnicy, czy nabyte przez nią prawo ma charakter bezwzględny, czy też jest zwykłą licencją; zarazem odpowiada wedle art. 69 przedsiębiorca drukarski, który z polecenia takiej osoby nieobowiązanej do zwielokrotnienia egzemplarze dzieła sporządza. Nie ma powodu, by brak zobowiązania do zwielokrotnienia dzieła uznawać za okoliczność zmieniającą kwalifikację czynu (na art. 68) i w następstwie, łagodzącą odpowiedzialność. Dochodzimy więc do konkluzji, że w sensie art. 69 ust. aut. «nakładcą» jest każda osoba, która nabyła od «twórcy» — w znaczeniu, podanym w następnym ustępie — (częściowe) prawo autorskie zwielokrotnienie dzieła, a «sporządzającym nakład» osoba, która na zlecenie «twórcy» lub «nakładcy» w powyższym rozumieniu, czynności zwielokrotnienia dzieła faktycznie przedsiębiorze.

Takie postanowienie kwestii nie sprzeciwia się zd. m. zasadom wykładni przepisów karnych; interpretacja nasza bowiem bynajmniej nie idzie po

<sup>4)</sup> Co do personelu nakładcy opiera się powyższe rozstrzygnięcie na wyraźnym brzmieniu ustawy. Co się tyczy personelu przedsiębiorcy, dokonyującego technicznie zwielokrotnienia dzieła, to wprawdzie ustawa wyraża się ogólnie o «sporządzającym nakład», pod który to termin mógłby podpaść każdy, kto czynności sporządzenia przedsiębiorze, a więc nie tylko sam przedsiębiorca, atoli nie ma racji, by odpowiedzialność osób, współdziałających z przedsiębiorcą drukarskim, była cięższa, aniżeli odpowiedzialność osób, pomagających nakładcy.

linii przypisywania art. 69 innego znaczenia, aniżeli to odpowiada użytym w nim wyrażeniom; wychodzimy jeno z założenia, że ustawodawca użył wyrazu «nakładca» («nakład») w art. 69 w innym znaczeniu, aniżeli w art. 35, a tego rodzaju, niewątpliwie niepożądane, posługiwanie się tym samym wyrażeniem na wyrażenie różnych pojęć, niejednokrotnie w najlepszych nawet ustawach się zdarza i bynajmniej nie uwalnia interpretatora od obowiązku nadania przy każdym poszczególnym przepisie odnośnemu wyrażeniu tego znaczenia, jakie racji ustawowej danego przepisu odpowiada.

IV. Występku z art. 69 dopuszcza się «nakładca», który zamawia większą ilość egzemplarzy, aniżeli z mocy przysługującego mu prawa autorskiego zwielokrotnić i rozpowszechniać wolno. Sporządzający nakład dopuszcza się występku z art. 69, jeżeli już to przekracza zamówioną liczbę egzemplarzy i wkracza przez to w autorskie prawa zamawiającego (np. twórca zamówił u drukarza, dla własnego nakładu, 1000 egzemplarzy, a drukarz dokonał zwielokrotnienia 2000; dalszy przykład: nakładca z art. 35 i nast. ust. aut., dysponujący autorskim prawem nakładczym dla 2000 egzemplarzy, zamawia u danego drukarza tylko 1000, a ten zwielokrotnia 1500 czy 2000), albo też jeśli przekracza nawet liczbę egzemplarzy, objętą prawem autorskim zamawiającego i wkracza tym samym w autorskie prawa prawozbywcy tego ostatniego (czy też innego jeszcze uprawnionego), wtedy zaś dla bytu występku obojętną jest rzeczą, ile egzemplarzy polecił zwielokrotnić uprawniony, udzielający zamówienia, czy więc sporządzający nakład działa w porozumieniu z tym ostatnim, czy bez takiego porozumienia.

Działanie przestępne musi być dokonane bez wiedzy (a raczej bez zezwolenia) t w ó r c y, jeśli ma stanowić występku z art. 69. Przez «twórcę» rozumieć tu należy osobę, w której prawa autorskie naddruk wkracza; będzie więc nią nie tylko twórca w rozumieniu art. 6 ustawy, lecz także inny pierwotny nabywca własności autorskiej (art. 10, 11), dalej następcą prawny (majątkowym) prawie autorskim, pod tytułem ogólnym lub szczególnym; za pokrzywdzonego przez działanie «sporządzającego nakład» może w szczególności uchodzić także nakładca z art. 35 i nast., w przytoczonym wyżej wypadku, gdy drukarz zwielokrotni więcej egzemplarzy, aniżeli tenże nakładca zamówił, zamówienie zaś obejmuje liczbę egzemplarzy, nie wyczerpującą autorskiego prawa nakładczego tego ostatniego.

V. Naddruk jest przestępstwem f o r m a l n y m: samo zamówienie nadwyżki egzemplarzy przez nakładcę, względnie samo sporządzenie jej przez drukarza, jest skutkiem przestępnym<sup>5)</sup>; z chwilą jego nastąpienia możliwość zaniechania, czy też czynnego żalu, przewidzianego w art. 25 dla usiłowania, jest wykluczona. (Oczywiście w świetle art. 54 k. k. działanie sprawcy, zmierzające do zapobieżenia efektywnej szkodzie pokrzywdzonego, sąd weźmie pod uwagę przy wymiarze kary). Atoli dla bytu występku z art. 69 konieczną jest rzeczą, by sprawca działał w z a m i a r z e bezprawnego rozpowszechniania egzemplarzy dzieła<sup>6)</sup>.

#### Art. 70.

**Kto przywłaszcza sobie cudze autorstwo, podlega karze aresztu do jednego roku lub grzywny do dziesięciu tysięcy złotych, albo obu tym karom łącznie.**

I. Artykuł 70 zajmuje się ochroną karną prawa d o o j c o s t w a d z i e ła. Naruszenie tego prawa zasługuje na surowszą represję, aniżeli naruszenie

<sup>5)</sup> W ramach art. 68 ustawy dopiero zwielokrotnienie dzieła uzasadnia odpowiedzialność nakładcy z tytułu dokonania.

<sup>6)</sup> Por. wyżej str. 298, uwaga 9.

innych praw osobistych o charakterze wyłącznym, stąd potrzeba odrębnego unormowania.

Zgodnie z zasadą art. 68, że tylko naruszenie wyłącznych praw twórcy jest karalne<sup>1)</sup>, i na gruncie art. 70 tylko wyłączne prawo twórcy do oznaczania dzieła swoim nazwiskiem podlega ochronie. Nie podlega natomiast ochronie karnej prawo twórcy, również na interesie jego «ojcostwa» oparte, polegające na możliwości domagania się, by osoby, rozpowszechniające dzieło danego twórcy, ujawniały przy tym jego nazwisko<sup>2)</sup>. Nie podlega więc represji karnej osoba, która, rozpowszechniając dzieło, zaniedbała z pogwałceniem praw osobistych zamieścić czy ogłosić nazwisko twórcy. Przeciw takiej osobie uzasadniona jest jedynie represja cywilna z art. 62 ustawy, względnie także represja z art. 59 i 68, jeśli dzieło rozpowszechniano w sferze użytku publicznego, a nie uwidaczniając nazwiska twórcy, zaniedbano dopełnić warunków z art. 17 ust. 1 ustawy.

W ramach tedy art. 70 zagrożone jest karą tylko pozytywne przywłaszczenie sobie cudzego autorstwa. Należy tu przede wszystkim wypadek plagiatu, polegającego na eksploataowaniu pod własnym nazwiskiem cudzego dzieła po wprowadzeniu do jego treści nieistotnych tylko zmian, mających na celu ukryć przed okiem publiczności popełnioną kradzież intelektualną i stworzyć możliwość rozpowszechniania cudzego dzieła jako własnego. Plagiat jest najczęstszą formą praktyczną popełnienia występku z art. 70. Rzadziej dokonywany jest ten występki w drodze rozpowszechniania cudzego dzieła pod własnym nazwiskiem bez poczynienia w dziele jakichkolwiek zmian.

III. Czy tylko rozpowszechnianie cudzego dzieła pod własnym nazwiskiem — czy to w formie rozpowszechniania egzemplarzy dzieła, czy też w drodze jego wystawienia, wyświetlenia itp. — podlega sankcji karnej, czy też podlegają jej zarazem wszelkie oświadczenia, nawet złożone w kole prywatnym, w których sprawca fałszywie głosi, że on jest twórcą danego dzieła? Lege non distinguente oświadczyć się należy za drugą alternatywą i uznać, że wszelkie, nawet w prywatnym oświadczeniu tkwiące przywłaszczenie sobie cudzego autorstwa jest karalne, skoro i wtedy jest naruszeniem osobistego prawa twórcy<sup>3)</sup>. Oczywiście — de minimis non curat praetor. To też praktycznie będą głównie wchodzić w grę wypadki przywłaszczenia sobie cudzego autorstwa w związku z rozpowszechnianiem dzieła (lub też rozpowszechnianiem wyimków dzieła) pokrzywdzonego twórcy, i to rozpowszechnianiem w sferze monopolu autorskiego lub użytku publicznego z art. 13—17 ustawy.

IV. Sprawcą sensu stricto występku z art. 70 może być tylko osoba, której nazwisko podano do wiadomości osób trzecich jako nazwisko twórcy; w szczególności sprawcą jest plagiator, a nie jego nakładca; tylko bowiem ten pierwszy sobie przywłaszcza autorstwo; nakładca może odgrywać jedynie rolę podlegacza względnie pomocnika. Z drugiej strony, dla zyskania przymiotu sprawcy nie jest zd. m. konieczne, by fałszywy twórca współdziałał w rozpowszechnianiu dzieła pod jego nazwiskiem; wystarczy, jeśli udzielił na to rozpowszechniającym zezwolenia i jeśli zezwolenie to stało się dla nich impulsem do fałszywego podania do publicznej (zwłaszcza) wiadomości nazwiska twórcy. Wystarczy więc do kwalifikacji sprawcy z art. 70, by dana osoba odegrała obiektywnie rolę li tylko podlegacza, lub nawet pomocnika duchowego. W razie zajęcia stanowiska odmiennego, że mianowicie sprawca z art. 70 musi zgodnie z ogólnymi zasadami art. 68 (wyżej str. 358)

<sup>1)</sup> Patrz wyżej str. 354 i nast.

<sup>2)</sup> Omawiane prawo nie jest «wyłącznym» we właściwym i jurysdycyjnym tego słowa znaczeniu; patrz w tej mierze wyżej str. 354 i nast.

<sup>3)</sup> Patrz wyżej str. 77.

być kierownikiem przedsięwzięcia przestępnego, doszlibyśmy w wypadku, na gruncie którego fałszywy twórca udziela nakładcy jedynie zezwolenia na zamieszczenie swego nazwiska na egzemplarzach dzieła, do rezultatu, że żaden z uczestników przestępnego przedsięwzięcia nie odpowiada karnie z art. 70 dla braku konstrukcji sprawcy sensu stricto, bez której o odpowiedzialności podżegacza i pomocnika mowy być nie może. Oczywiście tego rodzaju rozstrzygnięcie byłoby nie do przyjęcia<sup>4)</sup>.

V. Do istoty p o d m i o t o w e j występkę z art. 70 należy wina u m y ś l n a. Sprawca musi być świadom okoliczności, które działaniu jego nadają charakter naruszenia cudzego prawa autorskiego; nie trzeba jednak, by sprawca wiedział, czy je prawo autorskie narusza. Obojętne jest również, by przywłaszczający sobie autorstwo z m a r ł e g o twórcy wiedział, że istnieją jeszcze osoby, powołane w myśl art. 63 ust. 1 do reprezentowania praw osobistych tego ostatniego; prawa te bowiem istnieją niezależnie od istnienia owych reprezentantów, którzy nie są ich podmiotami, lecz tylko wykonawcami<sup>5)</sup>.

VI. W praktyce występki z art. 70 będzie zwykle pozostawał w i d e a l n y m z b i e g u — a raczej (art. 36 k. k.) w stosunku kolizji ustaw «wyższego rzędu» — z występkiem z art. 68 ustawy; sprawca zwykle jednym i tym samym działaniem będzie przywłaszczając sobie cudze prawo majątkowe autorskie i zarazem cudze autorstwo<sup>6)</sup>. Wobec tego, że represja z art. 70 ustawy jest surowsza, aniżeli represja z art. 68, sąd, w razie oskarżenia delikwenta z jednego i drugiego artykułu, skaże go — zgodnie z art. 36 k. k. — jedynie za występki z art. 70 ustawy, zaś występki z art. 68 weźmie tylko pod uwagę przy wymiarze kary i przy stosowaniu kar dodatkowych. Jeśli oskarżonego pociągnięto już do odpowiedzialności za jeden z tych występków, nie może być — wobec zarzutu *litis pendentis* lub *rei iudicatae* — ścigany z tytułu popełnienia drugiego występkę, chyba, że osoba, pokrzywdzona tym ostatnim występkiem, przyłączy się w trybie art. 69 k. p. k. do wszczętego już postępowania, lub że in concreto możliwe jest połączenie obu spraw w myśl art. 30 k. p. k., albo wreszcie, że sprawa poprzednia zostanie, np. wskutek pojednania się stron, umorzona<sup>7)</sup>.

VII. Występki z art. 70 jest «występkiem» w rozumieniu art. 12 k. k. Z mocy art. 71 ustawy ściganie następuje w trybie oskarżenia prywatnego, do wytoczenia którego legitymowany jest pokrzywdzony twórca, względnie reprezentanci jego interesów osobistych z art. 63 ust. 1; legitymacja Prokuratorii Generalnej została przez nowelę wyraźnie wykluczona (art. 72).

<sup>4)</sup> Jeśli osoba, wydająca dzieło pod cudzym nazwiskiem, w ogóle nie porozumiała się z osobą, która nazwisko to nosi, natenczas i na gruncie naszego stanowiska o odpowiedzialności karnej z art. 70 któregokolwiek z uczestników przestępnego przedsięwzięcia mowy być nie może.

<sup>5)</sup> Patrz wyżej str. 342.

<sup>6)</sup> Samoistnego znaczenia nie będzie delikt z art. 70 posiadał nawet w sferze skądinąd dozwolonych (art. 13—16) zapożyczeń: z mocy bowiem art. 17 ustawy nieuszanowanie prawa do ojcostwa dzieła pociąga za sobą zarazem utratę dobrodziejstwa z art. 13—16 i nadaje zapożyczeniu charakter działania, i z punktu widzenia prawno-majątkowego, niedozwolonego. To też przywłaszczający sobie autorstwo przy skądinąd wolnych zapożyczeniach dopuszcza się zarazem występku z art. 68 ustawy.

<sup>7)</sup> Ścisłe rzecz biorąc, podane w tekście ograniczenia procesowe nie mają zastosowania, jeśli pokrzywdzony tym samym czynem, za który delikwenta pociągnięto już do odpowiedzialności, wnosi odrębną skargę karną tylko celem spowodowania, by sprawcy wymierzono jedną z kar dodatkowych lub by względem niego zastosowano środek zabezpieczający (por. tekst art. 36 k. k.).



## Art. 71.

Ściganie czynów z art. 68 i 70 może nastąpić tylko z oskarżenia prywatnego.

I. Występki z art. 68 i 70 podlegają ściganiu w trybie oskarżenia prywatnego, występki z art. 69 — z urzędu. Prokurator będzie mógł jednak w myśl art. 73 k. p. k. w wypadkach z art. 68 i 70 objąć oskarżenie w wytoczonej już przez uprawnionego oskarżyciela prywatnego sprawie, jeśli uzna, że wymaga tego interes publiczny, którego istnienie należy oceniać wedle tych samych kryteriów, jakie miarodajne są dla Prokuratorii Generalnej, wytaczającej powództwo cywilne w trybie art. 63 ust. 2; w szczególności winien prokurator uznać swoją ingerencję za wskazaną, jeśli przedmiotem ścigania jest przywłaszczenie sobie autorstwa jednego z wielkich zmarłych twórców narodowych. Czy in concreto interes publiczny zachodzi, to wedle orzeczenia S. N.<sup>1)</sup> jest rzeczą oceny jedynie urzędu prokuratorskiego, a nie sądu.

## Art. 72.

Do ścigania z oskarżenia prywatnego są uprawnione te osoby, którym w danym przypadku służy prawo do skargi cywilnej. Uprawnienie to nie przysługuje Prokuratorji Generalnej Rzeczypospolitej Polskiej w przypadkach, gdy występuje na zasadzie art. 63 ust. 2.

I. Do ścigania występku z art. 68, o ile przedmiotem naruszenia są prawa majątkowe, legitymowani są pokrzywdzeni, którym przysługuje prawo wytoczenia powództwa o zaniechanie w trybie art. 59 ustawy<sup>1)</sup>, do ścigania zaś występku z art. 68, o ile naruszono wyłączne prawa osobiste twórcy, a nadto do ścigania występku z art. 70 legitymowany jest pokrzywdzony twórca, a po jego śmierci reprezentanci interesów osobistych z art. 63 ust. 1. Prokuratorji Generalnej nie przysługuje prawo do wniesienia skargi karnej w obronie praw osobistych zmarłego twórcy, pomimo, że z mocy art. 63 ust. 2 może ich bronić na drodze cywilnej.

Jeśli ten sam czyn narusza prawa kilku pokrzywdzonych, a więc np. prawa kilku współtwórców, prawa twórcy oryginału i twórcy dzieła niesamoistnego itd., jak również w wypadku, gdy istnieje kilku reprezentantów z art. 63 ust. 1, powołanych do strzeżenia praw osobistych zmarłego twórcy, każda z tych osób może na własną rękę wytoczyć skargę karną; jeśli wskutek oskarżenia którejkolwiek z tych osób postępowanie karne wszczęto, osobom pozostałym przysługuje jedynie prawo przyłączenia się do tego postępowania, a nie wytoczenia odrębnej skargi karnej; prawo przyłączenia się do postępowania można wykonać do rozpoczęcia rozprawy głównej, a to choćby upłynął już termin zastrzeżony do wniesienia oskarżenia (art. 69 k. p. k.); nieprzyłączenie się do postępowania w ustawowym terminie powoduje z mocy art. 36 k. k. konsumpcję prawa skargi<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Patrz orzeczenie cyt. wyżej w uwadze 8 przy art. 63 (str. 344).

<sup>2)</sup> Patrz wyżej str. 303.

<sup>2)</sup> Tak w wypadku, gdy krzywda osoby, o której prawo skargi chodzi, podpada pod inny, jak i — a fortiori — w wypadku, gdy podpada pod ten sam przepis karny, co krzywda osoby, która pierwsza wszczęła postępowanie; odmiennie, lecz nie przekonywująco, Peiper, «Komentarz do kodeksu postępowania karnego», wyd. III Kraków 1933, str. 128—129; wszakże byłoby uderzającą niekonsekwencją ustawodawcy, gdyby możliwość wielokrotnego ukarania za jeden czyn wykluczał w wypadku, gdy dany czyn wyrządził szereg krzywd, podpadających pod różne przepisy karne, a nie zarazem w wypadku, gdy wszystkie zrządzone danym czynem krzywdy na-

Jeśli pokrzywdzony umrze przed wytoczeniem skargi karnej, natenczas, w wypadku art. 68 ust. aut., do wytoczenia jej powołani są w myśl art. 66 k. p. k. jego małżonek, rodzice, dzieci i wnuki, zaś w wypadku art. 70 ust. aut. reprezentanci interesów osobistych z art. 63 ust. 1, jak to na wstępie wspomniano. Jeśli śmierć pokrzywdzonego nastąpiła po wniesieniu przez oskarżenia, natenczas prawa pokrzywdzonego służą powyższym osobom pod warunkiem, że przystąpią do sprawy w zawitym terminie 3-miesięcznym od daty śmierci pokrzywdzonego (art. 70 k. p. k.); jeśli warunek ten nie zostanie przez reprezentantów zmarłego spełniony, postępowanie karne ulegnie w myśl art. 3 k. p. k. umorzeniu ze skutkiem rzeczy osądzonej.

#### Art. 73.

Sąd może na wniosek pokrzywdzonego zarządzić ogłoszenie wyroku na koszt skazanego.

#### Art. 74.

W sprawach o przestępstwa z art. 68, 69 i 70 orzekają sądy okręgowe.

I. Porównaj art. 13 § 2 punkt 3 k. p. c. i art. 17 in fine k. p. k.

II. Cywilne sprawy autorskie rozpoznaje zgodnie z art. 14 § 1 k. p. c. wydział cywilny, wydział zaś handlowy — o ile taki w danym sądzie okręgowym w ogóle utworzono — jedynie wówczas, jeśli sprawa wynikła z czynności, mającej charakter handlowy dla obu stron. Jeżeli spór wynika z czynności, która tylko po stronie pozwanego jest handlowa, wniesienie sprawy przed wydział handlowy zależy — w myśl art. 14 § 2 k. p. c. — od uznania powoda <sup>1)</sup>.

Spory, dotyczące ochrony praw autorskich, rozpoznają sądy okręgowe — z mocy art. 273 § 1, punkt 2c) dekretu o ustroju sądów powszechnych — zawsze w składzie 3-ch sędziów, bez względu na wartość przedmiotu sporu i bez względu na to, czy spór dotyczy jedynie majątkowych, czy także osobistych praw autorskich.

III. Karne sprawy autorskie rozpoznaje sąd okręgowy — w myśl art. 381 § 1 k. p. k. — zasadniczo w składzie jednego sędziego. Jeśli jednak w toku czynności przygotowawczych do rozprawy głównej sędzia z własnej inicjatywy lub na wniosek prokuratora uzna, że postępowanie przed sądem jednoosobowym jest niewskazane z uwagi na zawile okoliczności sprawy, natenczas wnosi sprawę na posiedzenie niejawnie sądu okręgowego w składzie 3-ch sędziów, który zadecyduje o przekazaniu sprawy sądowi kolegialnemu (art. 383 § 1 k. p. k.). Jeśli sędzia dojdzie do powyższego przekonania dopiero w toku rozprawy głównej, natenczas rozprawę odroczy i sam przekaze sprawę rozpoznaniu sądu kolegiálnego (art. 383 § 2 k. p. k.). Przekazywanie sprawy sądowi kolegialnemu do osądzenia jest w procesach autorskich bardzo często wskazane z uwagi na charakteryzującą je zawilność, której dał wyraz sam ustawodawca, wyłączając co do nich właściwość sądów grodzkich, a nawet, w zakresie spraw cywilnych, właściwość jednoosobowego sądu okręgowego.

leży oceniać wedle jednego przepisu; ustawodawca dlatego tylko o tym ostatnim wypadku nie wspomniał w art. 36 k. k., że uważał, iż jedność przestępstwa w wypadku tym nie ulega wątpliwości, a skoro wchodzi tu w grę tylko jeden przepis, nie ma potrzeby rozstrzygnięcia w drodze ustawowej jakiegokolwiek kolizji norm prawnych.

<sup>1)</sup> Por. wyżej str. 161.

IV. W przedmiocie miejscowej własności obowiązują ogólne przepisy. Za forum delicti commissi uchodzi zgodnie z art. 26 § 3 k. p. k. miejsce, gdzie wykonano działanie przestępne, albo gdzie skutek przestępny nastąpił, lub według zamiaru sprawcy miał nastąpić; przepis ten należy per analogiam stosować i w sprawach cywilnych dla opartej na art. 36 k. p. c. własności. Przy przedruku będzie tedy miejscem popełnienia występku miejsce, gdzie dokonano zwielokrotnienia dzieła, a nadto miejsce, z którego wysłano polecenie dokonania przedruku; przy bezprawnym rozpowszechnianiu egzemplarzy dzieła zarówno miejsce ich wysłania, jak i miejsce przeznaczenia.

## Rozdział VII.

### POSTANOWIENIA PRZEJĘCIOWE I KOŃCOWE.

#### Art. 75.

Ustawa niniejsza stosuje się także do praw autorskich, istniejących w dniu jej wejścia w życie. Przez to jednakże nie skraca się czasu trwania praw, przez dotychczasowe przepisy określonego, a przedłuża się go jedynie wówczas, gdy prawem autorskiem rozporządza jeszcze twórca lub jego spadkobierca.

I. Ustawodawca, szanując prawa nabyte, uznaje moc wszystkich podmiotowych praw autorskich, które powstały na podstawie dawnych ustaw i na ich podstawie w chwili wejścia w życie nowej ustawy istnieją; postanawia jednak, że prawa, o których mowa, mają być, w przedmiocie swej treści, oceniane wedle ustawy obecnej, od chwili jej wejścia w życie, tak co do ich rozciągłości, jak i co do skuteczności. Obojętną jest przy tym rzeczą, czy dzieła, stanowiące przedmiot owych praw, ukazały się już w chwili wejścia w życie nowej ustawy, czy też nie; czy należą do twórców, czy do ich następców prawnych.

II. Od zasady, iż prawa nabyte w chwili wejścia w życie ustawy polskiej należy wedle jej przepisów oceniać, przewiduje art. 75 wyjątki jedynie w przedmiocie czasu trwania tych praw. Artykuł ten postanawia mianowicie, że co do czasu trwania praw autorskich miarodajna jest ustawa dawniejsza, jeśli na jej gruncie czas, o którym mowa, jest dłuższy<sup>1)</sup>; motywem ustawodawczym jest tendencja, by zasada oceniania praw istniejących w chwili wejścia w życie ustawy polskiej wedle jej przepisów, nie uwłaczała idei praw nabytych, która nakazuje, ażeby prawa podmiotowe istniały co najmniej tak długo, jak długo miały istnieć według przepisów, obowiązujących w chwili ich nabycia. Ponadto, pod innym znów kątem widzenia, ustanawia ustawodawca w art. 75 drugi wyjątek od zasady, iż treść praw autorskich należy oceniać wedle ustawy polskiej: oto postanawia, że z przedłużenia ochrony prawnej, spowodowanej zastosowaniem, w miejsce ustawy dawniejszej, ustawy polskiej, korzystać można o tyle tylko, o ile w chwili wejścia w życie tej ostatniej prawem autorskim rozporządza twórca lub jego spadkobierca; ustawodawca nie widzi powodu, dla którego następcy

<sup>1)</sup> Będzie to miało znaczenie zwłaszcza w odniesieniu do dzieł kinematograficznych, muzyki mechanicznej itp., co do których ustawa polska przewiduje w art. 20 ust. 4. szczególnie krótki czas ochrony, podczas gdy wedle ustaw zaborczych państw podlegały one ogólnemu terminowi ochrony prawnej.

w prawach autorskich pod tytułem szczególnym mieliby wskutek wejścia w życie nowej ustawy zyskać dłuższy termin ochrony, aniżeli przewidywała ustawa, pod rządami której owe prawa zostały przez nich nabyte<sup>2)</sup>.

III. Jak zaznaczono, ustawa polska miarodajna jest dla treści i skuteczności, a więc także ochrony praw autorskich, od chwili wejścia ustawy w życie. Zasadę tę rozumieć należy oczywiście w sensie właściwym dla prawa materialnego, a nie procesowego. To też, bez względu na to, czy proces wszczęto przed, czy po wejściu w życie nowej ustawy, nie jest ona miarodajna dla oceny ważności i skutków umów, zawartych przed jej wejściem w życie (art. 75), ani też dla ocenienia, czy działania przedsięwzięte za panowania dawnych ustaw, naruszają prawa autorskie i jaką względem tych działań zastosować represję. Jednakże, zgodnie z art. 2 § 1 k. k. należy w zakresie represji karnej zastosować nową ustawę, jeśli okaże się łagodniejszą dla sprawy. — Patrz także art. 76 ustawy.

### Art. 76.

**Umowy, dotyczące przejścia prawa autorskiego, ocenia się według przepisów, które obowiązują w czasie zawarcia umowy.**

Art. 76. wypowiedziada zasadę *lex retro non agit*. Umowy, zawarte pod rządami dawnych ustaw, mają być zarówno co do warunków swej ważności, jak i co do skutków między stronami, oceniane według ustawy dawnej autorskiej; tam jednak, gdzie wchodzi w grę zastosowanie przepisów prawa ogólnego, w szczególności kodeksu zobowiązań i kodeksu handlowego, obowiązują w kwestii, jaką ustawę zastosować, przepisy danej gałęzi prawa ogólnego (patrz art. XXXIX i nast. przep. wpraw. k. z., art. XXX i nast. przep. wpraw. k. h.).

Zasada art. 76 nie uwłacza regule art. 74, że w stosunku do osób trzecich prawa autorskie, nabyte na zasadzie umów, oceniane będą, zarówno co do swej rozciągłości, jak i w przedmiocie ochrony (np. w zakresie art. 13—17, 59—60 naszej ustawy) wedle ustawy polskiej, od chwili wejścia jej w życie. (Por. objaśnienia do art. 75 *in fine*).

### Art. 77.

**Przedruki, reprodukcje, budowy i przeróbki dla instrumentów mechanicznych, nie zabronione przez dotychczasowe obowiązujące przepisy, a rozpoczęte, zanim ustawa niniejsza uzyskała moc obowiązującą, wolno ukończyć i rozpowszechnić, chociażby podpadały pod zakazy niniejszej ustawy.**

Powyższy przepis podyktowany jest względami gospodarczymi, które nie pozwalają wstrzymywać raz prawnie rozpoczętych prac około zwielokrotnienia dzieła, i doprowadzać w ten sposób do niemożności zamortyzowania włożonego kapitału.

<sup>2)</sup> Tak, np. wedle prawa, obowiązującego dawniej w Małopolsce i Wielkopolsce, czas trwania ochrony sięgał 30 lat po śmierci twórcy (§ 43 ust. austr. z 1895; § 29 ust. niem. z 1901 r.; § 25 ust. niem. z 1907 — *Kunstschutzgesetz*); termin ten będzie i nadal miarodajny dla ochrony osób, które przed wejściem w życie niniejszej ustawy nabyły pod tytułem szczególnym własność, czy też częściowe prawa autorskie, a to pomimo, że wedle art. 21 naszej ustawy ochrona praw autorskich trwa lat 50 od śmierci twórcy.

**Art. 78.**

Ustawa niniejsza wchodzi w życie w trzydzieści dni po jej ogłoszeniu.

**Art. 79.**

Wykonanie niniejszej ustawy porucza się Ministrowi Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz Ministrowi Sprawiedliwości.



## SKOROWIDZ ALFABETYCZNY

(Cyfry rzymskie bez dodatku oznaczają numery artykułów ustawy o prawie autorskim, której tekst (bez objaśnień) zamieszczono na str. XIX i nast.; cyfry rzymskie z dodatkiem «Konw. Bern.» oznaczają numery artykułów Konwencji Berneńskiej, której tekst zamieszczono na str. 33 i nast.; cyfry rzymskie z dodatkiem «orz.» (w nawiasach) oznaczają numery porządkowe orzeczeń S. N., zamieszczonych przy poszczególnych artykułach ustawy; cyfry rzymskie z dodatkiem «str.» oznaczają numery stron części wstępnej niniejszej pracy; cyfry arabskie (bez nawiasów) oznaczają numery stron, na których zamieszczono objaśnienia i orzeczenia dotyczące poszczególnych artykułów ustawy; cyfry arabskie w nawiasach oznaczają numery uważ, zamieszczonych pod tekstem).

### A

- Afisze jako przedmiot prawa autorskiego** I (orz. II)  
**Agent** LV—LVIII; 247, 249, 272, 275, 281 i nast., 305  
**A. K. M.** 247, 273  
**Anonimowe dzieła** IX, XXI; 71 i nast., 127; patrz także: «Osobiste prawo zajęcia ojcostwa dzieła». Konw. Bern. VII, XV  
**Antologia** XIII; 101  
**Architektura** I, XV, XVIII, LI, LX; 3, 5 i nast. (10); użytek publiczny 109 i nast., 115; wyłączenie użytku prywatnego 116 i nast.; 277, 333. «Zastrzeżenia» w prawie międzynarodowym 40 i nast., 45 i nast. (4). Konw. Bern. II.  
**Artyści-wykonawcy** patrz «Odtwórca sztuka»  
**Autor** patrz «Twórca»  
**Autorska ustawa** patrz «Wstęp» str. VII i nast.  
**Autorstwo dzieła** patrz «Osobiste prawo do ojcostwa dzieła» i «Domniemanie autorstwa»

### B

- Berlińska Konwencja** (Konwencja Berneńska przejrzana w Berlinie) 46 i nast. (4)  
**Berneński Związek — członkowie** 39 i nast. (oświadczenie Rządowe w tym przedmiocie); 45 (4)  
**Berneńska Konwencja** 33 i nast., 45 i nast.  
**Bezprawność występów autorskich** LIX, LXI, LXII, LXVIII; 290 i nast., 296 i nast., 334, 339, 350 i nast. (orz. V, VI, VII), 353 i nast.  
**B. I. E. M.** 275

- Biura wynajmu filmów** 265 i nast.  
**Biurowo Związku międzynarodowego ochrony utworów literackich i artystycznych** Konw. Bern. XXI—XXIII  
**Błąd** przy występach cywilnych 315 i nast.; przy występach karnych 350 (orz. IV), 362 i nast.

### C

- Celowe rozporządzenia prawem autorskim** 139 i nast.  
**Cena sprzedażna egzemplarza dzieła** przy droit de suite XXIX, 167 i nast.; przy umowie nakładczej XLVI, 236 i nast.  
**Cenzura** teatralna 255; filmowa 268 i nast.  
**Choreografia** I; Konw. Bern. II  
**Clausula rebus sic stantibus** XXXIV; 176 i nast.  
**Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs** 248  
**Corpus mechanicum** I, III, VI, XXVI, XXVIII, XXIX, LX; 2, 29 i nast., 52 i nast., 137 (15), 158 i nast., 165 i nast., 167 i nast., 300 (11), 328 i nast.  
**Cywilna ochrona prawna** LIX—LXVII; 290 i nast.  
**Cywilne prawo** XXVII; 160 i nast.  
**Czas trwania ochrony** XXI—XXIII, LXXV; 125 i nast., 372 i nast.; Konw. Bern. VII, VII bis  
**Czas dodatkowy** patrz «termin dodatkowy»  
**Czasopismo** jako dzieło zbiorowe VIII; 15 (4), 55 i nast., 185, 241 i nast.; ochrona poszczególnych artykułów patrz «Dziennikarskie artykuły».  
**Częściowe prawa autorskie (w ogólności)** 85 i nast.; egzekucja na tychże 156 i nast.

- Członkowie Związku Berneńskiego** patrz «Berneński Związek».
- Czynności prawne** — jako przedmiot ochrony autorskiej 32
- Czynności prawne** — zdolność do działania 131 i nast.

## D

- Darowizna prawa autorskiego** 144
- Dekorator filmowy** 259 (37)
- Dobra wiara nabywcy prawa autorskiego** 130 (orz.), 136 i nast.
- Dobra wiara delikwenta** patrz «Błąd»
- Dobra wiara w obrocie** 160, 184, 191, 193
- Dobre obyczaje** 10 i nast., 134 i nast., 187; 336 i nast.
- Dokonanie występu autorskiego a usiłowanie** 297 i nast., 302 i nast., 360 i nast., 367
- Domain public payant** 126 (3)
- Domicyl jako podstawa ochrony prawnej międzynarodowej** V; 44, 48
- Domniemanie autorstwa** VI; 51 i nast., 112, 152, 295 (2); Konw. Bern. XV
- Dożywocie na prawie autorskim** 87 (23)
- Dramatyczne dzieła** XIII; użytek publiczny na tychże, str. 102 i nast.; umowy dotyczące tych dzieł patrz «Teatralne prawo». Konw. Bern. XI. Patrz także «Dramatyczno-muzyczne dzieła».
- Dramatyczno-muzyczne dzieła** VIII, XIV; 56; użytek publiczny na tychże 105 i nast.; umowy dotyczące tych dzieł patrz «Teatralne prawo». Konw. Bern. XI
- «Drehbuch»** patrz «Scenopis filmowy»
- «Droit de rester inédit»** patrz «Osobiste prawo decydowania o publikacji dzieła»
- Droit de suite** XXIX; 167 i nast.
- Drukacz** XLV, LXIX; drukarz a umowa nakładcza 191, 235; odpowiedzialność karna 365 i nast.
- Dzieło jako dobro niematerialne** — pojęcie i rodzaje I, 1 i nast.; dzieło niesamoistne II, 17 i nast. Konw. Bern. II, III, XIV
- Dzieło jako corpus mechanicum** patrz «Corpus mechanicum»
- Dzieło sztuki jako corpus mechanicum** XXVIII, XXIX, LX; 158 i nast., 165 i nast., 167 i nast., 330, 333
- Dziedziczenie prawa autorskiego** XXIV, XXV, XXIX; 84 i nast., 142, 149, 169
- Dziennikarskie artykuły** — użytek publiczny XIII, 97 i nast.; stosunek do wydawcy patrz «Czasopismo». Konw. Bern. II bis, IX
- Dziennikarskie informacje** IV; 9, 14 i nast., 33
- Dzierżawa prawa autorskiego** 144

## E

- Encyklopedia** VIII; 55 i nast.
- Egzekucja na corpus mechanicum** XXVI; 158 i nast.
- Egzekucja na prawie autorskim** XXV; 94 i nast., 148 i nast., 211 i nast.
- Egzemplarze autorskie** XLIII; 233 i nast.
- Egzemplarze propagandowe** XLIV; 234
- Egzemplarze zapasowe** XLIV; 234 i nast.

## F

- Felieton** 99 (8); Konw. Bern. IX
- Fikcja prawna pierwotnego nabycia prawa autorskiego** X, XI; 50 i nast., 73 i nast., 137 i nast., 258 i nast., 265
- Filmowe dzieła** I, II, III, X, XXI, XXV, LIII; w ogólności 4 (8), 8; formalne warunki ochrony 29 i nast.; podmiot praw 50 i nast., 73 i nast.; czas ochrony 127 i nast.; egzekucja 150 i nast.; filmowe prawo umowne 244 i nast., 257 i nast., 278 i nast.; filmowi współtwórcy 50, 257 i nast. Konw. Bern. XIV
- Forma dzieła** I; 1 i nast. (orz. II), 2 i nast.
- Forma umów autorskich** XXIV; 146 i nast.
- Formalne warunki ochrony fotografii, filmów, instrumentów mechanicznych itp.** III; 29 i nast.
- Formularze** — ich ochrona 1 i nast. (orz. II), 11 (23).
- Fotograficzne dzieła** I, III, X, XV, XXI, XXV; 7, 16, 29 i nast., 73 i nast.; użytek publiczny 110, 128; egzekucja 150 i nast. Konw. Bern. III

## G

- Graficzne dzieła** I; 5 i nast. (10); patrz dalej pod «Sztuka»
- Głośniki radiowe** LIV; 280 i nast.
- Gramofonowe płyty** patrz «Mechaniczne instrumenty»

## H

- Handlowe prawo** XXVII; 142 i nast., 160 i nast.
- Honorarium autorskie** XVI, XLI, XLIX; przy umowie nakładczej 113, 195 i nast., 221, 226 i nast.; przy innych umowach 249, 256, 267 i nast., 272 i nast., 275; potrącalność przy odpowiedzialności z tytułu niesłusznego wzbogacenia 313. Konw. Bern. XI bis

## I

- Ilustracje** I, VIII, XV; 56 i nast.; użytek publiczny 107 i nast.; 184 i nast. Konw. Bern. II
- Improwizacje** I

«**Informacje dziennikarskie**» patrz «Dziennikarskie informacje»  
**Integralność dzieła** patrz «Osobiste prawo do integralności dzieła» i «Majątkowe prawo do integralności dzieła»

## K

**Kalendarze VIII**; ich ochrona 1 i nast. (orz. II), 11; prawa autorskie do kalendarza 55  
**Kara za występki LXVIII—LXX**; 364, 365  
**Kara umowna 255**  
**Karna ochrona prawna LXVIII—LXXIV**; 294, 347 i nast.  
**Karykatura 18**  
**Killimy** — ich ochrona 17 (orz. III)  
**Kinematograficzne dzieła** patrz «Filmowe dzieła»  
**Kinoteatr 270** i nast.  
**Klucze do zadań** — ich ochrona 17 (orz. II); 19 i nast., 337  
**Kolizja ustaw w prawie karnym 369, 370**  
**Kodeks handlowy 142** i nast., 160 i nast.  
**Kodeks zobowiązań 142** i nast., 160 i nast.  
**Kolportaż 195**  
**Komis księgarski 182** (3), 192, 305  
**Koncert** patrz «Muzyczne dzieła»  
**Konfiskata 364**. Patrz także «Unieszkodliwienie nielegalnych egzemplarzy»  
**Konkurencyjne przeróbki dzieła a prawa majątkowe na oryginalne 83** i nast.; w zakresie umowy nakładczej 198  
**Konsumpcja przestępstwa 360**  
**Kontratyp (lawenda) 266** (54)  
**Konwencja Berneńska** — tekst 33 i nast.; objaśnienia 45 i nast.  
**Korekta XLII**; 228 i nast.  
**Kopie filmowe 29** i nast., 266 i nast., 279  
**Krytyczne dzieła** — ich ochrona 19  
**Krytyka dzieła LXII**; 93 i nast., 293, 335 i nast.; brak represji karnej 354  
**Końcowe postanowienia ustawy LXXVIII, LXXIX**  
**Kupiec 146**

## L

**Legitymacja bierna 296** i nast., 303, 305 i nast., 311, 322, 329  
**Legitymacja czynna 295, 303, 310** i nast., 322, 330  
**Legitymacja do skargi karnej LXXII**; 370 i nast.  
**Legitymacja Prokuratorii Generalnej LXIII**; 344 i nast.; brak legitymacji do skargi karnej LXXII, 370  
**Libretto VIII**; 56 i nast.  
**Licencja jako częściowe prawo autorskie pozbawione wyłączności 86** i nast., 144, 270 i nast., 272 i nast., 275, 276 i nast.  
**Licencja na wykonywanie zależnego pra-**

**wa autorskiego II, XXXII**; 23 i nast., 85, 143, 174, 185, 262 i nast.

**Licencja przymusowa XVI**; 111 i nast. Konw. Bern. XI bis, XIII

**Licytacja prawa autorskiego** — przy zniesieniu współwłasności 67 i nast.; przy egzekucji 153 i nast.

**Listy** — ich ochrona autorska I; 10. Patrz dalej «Osobiste prawo adresata listu» i «Os. pr. nadawcy listu»

**Literackie dzieła I**; 7 (12). Konw. Bern. II. Patrz dalej «Piśmiennicze dzieła»

**Lojalność** — obowiązek lojalności w umowie nakładczej 197 i nast., 202 i nast.; w innych umowach 249

## Ł

**Łączne dzieła VIII, XXI**; 56 i nast.; czas ochrony 127; nakład dzieła łącznego 186; legitymacja w procesie 303, 310, 330. Konw. Bern. VII bis

## M

**Majątkowe prawa autorskie XII, LIX—LXI**; 25 i nast., 75 i nast., 79 i nast.; ich ochrona a) cywilna 290 i nast., 294 i nast., 328 i nast., 334 i nast., b) karna 353 i nast. Konw. Bern. VIII, IX, XI—XIV

**Majątkowe prawo autorskie do integralności dzieła XXXI**; 82, 171 i nast., 293, 334 i nast.

**Makulatura 199** i nast.

**Malarskie dzieła I**. Konw. Bern. II. Patrz dalej pod «Sztuka»

**Manuskrypt 16, 53, 158, 166, 212** i nast., 250; stare rękopisy 54, «nieregularna» umowa nakładcza co do tychże 242 i nast.

**Maska artystyczna 120**

«**Material**» teatralny 251 i nast.

**Mechaniczne instrumenty II, III, X, XXI, XXV, LII, LXXVII**; przeróbki na mechaniczne instrumenty 22 i nast.; formalne warunki ochrony 29 i nast.; podmiot praw 73 i nast.; czas ochrony 128; egzekucja 150 i nast.; prawo umowne 273 i nast., 278. Konw. Bern. XIII

**Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego XVI, LXIII**; kompetencja w zakresie licencji przymusowej 113; w zakresie ochrony praw osobistych po śmierci twórcy 344

«**Monopol**» filmowy (prawa wyłącznej eksploatacji) 265 i nast.

**Monopol Państwa w zakresie radia 276**

**Montaż filmowy 261**

**Motywy ustaw, rozporządzeń, orzeczeń itp.** — brak ochrony prawnej 31

**Mowy I, XIII**; mowy urzędowe 31 i nast.; użytek publiczny 100 i nast. Konw. Bern. II, II bis



**Muzyczne dzieła** I, II, VIII, X, XIII, XIV, XVII, XXI, XLIII, XLIX, LII; w ogólności 4, 4 i nast. (10), 7 (12); dramat muzyczny 56 i nast.; użytek publiczny na rzecz dzieł muzycznych 103 i nast.; użytek publiczny na dziełach muzycznych 104 i nast., 115; nakład dzieł muzycznych 184, 232, 232 i nast. (4); muzyka w filmie 260 i nast., 278 i nast.; umowne prawo koncertowe 271 i nast. Patrz również «Mechaniczne instrumenty», «Radio» i «Teatralne prawo». Konw. Bern. II, XI, XII, XIII

## N

**Naddruk** XLV, LXIX; 365 i nast.; kontrola przewencyjna twórcy 235  
**Najem dzieła** 145  
**Nakład** — umowa o nakład XXXV—XLVIII, 181—243; nakładca jako obrońca praw nieznanego twórcy IX, 71 i nast.; nakładca jako podmiot występu «naddruku» LXIX, 365 i nast. Konw. Bern. XV  
**Naukowe dzieła** I, XIII, XIV, XV, XLVII; w ogólności 7 (12), 9, 19; ochrona ich treści de lege ferenda 14 i nast.; użytek publiczny dla celów nauki i nauczania 101 i nast., 104 i nast., 107 i nast.; nowe wydanie 240. Konw. Bern. II. Patrz dalej «Dzieła piśmiennicze»  
**Nazwisko twórcy** — przywłaszczenie go sobie LXII; 92, 324 i nast., 339 (2), 350 i nast. (orz. VI), 356 i nast. Patrz także «Osobiste prawo do ojcostwa dzieła» i «Domniemanie autorstwa»  
**Negatyw** 158, 166, 266  
**Nieletni twórcy** 131 i nast.  
**Niematerialne dobro prawne** 2 i nast.  
**Niepodzielna wspólność autorska** VIII; 56 i nast.  
**«Nieregularna» umowa nakładcza** 242 i nast.  
**Nierozłączne dzieła** VIII; 59 i nast.; czas ochrony 127; legitymacja w procesie 303, 310, 330; Konw. Bern. VII bis  
**Niesamoistne dzieła** II; 17 i nast. Konw. Bern. II, XIV (dzieła kinematograficzne). Patrz dalej «Osobiste prawo do integralności dzieła»  
**Niesłuszne wzbogacenie** XXXIV, LIX, LX; 179 i nast., 205 i nast.; ex delicto 296 i nast., 301, 304 i nast., 323 i nast., 327 i nast., 333  
**Nieuczciwa konkurencja** 198, 293, 324 i nast., 337 i nast.  
**Niewypłacalność** — jako podstawa odstąpienia od umowy XXXIV, 179. Niewypłacalność w sensie upadłości patrz «Upadłość»

## O

**Obligacyjne prawo autorskie w ogólności** 142 i nast.  
**Obyczaje dobre** patrz «Dobre obyczaje»  
**Obywatelstwo jako warunek międzynarodowej ochrony prawnej** V; 43 i nast. Konw. Bern. IV—VI, VIII  
**Ochrona prawna (represja)** patrz «Cywilna ochrona prawna» i «Karna ochrona prawna»  
**Ochrona prawna międzynarodowa** 33 i nast.  
**Odbitki autorskie** XLIII; 234  
**Odbitki fotograficzne, filmowe itp.** III; 29 i nast.  
**Odkrycia** — ich ochrona de lege ferenda 14 i nast.  
**Odnajmowanie egzemplarzy dzieła** XIII, XIV; 102, 106, 299  
**Odszkodowanie** patrz «Wynagrodzenie szkody»  
**«Odszkodowanie» za przymusową licencję** 111 i nast.; Konw. Bern. XI bis  
**Odstąpienie od umowy** XXXIV, XXXVI, XXXVIII, L; clausula rebus sic stantibus 176 i nast.; odstąpienie od umowy nakładczej 187, 202 i nast., 206 i nast., 209 i nast., 218 i nast.; odstąpienie od innych umów 249, 255 i nast., 269  
**Odtwórcza sztuka** 8 i nast., 21 i nast., 258 i nast.  
**Ogłoszenie dzieła** patrz «Ukazanie się dzieła»  
**Ogłoszenie wyroku** LXII, LXXIII; 340  
**Ograniczenie praw autorskich** patrz «Użytek prywatny», «Użytek publiczny», «Osobiste prawo do wizerunku» i «Osobiste prawo adresata listu»  
**Opera** patrz «Dramatyczno-muzyczne dzieła»  
**Operator filmowy** 258 i nast. (37)  
**Opracowanie dzieła** II; 20 i nast.; Konw. Bern. II, VIII, XI, XII—XIV. Patrz dalej «Niesamoistne dzieła»  
**Orzeczenia sądów i innych władz** — brak ochrony prawnej IV; 31 i nast.  
**Oskarżenie prywatne i publiczne** LXXI, LXXII; 370 i nast.  
**Osobiste piętno** I; 1 i nast. (orz. I, II), 6 i nast.  
**Osobiste prawa w ogólności (prawa osobistości)** 75 i nast., 119  
**Osobiste prawa autorskie w ogólności** IX, XII, XVII, XXV, XXX, LXII, LXIII; 25 i nast., 77 i nast.; ich rola w niepodzielnej wspólności autorskiej 65 i nast.; ich rola w sferze użytku publicznego 96 i nast., 113 i nast.; ich rola w egzekucji 148 i nast., 158 i nast.; ich rola w zakresie twórczości filmowej 73 i nast., 257 i nast.; ich ochrona a) cy-

- wilna 339 i nast., b) karna 350 i nast. (orz. VI), 354 i nast.; ich reprezentacja po śmierci patrz «Reprezentanci interesów osobistych»; ich obrona przez wydawcę i nakładcę 71 i nast. Konw. Bern. VI bis, XI bis
- Osobiste prawo autorskie decydowania o publikacji dzieła** (droit de rester inédit) XII, XXV, LXII; 26, 65 i nast., 88 i nast., 96 i nast., 148 i nast., 158 i nast., 178, 354
- Osobiste prawo autorskie do dobrej sławy i do czci dzieła** LXII; 93 i nast.; brak represji karnej 354. Konw. Bern. VI bis
- Osobiste prawo autorskie do integralności dzieła** II, XVII, XXXI, XXXII, LXII; 23 i nast., 66, 82 i nast., 90, 115, 171 i nast., 173 i nast., 259, 263, 264, 343 i nast., 347 i nast. (orz. I), 354. Konw. Bern. VI bis
- Osobiste prawo autorskie do ojcostwa dzieła** XVII, LXII, LXX; 75 (orz. I), 91 i nast., 114 i nast., 260, 263, 265, 354 i nast., 367 i nast. Konw. Bern. VI bis. Patrz także «domniemanie autorstwa»
- Osobiste prawo autorskie rozporządzania dziełem** (wolność od przymusu alienacyjnego) XXV, XXXVIII; 94 i nast., 148 i nast., 175 i nast.
- Osobiste prawo autorskie zatępienia autorstwa** LXXII; 72, 92 i nast.
- Osobiste prawo adresata listu** XX, LXIV; 122 i nast.; reprezentacja po śmierci adresata 124
- Osobiste prawo nadawcy listu** 124 i nast.
- Osobiste prawo do nazwiska** patrz «Nazwisko twórcy»
- Osobiste prawo do wizerunku** XIX; 119 i nast.
- «Osobista twórczość» patrz «Osobiste piętno»
- Oświadczenie Rządowe w sprawie przystąpienia państw do Związku Bern.** 39 i nast.
- P
- Pantomina I**; Konw. Bern. II
- Parodia** 18
- Pierwotne nabycie prawa autorskiego** patrz «Podmiot prawa autorskiego»
- Pisemna forma** patrz «Forma umów autorskich»
- Piśmiennicze dzieła** I, XIII; pojęcie 4 i nast.; użytek publiczny 97 i nast.; piśm. dzieła a umowa nakładcza 184, 232. Konw. Bern. II, II bis, VII—XII, XIV
- Plagiat** — plagiat a opracowanie 20; patrz dalej «Osobiste prawo do ojcostwa dzieła»
- Plastyczne dzieła** patrz «Sztuka»
- Pochodne nabycie prawa autorskiego** patrz «Przejęcie praw autorskich w ogólności»
- Poczta a radio** 276
- Podmiot prawa autorskiego** VI—XI; 49 i nast.; prawo międzynarodowe V, 33 i nast. Konw. Bern. IV—VI bis
- Podzégacz** 359
- Pokutne** LXII, LXIII; 294, 328, 340 i nast., 342, 344
- Policja Państwowa** — zapobieganie występkom 364 i nast.
- Polskie Radio** 276 i nast.
- Pomnik** — użytek publiczny na nim 109
- Pomocnik twórcy** 60, 186
- Pomoenik w występku** 359 i nast.
- Portrety** patrz «Osobiste prawo do wizerunku»
- Powództwo ex delicto** patrz «Skargi cywilne ex delicto»
- Pośredni sprawca** — odpowiedzialność z tytułu niesłusznego wzbogacenia 307 i nast.; odpowiedzialność karna 359
- Pośmiertne dzieła** XXI; 127 i nast. Konw. Bern. VII
- «Potpourri» muzyczne (układ muzyczny) II; 21. Konw. Bern. II, XII
- Praca** — umowa twórcy o pracę XXXIII; w ogólności 114 i nast.; w sztuce filmowej 258; prawo wypowiedzenia umowy pięcioletniej 175 i nast.
- Prasa** patrz «Dziennikarskie artykuły» i «Dziennikarskie informacje»
- Proklamacja Prezydenta St. Zjedn. o wzajemności** 45 (4)
- Prokuratoria Generalna** patrz «Legitymacja Prokuratorii Generalnej»
- Prowadzenie cudzych spraw bez zlecenia** (negotiorum gestio) 308
- Prowizja agenta** LVII; 289
- Przedawnienie** 314, 323, 341; w zakresie występków karnych 364
- Przedmiot ochrony prawnej** patrz «Dzieło jako dobro niematerialne»
- Przedruk** — w sferze użytku publicznego XIII, XIV; 97 i nast., 104 i nast.; przedruk jako występki 297 i nast.
- Przedsiębiorca X**; jego nabycie pierwotne prawa autorskiego 8, 50 i nast., 73 i nast.; jego stanowisko w sztuce filmowej 257 i nast.; jego odpowiedzialność z tytułu niesłusznego wzbogacenia 305 i nast.; jego odpowiedzialność karna 358, 365 i nast.
- Przejęcie praw autorskich w ogólności** XXIV—XXXIV; 130 (orz.), 130 i nast.
- Przejęciowe postanowienia** LXXV—LXXVII; 372 i nast.
- Przelew prawa autorskiego** patrz «Rozporządzenie prawem autorskim»
- Przenoszenie praw autorskich** XXIV, XXXVI, XLIX; w drodze dobrowolnej

alienacji 135 i nast.; w drodze egzekucji 153 i nast., 156 i nast.; w szczególności przenoszenie prawa nakładczego 208 i nast.; innych praw częściowych 249, 251, 267, 270 (67), 287

**Przeróbka dzieła** patrz «Opracowanie dzieła»

**Przeróbka dzieła na muzyczne instrumenty mechaniczne** patrz «Mechaniczne instrumenty»

**Przynależność prawa autorskiego** XXVI, LX; 158 i nast., 165 i nast., 328 i nast.

**Przyznanie nielegalnych egzemplarzy** LX; 328 i nast.

**Przystąpienie do Związku Berneńskiego** — Polski 45; innych państw 39 i nast., 45 i nast. (4). Konw. Bern. XXV

**Przytaczanie wyimków cudzego dzieła — użytek publiczny** XIII, XIV, XV; w zakresie piśmiennictwa 101 i nast.; w zakresie muzyki 104 i nast.; w zakresie sztuki 107 i nast. Konw. Bern. X

**Przywłaszczenie sobie ojcostwa (autorstwa) dzieła** patrz «Osobiste prawo autorskie do ojcostwa dzieła»

**Przywłaszczenie sobie majątkowego prawa autorskiego** 291

**Pseudonim** — dzieła ogłoszone pod pseudonimem IX, XXI; 71 i nast., 127; patrz także «Osobiste prawo zatajenia ojcostwa». Konw. Bern. VII, XV

**Publiczne wykonanie (wystawienie, wyświetlanie) dzieła** XIII—XV, XLIX, L, LII—LIV; pojęcie «wykonania» publicznego (reprodukcji o charakterze jednorazowym) 12 i nast.; pojęcie «publicznego» wykonania (wykonania poza sferą użytku prywatnego) 117 i nast.; prawa publicznego wykonania 81 i nast.; ich przenoszenie 138 i nast.; użytek publiczny w zakresie tych praw 102 i nast., 105 i nast.; umowy w ich zakresie — w ogólności 243 i nast.; teatr 249 i nast.; film 257 i nast., 278 i nast.; koncert 271 i nast.; instrumenty mechaniczne 274, 278; radio 280 i nast. Konw. Bern. XI—XIV

## R

**Radio** XVI, LIV; licencja przymusowa 111 i nast.; prawo umowne 275 i nast.; wtórna reprodukcja (głośniki) 280 i nast.; zakłócenia odbioru 277. Konw. Bern. XI bis

**Recytacja literacka** — użytek publiczny XIII; 102 i nast.

**Recytacja muzyczna (koncert)** — użytek publiczny XIV; 105 i nast.; umowne prawo koncertowe 271 i nast.

**Repartycja tantiem koncertowych** 272 i nast.

**Reprezentanci interesów osobistych zmar-**

**lego twórcy** XXV, LXIII; w zakresie rozpowszechniania przeróbek dzieła 27 i nast.; w zakresie decydowania o publikacji dzieła 89 i nast.; w zakresie ścigania bezprawia 342 i nast.; w zakresie egzekucji 151 i nast.

**Reprodukcja o charakterze jednorazowym (wykonanie, wystawienie, wyświetlenie) i o charakterze trwałym (trwałe ustalenie i zwielokrotnienie dzieła)** 12 i nast., 81 i nast., 116 i nast., 138 i nast., 244 i nast., 297 i nast.

**Rękojmia za wady prawne dzieła** — przy umowie nakładczej 186 i nast.; przy innych umowach 249, 269

**Rękojmia za wady w jakości dzieła** — przy umowie nakładczej 188 i nast.; przy innych umowach 249

**Rękopis** patrz «Manuskrypt»

**Rewizja w drukarni** XLV; 235

**Rozporządzenia rządowe** — brak ochrony prawnej IV; 31

**Rozporządzenie prawem autorskim (prelew)** XXIV; w ogólności 135 i nast.; w zakresie współwłasności 64 i nast.; forma pisemna 146 i nast.

**Roczniki** — prawo autorskie na tychże VIII

**Rozwiązanie umowy** patrz «Odstąpienie od umowy» i «Wypowiedzenie umowy»

**Rysunkowe dzieła** I. Konw. Bern. II. Patrz dalej pod «Sztuka»

**Rzeźbiarskie dzieła** I. Konw. Bern. II. Patrz dalej pod «Sztuka»

## S

«**Sacem**» 247, 273

«**Sac dram**» 247

**Sądy** patrz «Właściwość sądów»

**Scenariusz filmowy** 261, 263 i nast.

**Scenopis filmowy** 261, 263 i nast.

**S. I. A. E.** 271

**Skargi cywilne ex delicto** LIX—LXVII; w ogólności 290 i nast., 294 i nast.; o zaniechanie 302 i nast.; o wydanie niestusznego wzbogacenia 304 i nast.; o wynagrodzenie szkody 314 i nast., 334 i nast.; o ustalenie stosunku prawnego 301; o zniszczenie narzędzi i wytworów występku 328 i nast.; o ich przysądzenie 331 i nast.; skargi z tytułu nieuczciwej konkurencji 324 i nast., 337 i nast.; skarga z tytułu naruszenia praw osobistych 339 i nast.; zabezpieczenie powództwa 345 i nast.

**Skład główny** 182 (3)

**Słuszność** XLI, LX; rozstrzyganie sporów według zasad słuszności 164; ustalanie honorarium autorskiego na jej podstawie 227, 333

**Sortymentowa umowa** 192

**Spółka autorska** 69 i nast.  
**Spółki prawa handlowego** 146  
**Spółuczestnictwo jednolite** — przy skardze repr. int. osob. 343  
**Sprawca czynu występnego** 357 i nast., 365 i nast., 368 i nast.  
**Sprawca pośredni** 359  
**Sprzedaż prawa autorskiego** 142 i nast., 184 i nast.; sprzedaż egzekucyjna 67 i nast., 154 i nast., 211 i nast.  
**«Stagma»** 247, 273  
**Stenogram** — ochrona? 8, 16  
**Sztuka** — **dzieła sztuki plastycznej** I, XV, XVII, XIX, XXVIII, XXIX, LX, LXVIII; w ogólności 4 i nast.; domniemanie autorstwa 52; użytek publiczny 107 i nast., 113 i nast.; osobiste prawo do wizerunku osoby portretowanej 119 i nast.; umowy dotyczące dzieł sztuki 165 i nast., 184 i nast.; droit de suite 167 i nast.; ograniczenie represji cywilnej (zakaz niszczenia) 330; karalność kopiowania 364. Konw. Bern. II. Patrz także pod «Architektura» i «Sztuka stosowana»  
**Sztuka odtwórcza** patrz «Odtwórcza sztuka»  
**Sztuka stosowana** I; pojęcie 11; prawo zależne 17 (orz. III); «zastrzeżenia» w prawie międzynarodowym 40 i nast., 46 (4). Konw. Bern. II

## S

**Śmierć adresata listu** — repr. jego int. osob. LXIV; 124  
**Śmierć agenta** LVIII; 288  
**Śmierć nakładcy** 206  
**Śmierć twórcy** XXI, XXV, LXIII; znaczenie dla czasu ochrony 126 i nast.; dla umowy nakładczej 206; dla umowy agencyjnej 288; repr. interesów osobistych po śmierci patrz «Reprezentanci interesów osobistych zmarłego twórcy»; dziedziczenie patrz «Dziedziczenie prawa autorskiego». Konw. Bern. VII, VII bis

## T

**Tajemnica dzieła** — jej ochrona 337 i nast.  
**Tajemnica listu** — jej ochrona XX, LXIV; 122 i nast.  
**Tantiema** XLIX, LVII; w zakresie teatru 256; w zakresie filmu 267 i nast., 271; wypłata przez agenta 289 i nast.  
**Tańce** patrz «Choreografia»  
**Teatralne prawo** (umowne) XLIX, L; 243 i nast., 249 i nast.  
**Teksty do pieśni** — użytek publiczny XIII; 103 i nast.  
**Termin dodatkowy** XXXVIII; 219 i nast.

**Termin dostarczenia dzieła przez twórcę** XXXVII, XLIX; w umowie nakładczej 214 i nast.; w zakresie innych umów 249

**Termin ochrony prawnej dzieła** patrz «Czas trwania ochrony»

**Termin płatności honorarium autorskiego** XLI, XLIX; w umowie nakładczej 227 i nast.; w zakresie umowy teatralnej 256; w zakresie umowy o wyłączną eksploatację filmu 268; w zakresie umowy z kinoteatrem 271

**Termin prac kontrahenta twórcy** XXXVII, XLIX; w umowie nakładczej 217 i nast.; w zakresie innych umów (zwłaszcza w zakresie umowy teatralnej) 249, 254

**Tłumaczenie dzieła** II: 17 (orz. I), 21; «zastrzeżenia» w prawie międzynarodowym 40 i nast., 45 i nast. (4). Konw. Bern. II, VIII, XI. Patrz dalej «Niesamoistne dzieła», «Zależne prawo autorskie» i «Osobiste prawo autorskie do integralności dzieła»

**Towarzystwo muzyczne** XIV; użytek publiczny dzieła 106; użytek prywatny 117 i nast.

**Treść prawa autorskiego** XII; 75 i nast. Konw. Bern. VI, VIII—XIV

**Twórcza** — jako podmiot prawa autorskiego VI; 49 i nast.

**Tytuł dzieła** 325 i nast., 352 (orz. VII)

**Tytuł rozporządzenia autorskiego** (titulus acquirendi) 135 i nast.

## U

**Ukazanie się (ogłoszenie) dzieła** V, VI, XII, XIII, XLVIII, LXII; pojęcie 13, 43; znaczenie dla ochrony międzynarodowej 43, 47 i nast.; brak znaczenia dla ochrony wewnętrznej 13; znaczenie dla domniemania autorstwa 53 i nast.; znaczenie dla użytku publicznego 96 i nast., 100; «droit de rester inédit» 88 i nast.; data ukazania się dzieła a wydanie zbiorowe 240 i nast. Patrz także «Wydanie dzieła jako forma ukazania się dzieła»

**Układy między państwowe** V; 45 i nast.

**«Ukryte» przeniesienie prawa autorskiego** patrz «Fikcja prawna pierwotnego nabycia prawa autorskiego»

**Ujawnienie autorstwa** patrz pod «Osobiste prawo autorskie zatajenia autorstwa»

**Umowy autorskie w ogólności** XXIV, XXVII, LXXVI; zasady ogólne 131 i nast.; źródła prawne 160 i nast.; forma 146 i nast.; przejściowe postanowienia 373

**Umowy autorskie poszczególne** — umowa nakładcza patrz «Nakład»; umowa

- o wystawienie dzieła scenicznego patrz «Teatralne prawo»; umowy z zakresu sztuki filmowej patrz «Filmowe dzieła» (podtytuł «Filmowe prawo umowne»); umowy dotyczące publicznego wykonania dzieła muzycznego 271 i nast.; umowy z zakresu instrumentów mechanicznych 273 i nast.; z zakresu radia 275 i nast.; umowy dotyczące dzieł sztuki plastycznej 165 i nast., 184 i nast.; umowy dotyczące przyczynków do dzieł zbiorowych (encyklopedii, czasopism itd.) 55 i nast., 241 i nast.; umowa o wydanie dzieła dawnego 242 i nast.; umowa agencyjna 281 i nast.; umowy z kodeksu zobowiązań i kodeksu handlowego w sferze stosunków autorskich 142 i nast.
- Unieszkodliwienie nielegalnych egzemplarzy** LX; 328 i nast.; w trybie karnym 364. Konw. Bern. XIII
- Upadłość kontrahenta twórcy** — upadłość nakładcy 206 i nast.; agenta 288 i nast.; innych kontrahentów 249
- Upadłość twórcy** (lub jego następcy prawnego) 151; znaczenie dla umowy nakładczej 206; agencyjnej 288; innych umów 249
- Uprawnienia majątkowe autorskie** (szczególnie) 81 i nast. Konw. Bern. VIII, XI—XIV
- Usiłowanie występku** patrz «Dokonanie występku autorskiego a usiłowanie»
- Ustalenie dzieła** — warunkiem ochrony dzieła I; 12 i nast.; ochrona ustaleń de lege ferenda 14 i nast.
- Ustalenie** — powództwo o ustalenie stosunku prawnego 301
- Ustawy** — ich wyjęcie spod ochrony IV; 31
- Urzędowe akty** — ich wyjęcie spod ochrony IV; 31 i nast.
- Użytek prywatny** XVIII; 79 i nast., 116 i nast.
- Użytek publiczny dzieła** XIII—XVII; 97 i nast., 299 i nast. Konw. Bern. II bis, IX, X, XI bis, XIII
- Użytek publiczny wizerunku** XIX; 121 i nast.
- Użytkowanie swobodne dzieła** II; 17 i nast.
- «Użytkowanie» (ususfructus) dzieła** 87 (23)
- «Używanie» (usus) dzieła** 83 (23)

## W

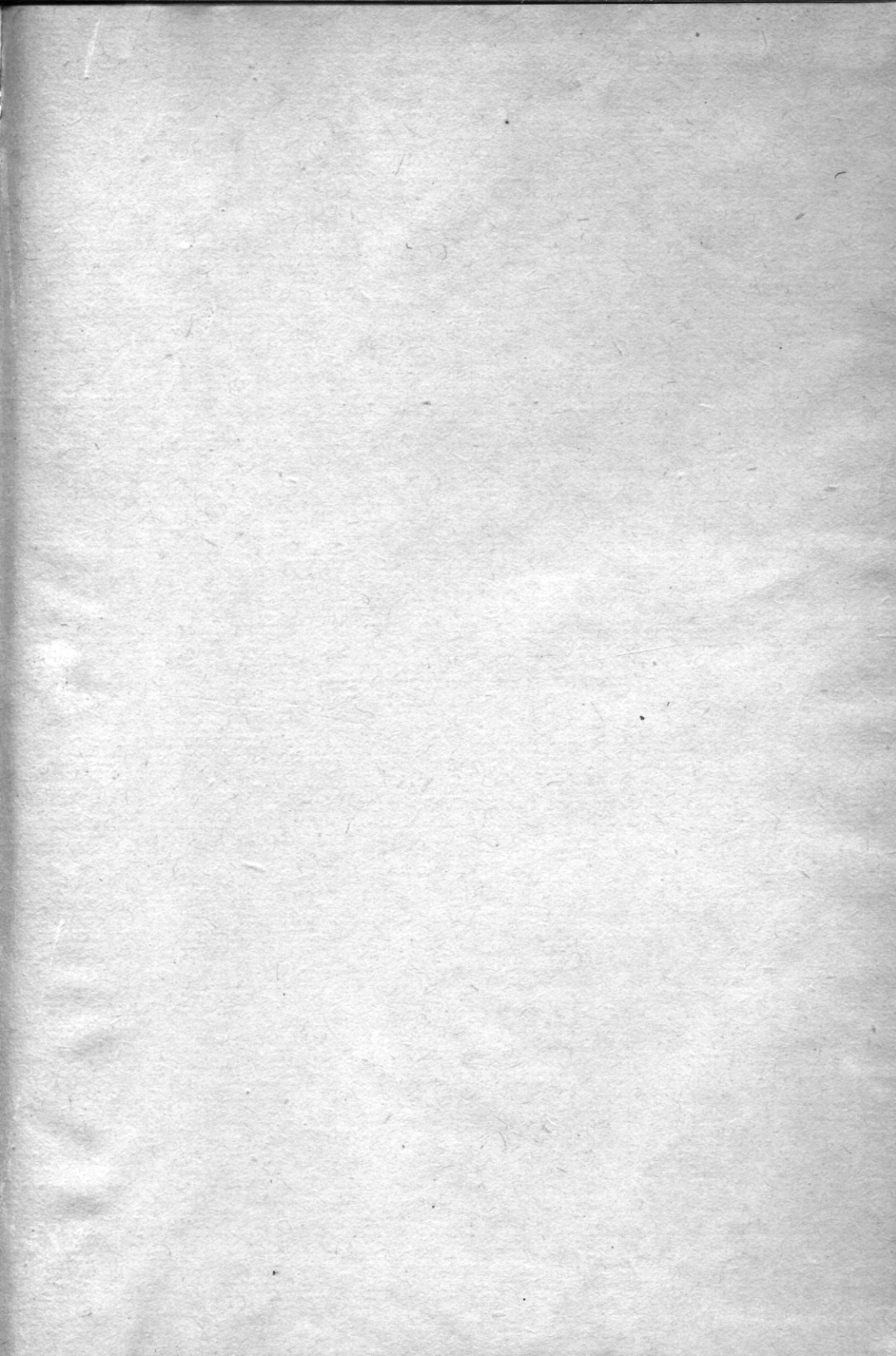
- Wartość dzieła** — brak znaczenia dla ochrony prawnej 12; odpowiedzialność twórcy za wartość dzieła wobec kontrahenta 188 i nast., 249. Patrz również «Krytyka dzieła»
- Warfacje muzyczne** 21

- Wina kontraktowa** — w zakresie umowy nakładczej 202 i nast., 216 i nast.; w zakresie innych umów 249
- Wina przy występach cywilnych** LIX, LXI, LXII; 315 i nast.; 334 i nast.; 340 i nast.
- Wina przy występach karnych** 317 i nast. (orz. I—V), 362 i nast., 367, 369
- Wizerunki** patrz «Osobiste prawo do wizerunku»
- Własność autorska (jako najpełniejsze prawo autorskie)** XII; 78, 79 i nast.; jej przeniesienie w drodze alienacji dobrowolnej 138 i nast. (17), 141; w drodze egzekucji 155
- Właściwość sądów** LXVI, LXVII, LXXIV, sądów cywilnych — w trybie zwykłym 371, w trybie zabezpieczającym 346 i nast.; sądów karnych 371
- Wolność twórcza** XXXIII, XXXIV, XXXVIII; 95, 175 i nast., 178 i nast., 189
- Wspólność autorska** VIII, XXI; 55 i nast., 127. Konw. Bern. VII bis
- Współsprawstwo** jako forma udziału w przestępstwie 359
- Współwłasność autorska** VIII, XXI; 57 i nast., 127. Konw. Bern. VII bis
- Współtwórczość** 57 i nast.
- Wtórna reprodukcja radiowa** (głośniki itp.) — LIV; 280 i nast.
- Wydanie dzieła** jako forma ukazania się dzieła V, XIII—XVI, XXI, XXV, XXXV—XLVIII, LVI; pojęcie 44; znaczenie dla ochrony międzynarodowej 44, 47 i nast.; znaczenie dla domniemania autorstwa 53; znaczenie dla użytku publicznego 96 i nast., 101, 103, 104, 105, 106, 107, 112; znaczenie dla czasu trwania ochrony 127 i nast.; znaczenie dla egzekucji 149; umowa o wydanie patrz pod «Nakład»; wydanie dzieła a umowa agencyjna 289. Konw. Bern. IV—VI, VIII, IX, XV
- Wydanie dzieła** — nowe wydanie w umowie nakładczej XL, XLVII, XLVIII; 224 i nast., 238 i nast.
- Wydanie dzieła** — pojęcie «jednego wydania» w umowie nakładczej 231 i nast.
- Wydanie zbiorowe dzieła** XIII, XLVIII; wydanie zbiorowe mów a użytek publiczny 100; wyd. zbior. a umowa nakładcza 240 i nast.
- Wydawca dzieła** VII—IX; jego prawo autorskie 54 (wydawca dzieł dawnych), 55 i nast.; jego umowy 55 i nast., 185 i nast., 241 i nast.; jego legitymacja do obrony praw nieznanego twórcy 71 i nast. Konw. Bern. II, XV
- Wygaśnięcie umów autorskich** — umowy nakładczej 201 i nast.; umowy agencyjnej 287 i nast.; patrz dalej «Od-

- stąpienie od umowy» i «Wypowiedzenie umowy»
- Wykłady** — użytek publiczny XIII—XV; 102, 105, 107. Konw. Bern. II bis
- Wykonanie dzieła muzycznego** — odnośne umowy XLIX, LII—LIV; umowne prawo koncertowe 271 i nast.; muzyka w filmie 260 i nast.; w radiu 280 i nast.; koncert na instrumentach mechanicznych 272, 278
- Wykonawcy** = twórcy wykonawcy — patrz «Odtwórcza sztuka»
- Wyprowadzenie nakładu przez twórcę** XLVII; 238 i nast.
- Wyłączna eksploatacja** — prawa wyłącznej eksploatacji filmu 265 i nast.
- Wyłączne prawa twórcy** XII, XXXII, LIX, LXVIII; 79 i nast., 291, 350 i nast. (orz. VI), 353 i nast., 355 (4). Konw. Bern. VIII, IX, XI bis, XIII, XIV
- Wynagrodzenie szkody zrządzonej bezprawiem umownym** XXXIV, XXXVIII; 180 (clausula rebus sic stantibus); przy umowie nakładczej 205 i nast., 220 i nast.; przy innych umowach 249
- Wynagrodzenie szkody zrządzonej występkiem** LIX—LXII; 296 i nast., 301, 314 i nast., 327 i nast., 333, 334 i nast., 340 i nast.
- Wypowiedzenie umowy** XXXIII, XXXIX; wypowiedzenie umowy o stałą pracę twórczą 175 i nast.; wypowiedzenie z powodu naruszenia obowiązku lojalności przez kontrahenta 202 i nast., 249; wypowiedzenie umowy przez nakładcę dla uwolnienia się od obowiązku wydania dzieła 221 i nast.; wypowiedzenie przez jedną ze stron umowy agencyjnej 287; umowy o «skład główny» 182 (3)
- Wystawienie dzieła scenicznego** — odnośne umowy patrz «Teatralne prawo»
- Wywłaszczenie w zakresie radiofonii** XVI; 111 i nast. Konw. Bern. XI bis
- Wyższa użyteczność** 111
- Wzajemność** V; 44; w stosunkach ze Stanami Zjednoczonymi 45 (4)
- Wzory** — prawo autorskie na tychże 1 (orz. I), 11
- Z**
- Zabezpieczające postępowanie** LXV—LXVII; 345 i nast.
- Zadośćuczynienie za krzywdy moralne** LXII; w zakresie naruszenia praw osobistych 340 i nast.; w zakresie nieuczciwej konkurencji 327 i nast.
- «Zaiks»** 247, 249, 273, 276 (83), 279, 280, 282 (1), 283 (2)
- Zakłócenia odbioru radiowego** 277
- Zależne prawo autorskie** II, XXXII; 17 (orz. I—III), 23 i nast., 173 i nast., 343 i nast. Konw. Bern. II, XIV
- Zamieszkiwanie jako podstawa ochrony prawnej międzynarodowej** V; 44, 48
- Zamówienie dzieła jako podstawa pierwotnego nabycia prawa autorskiego** X; 73
- Zaniechanie jako forma działania występnego** 357
- Zaniechanie** — roszczenie o zaniechanie LIX, LXII; 293 (7), 296 i nast., 301, 302 i nast., 327, 340
- Zapózyczenia** patrz «Przytaczanie wyimków cudzego dzieła»
- Zarząd autorską współwłasnością** 60 i nast.
- Zarząd przymusowy dzieła** 142, 154 i nast., 157, 290 (4)
- Zastaw na prawie autorskim** 149 i nast.; ustawowe prawo zastawu agenta 290
- Zastępca nieznanego twórcy w obronie jego praw** IX; 71 i nast. Konw. Bern. XV
- Zastępca w wykonywaniu majątkowych praw autorskich** 141 i nast.
- Zastępca w zezwaniu na wykonywanie praw zależnych** 26, 174
- Zastępca zmarłego twórcy** patrz «Reprezentanci interesów osobistych zmarłego twórcy»
- «Zastrzeżenia» (reserves) członków Związku Bernejskiego** 39 i nast. («oświadczenie Rządzące» w tym przedmiocie), 45 i nast. (4)
- Zastrzeżenie sobie praw autorskich jako formalny warunek ochrony** III, XIII, XV; w zakresie fotografii 29 i nast.; w dziedzinie prasy 100; w zakresie recytacji utworów piśmienniczych 102; w zakresie wydanych planów architektonicznych 110. Konw. Bern. IX
- Zatajenie autorstwa** patrz «Osobiste prawo autorskie zatajenia autorstwa»
- Zbieg przestępstw** 360
- Zbieg ustaw karnych** 369, 370
- Zbiorowe dzieła** VIII; 55 i nast., 185 i nast., 241 i nast.
- Zbiorowe wydanie** patrz «Wydanie zbiorowe»
- Zlecenie** — umowa o zlecenie w zakresie prawa autorskiego 145
- Zmiany w dziele** XVII, XXXI, XL, XLII; dozwolone w zakresie użytku publicznego 115; dozwolone następcy prawnemu — w ogólności 171 i nast.; dozwolone nakładcy 230; przedsiębiorcy teatralnemu 254 i nast.; przedsiębiorcy filmowemu 259, 263, 264; zmiany dokonywane przez twórcę dzieła oddanego w nakład 229 i nast.; przy nowym wydaniu 225. Konw. Bern. VI bis. Patrz dalej «Majątkowe prawo

- autorskie do integralności dzieła»  
i «Osobiste prawa autorskie do integralności dzieła»
- Zniesienie współwłasności autorskiej** 67 i nast.
- «Zramszowanie» nakładu 194, 201 (34)
- Związek Berneński — członkowie** patrz «Berneński Związek»
- Związek przyczynowy w zakresie występów** 321
- Związki autorskie** 244 i nast.; ich umowy w zakresie publicznego wykonania dzieła 272 i nast.; ich stosunek agencyjny do twórcy 282 i nast.
- Związki przemysłu filmowego** 248, 257 (34)
- Zwłoka w wykonaniu zobowiązań** XXXVIII; 202, 218 i nast.
- Zwyczaj i zwyczajowe prawo** 160 i nast., 243 i nast.
- Źródła prawa autorskiego** patrz «Wstęp» str. VII i nast.
- Źródła umownego prawa autorskiego** XXVII; 160 i nast.
- Źródło zapożyczenia (obowiązek wskazania przy użytku publicznym)** XVII; 143 i nast.







20—

BIBLIOTEKA WYDZIAŁU  
PRAWA I ADMINISTRACJI UAM

**M. 1079**

Biblioteka Wydziału  
Prawa i Administracji UAM



RA094878