Blanka Bułacz*

ZARYS SYTUACJI PRAWNEJ WSPÓŁTWÓRCY UTWORU AUDIOWIZUALNEGO

Streszczenie

Ze względu na specyfikę utworu audiowizualnego, łączącego w sobie wiele gatunków twórczości, powstają wątpliwości związane z ustaleniem grona jego współtwórców. O ile sytuacja prawna reżysera, operatora obrazu, twórcy adaptacji utworu literackiego, twórcy stworzonych dla utworu audiowizualnego utworów muzycznych lub słowno-muzycznych oraz twórcy scenariusza wynika bezpośrednio z treści ustawy, o tyle sytuacja pozostałych podmiotów zaangażowanych w produkcję utworu audiowizualnego nie została wprost uregulowana przez polskiego ustawodawcę. Niniejsza publikacja ma na celu przedstawienie wypracowanych przez doktrynę i orzecznictwo przesłanek, których spełnienie jest niezbędne, aby nadać danej osobie status współtwórcy utworu audiowizualnego, oraz przedstawienie uprawnień przysługujących jej z tego tytułu.

Słowa kluczowe: utwór audiowizualny, współtwórcy utworu audiowizualnego, prawo autorskie

Wprowadzenie

Wraz z rozwojem technologicznym i rosnącą popularnością kinematografii trudniejsze stało się ustalenie, kogo należy uznać za współtwórcę utworu audio-

* mgr Blanka Bułacz, Akademia Leona Koźmińskiego, adres e-mail: blanka.bulacz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1044-5180.

wizualnego. W przypadku pierwszych produkcji kinematograficznych sytuacja była mniej skomplikowana – zazwyczaj były one wynikiem prac jednego twórcy, który samodzielnie realizował swoją koncepcję, będąc jednocześnie reżyserem, scenarzystą, nierzadko również aktorem, a także producentem. Producenci byli wówczas podmiotami uprawnionymi do wszelkich praw wynikających z powstania utworu audiowizualnego, w związku z czym aspekty prawno-autorskie nie przysparzały wielkich trudności. Z biegiem czasu jednak poszczególne zadania wykonywane w celu stworzenia utworu kinematograficznego przeobraziły się w nowe zawody, takie jak np. reżyser, operator czy montażysta. Udział producenta został natomiast ograniczony do zadań organizacyjno-technicznych i podjęcia ekonomicznego ryzyka wynikającego z produkcji¹. Obecnie utwór audiowizualny stanowi wielowarstwową strukturę składającą się z wkładów twórczych wielu autorów, wobec czego odpowiedź na pytanie, kogo należy uznać za współtwórcę, niejednokrotnie wymaga przeprowadzenia głębszej analizy. Niniejsza publikacja przedstawia rozważania dotyczące ustalenia współtwórstwa do utworu audiowizualnego oraz praw przysługujących współtwórcom w świetle obecnego ustawodawstwa, doktryny i judykatury.

Przesłanki zaistnienia współautorstwa utworu audiowizualnego

Zgodnie z art. 69 ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych² podstawową przesłanką uznania danej osoby za współtwórcę utworu audiowizualnego jest fakt wniesienia przez nią wkładu twórczego do utworu w procesie jego tworzenia.

Wniesienie wkładu twórczego do utworu

Wkład twórczy wniesiony do utworu musi odpowiadać przede wszystkim kryteriom wynikającym z art. 1 ust. 1 pr. aut., tzn. stanowić „przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze”. Stanowisko to potwierdził Trybunał Konstytucyjny, który w wyroku z 24 maja 2006 roku³ zaznaczył, że nadanie statusu współtwórcy jest zależne od okoliczności danego przypadku, a przede wszystkim

¹ M. Gromotowicz, *Twórcy utworu audiowizualnego*, w: *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011, s. 49.

² Tekst jedn. Dz.U. z 2018 r., nr. 90, poz. 1191 – dalej pr. aut.

³ K 5/05, „Orzecznictwo Trybunału Konstytucyjnego. Zbiór Urzędowy” 2006, nr 5A, poz. 59.

od stwierdzenia, czy wkład danej osoby w dzieło jest rezultatem twórczości. Przesłanka ta eliminuje więc jednocześnie osoby, których wkład ma cechy jedynie organizacyjno-techniczne – w ten sposób wykluczono z grona współtwórców m.in. personel techniczny, kierowników produkcji, kaskaderów czy elektryków.

Wkład twórczy jako element procesu tworzenia utworu

Wkład twórczy musi być elementem samego procesu tworzenia utworu audiowizualnego, a nie okresów poprzedzających lub następujących po jego powstaniu⁴. Wyklucza to więc z grona współtwórców osoby, których działalność twórcza miała miejsce wcześniej niż powstał utwór audiowizualny, tzw. twórców dzieł uprzednio istniejących. Zalicza się do nich w szczególności autora powieści lub dramaturga, którego utwór stał się podstawą scenariusza, oraz kompozytora lub autora dzieła muzycznego utworu powstałego wcześniej i następnie włączonego do dzieła audiowizualnego⁵. Warto przytoczyć tutaj stanowisko M. Poźniak-Niedzielskiej, zgodnie z którym autora utworu literackiego uprzednio istniejącego można uznać za współtwórcę utworu audiowizualnego w przypadku, gdy efektywnie uczestniczy on w realizacji tego dzieła, dokonując poprawek i zmian, jeżeli sam jest twórcą adaptacji⁶. Ze zdaniem tym należy się zgodzić – taki autor jest bowiem uznany za współtwórcę właśnie dlatego, że oprócz stworzenia uprzedniego dzieła, w procesie tworzenia utworu audiowizualnego dokonywał twórczych poprawek i zmian. Ma to odzwierciedlenie w polskim ustawodawstwie, zgodnie z którym faktyczna współtwórczość w procesie tworzenia utworu współautorskiego ma ściśle znaczenie dla powstania współautorstwa. Taka działalność twórcza oddziałuje na poszczególne części, a tym samym na całość utworu audiowizualnego⁷. Stanowisko to zostało potwierdzone przez polskie orzecznictwo – Sąd Najwyższy w wyroku z 10 lutego 1970 roku⁸ określił, że współautorstwo kształtowane jest w ramach procesu twórczego, jak i jego wyniku w formie całości dzieła (co do treści i co do formy).

W doktrynie podkreśla się również znaczenie występowania zamiaru współpracy w zakresie stworzenia utworu audiowizualnego między autorami, czyli tzw.

⁴ M. Gromotowicz, *Twórcy utworu...*, s. 50.

⁵ J. Serda, *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Warszawa 1970, cyt. za: D. Sokołowska, *Współtwórczość a utwór audiowizualny*, w: *Utwór audiowizualny. Zakres...*, s. 64.

⁶ M. Poźniak-Niedzielska, *Autorstwo dzieła filmowego*, Warszawa 1968, s. 61.

⁷ J. Sieńczyło-Chłabicz, J. Banasiuk, *Twórcy dzieł uprzednio stworzonych a współtwórczość utworu audiowizualnego*, w: *Utwór audiowizualny. Zakres...*, s. 93.

⁸ II CR 666/69, „Orzecznictwo Sądów Polskich” 1972, z. 2, poz. 30.

porozumienia współtwórców, rozumianego jako element twórczej współpracy, kreujący koncepcję powstawania utworu, wyznaczający jego ideę i kontrolujący efekty pracy poszczególnych twórców, aby w efekcie powstało integralne dzieło⁹. Na gruncie doktryny i orzecznictwa występują jednak spory co do zasadności uznania porozumienia jako koniecznego kryterium współtwórczości.

Porozumienie współtwórców

Istnienie porozumienia jako przesłanki niezbędnej do stworzenia dzieła jako całości jest stanowiskiem dominującym w doktrynie, które reprezentują m.in. J. Błęszyński¹⁰ czy M. Poźniak-Niedzielska¹¹. Również Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 19 lipca 1972 roku¹² stwierdził, że współtwórczość powstaje wyłącznie w przypadku występowania porozumienia faktycznego co do zamysłu stworzenia wspólnego dzieła. Podobnie wskazał Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 5 lipca 2002 roku¹³, zaznaczając, że współtwórczość autorów nie może powstać bez ich woli. W świetle powyższego należy stwierdzić, że konieczne jest występowanie porozumienia chociaż co do faktu wspólnego stworzenia dzieła audiowizualnego. D. Sokołowska wskazuje przy tym, że takie porozumienie powinno być pojmowane w sposób zawężony, polegający na wyrażeniu woli i zgody na fakt posiadania przez utwór statusu dzieła wspólnego¹⁴. Zgodnie zaś z poglądem J. Sieńczyło-Chlabicz oraz J. Banasiuk w związku z tym, że dochodzi do akceptacji przez współtwórców porozumienia, które wywołuje skutki prawne, należy uznać, że posiada ono charakter umowy pomiędzy współtwórcami, przy czym skuteczność zawarcia takiej umowy nie jest uzależniona od zachowania formy szczególnej¹⁵.

Stanowisko pośrednie prezentują S. Ritterman, uważający, że porozumienie jest niezbędne w przypadku utworów współautorskich łącznych¹⁶, oraz kontra-

⁹ D. Sokołowska, *Współtwórczość...*, s. 61.

¹⁰ J. Błęszyński, *Prawo autorskie*, Warszawa 1985, s. 73.

¹¹ M. Poźniak-Niedzielska, *op. cit.*, s. 148.

¹² II CR 575/71, „Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna” 1973, z. 4, poz. 67.

¹³ III CKN 1096/00, LEX nr 81369.

¹⁴ D. Sokołowska, *Współtwórczość...*, s. 61.

¹⁵ J. Sieńczyło-Chlabicz, J. Banasiuk, *Twórcy dzieł uprzednio...*, s. 90.

¹⁶ S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937, s. 58–59, cyt. za: J. Banasiuk, J. Sieńczyło-Chlabicz, *Porozumienie twórców a powstanie dzieła współautorskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2009, z. 4, s. 68.

stujący z tym poglądem A. Oryl, który twierdzi, że jest ono konieczne w przypadku dzieł rozłącznych¹⁷. Bez względu na powyższą (zasadniczą) rozbieżność w poglądach autorzy ci zgodnie zauważają, że sama okoliczność tworzenia poszczególnych utworów i łączenia ich w jedną spójną całość jest wystarczająca do traktowania utworu współautorskiego jako przedmiotu prawa. Podkreślają tym samym znaczenie faktycznej wspólnej twórczej pracy nad utworem, a nie występujące porozumienie między podmiotami. Nie kwestionują jednak, że tworzenie utworu na podstawie porozumienia umożliwia większą ochronę utworu i praw jego twórców¹⁸.

Z powyższymi poglądami nie zgadzają się natomiast Z. Bidziński i J. Serda, argumentując, że stworzenie dzieła współtwórczego jest faktem samym w sobie, a uzależnienie jego powstania od wyrażania woli nie odpowiadałoby praktyce¹⁹. Ich zdaniem nie ma więc znaczenia, czy utwór został stworzony w wyniku wyrażenia woli, na podstawie umowy, czy też przy ich braku, skoro faktycznie powstał²⁰. Takie stanowisko poparł Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 27 września 1973 roku²¹, stwierdzając, że wystąpienie porozumienia nie powinno być traktowane jako przesłanka bezwzględna do stworzenia wspólnego utworu. W praktyce trudno jednak sobie wyobrazić, że utwór audiowizualny powstaje bez żadnego porozumienia czy wyrażenia woli przez jego współtwórców.

Konieczność występowania porozumienia budzi kontrowersje. Wśród różnorodnych stanowisk doktryny i judykatury najtrafniejszym i najbardziej uniwersalnym wydaje się pogląd wyrażony w wyroku Sądu Najwyższego z 5 lipca 2002 roku²², w którym stwierdzono, że fakt występowania porozumienia jest niezwykle istotny ze względu na konsekwencje prawne. Sąd Najwyższy podkreślił przy tym jednak, że samo stworzenie utworu możliwe jest także w przypadku braku porozumienia pomiędzy współtwórcami – wówczas obiektywny wkład twórczy osoby w powstanie takiego dzieła będzie elementem decydującym o stwierdzeniu istnienia współtwórczości.

¹⁷ A. Oryl, *Utwory współautorskie*, „Jurysta” 2007, nr 10, s. 16, cyt. za: J. Banasiuk, J. Sieńczyło-Chlabicz, *Porozumienie twórców...*, s. 68.

¹⁸ J. Banasiuk, J. Sieńczyło-Chlabicz, *Porozumienie twórców...*, s. 68.

¹⁹ Z. Bidziński, J. Serda, *Przedmiot i podmiot prawa autorskiego w świetle orzecznictwa sądowego*, „Nowe Prawo” 1975, nr 6, s. 859–860, cyt. za: J. Banasiuk, *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012, s. 130.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ I CR 434/79, „Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna” 1980/0, poz. 717.

²² III CKN 1096/00, LEX nr 81369.

Współtwórcy utworu audiowizualnego

Ustawodawca w art. 69 pr. aut. zawarł otwarty katalog współtwórców utworu audiowizualnego. Zgodnie z tym przepisem współtwórcami są osoby, które wniosły wkład twórczy w powstanie utworu, a w szczególności: reżyser, operator obrazu, twórca adaptacji utworu literackiego, twórca stworzonych dla utworu audiowizualnego utworów muzycznych lub słowno-muzycznych oraz twórca scenariusza. W związku z powyższym status tych współtwórców jest niepodważalny przez doktrynę. Przy spełnieniu wymienionych wcześniej przesłanek katalog ten może ulec jednak rozszerzeniu. Wobec powyższego kwestia oceny, kogo można uznać za współtwórcę, powinna być rozpatrywana przez analizę danego stanu faktycznego²³. Przede wszystkim należy sprawdzić, czy dana osoba wniosła wkład o charakterze twórczym.

Współtwórcy spoza katalogu z art. 69 pr. aut.

Wspomnianym już wyżej wyrokiem z 24 maja 2006 roku²⁴ Trybunał Konstytucyjny do grona współtwórców utworu audiowizualnego zaliczył również: scenografa, choreografa, montażystę, autora kostiumów, reżysera dźwięku (pod warunkiem wniesienia twórczego wkładu w utwór). Osoby te, pomimo że często uważane za drugoplanowe lub pełniące funkcję czysto techniczną – są ściśle związane z tworzeniem utworu audiowizualnego, a efekty ich pracy są widoczne bezpośrednio dla odbiorcy²⁵. W procesie tworzenia utworu audiowizualnego ich praca może nabierać cech twórczych, spełniając tym samym przesłankę twórczości o indywidualnym charakterze²⁶. Tak samo jak w przypadku kompozytora ich działania łączą się i przenikają z wizją reżysera i scenarzysty. Dzięki tym podmiotom całość utworu jest spójna i bardziej wyrazista.

Przykładowo zadaniem choreografa jest stworzenie i aranżowanie układów tanecznych dla potrzeb filmów²⁷. Zdaniem m.in. M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej uzasadnione jest nadanie mu statusu współtwórcy w tych przypadkach, w któ-

²³ D. Sokołowska, *Współtwórczość...*, s. 60.

²⁴ K. 5/05, „Orzecznictwo Trybunału Konstytucyjnego. Seria A” 2006, nr 5, poz. 59.

²⁵ M. Gromotowicz, *Współtwórczość utworu audiowizualnego*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 2009, nr 4, s. 54.

²⁶ I. Jaroszevska, *Ochrona prawna utworu audiowizualnego*, Łódź 1997, s. 16.

²⁷ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 44.

rych choreografia spełnia przesłanki utworu, odgrywa w nim znaczącą rolę oraz została stworzona dla utworu audiowizualnego²⁸. Z kolei K. Felchner porównuje rolę utworów choreograficznych do muzyki filmowej, zwracając uwagę na fakt, że jej twórcy zakwalifikowani są do kręgu współtwórców audiowizualnych, więc analogicznie powinni być traktowani choreografowie²⁹.

Natomiast zakwalifikowanie montażysty do współtwórców utworu audiowizualnego może budzić kontrowersje, jako że montaż kojarzony jest z czynnością czysto techniczną. W procesie tym jednak często konieczny jest wybór odpowiednich obrazów i ich kolejności, co niewątpliwie wpływa na odbiór utworu jako całości i wymaga ścisłej współpracy z reżyserem³⁰. Jednak w przypadku, gdy reżyser sprowadza zadanie montażysty do roli ściśle technicznej, nie dając mu swobody twórczej i wydając mu jednoznaczne polecenia dotyczące montażu, nie można oczywiście mówić o współtwórstwie³¹.

Inny przykład stanowi reżyser dźwięku, nazywany również operatorem dźwięku, który jest realizatorem ścieżki dźwiękowej utworu audiowizualnego. Zajmuje się on rejestracją muzyki, mowy aktorów, efektów dźwiękowych oraz ich przegrywaniem na jedną taśmę, w wyniku czego powstaje ostateczna wersja ekranowa³². W procesie twórczego łączenia dźwięków mogą powstawać nowe efekty audialne, które wpłyną na ostateczny kształt artystyczny utworu audiowizualnego i jego odbiór³³, a co za tym idzie – możliwe jest, aby operator dźwięku został uznany za współtwórcę utworu audiowizualnego. Odmienne i radykalne stanowisko prezentuje jednak J. Serda, który uważa, iż operator dźwięku realizuje jedynie ściśle koncepcję reżysera, co sprowadza jego funkcję do czysto technicznej, wobec czego zaliczenie operatora dźwięku do grona współtwórców jest niedopuszczalne³⁴. Wydaje się więc, że sytuacja jest bardzo podobna do wyżej opisaney sytuacji montażysty – kluczowe znaczenie ma poziom artystycznej wolności i uzależnienie od poleceń reżysera utworu.

²⁸ M. Czajkowska-Dąbrowska, *Przepisy szczególne dotyczące utworów audiowizualnych*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, J. Barta, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Cwiąkański, R. Markiewicz, E. Traple, Kraków 2005, s. 485.

²⁹ K. Felchner, *Choreografia i pantomima w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2012, s. 180.

³⁰ M. Gromotowicz, *Współtwórczość...*, s. 54.

³¹ I. Jaroszevska, *op. cit.*, s. 17.

³² M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 207.

³³ I. Jaroszevska, *op. cit.*, s. 17.

³⁴ J. Serda, *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Warszawa 1970, s. 43.

Producent jako współtwórca

Odrębną zaś kwestią jest określenie, czy sam producent jest współtwórcą utworu audiowizualnego. Zgodnie z art. 15 pr. aut., „producentem lub wydawcą jest osoba, której nazwisko lub nazwę uwidoczniono w tym charakterze na przedmiotach, na których utwór utrwalono, albo podano do publicznej wiadomości w jakikolwiek sposób w związku z rozpowszechnieniem utworu”. Ze względu na nieprecyzyjność ww. przepisu przy definiowaniu producenta należy odwołać się również do doktryny – jak podaje D. Sokołowska, rola producenta polega przede wszystkim na wysunięciu inicjatywy stworzenia utworu audiowizualnego, następnie zaangażowaniu finansowemu, organizacji technicznej, koordynacji zespołu aż po ostateczny kształt i publikację utworu³⁵. Z uwagi na obszerność i wieloaspektowość tego zagadnienia w niniejszej publikacji ograniczono się jedynie do ustalenia, kiedy producenta można uznać za współtwórcę.

Ponownie kwestią rozstrzygającą jest ustalenie, czy w danej sytuacji producent wnosi twórczy wkład do utworu audiowizualnego. Zdaniem np. M. Poźniak-Niedzielskiej rola producenta nie ogranicza się jedynie do czysto technicznych kwestii – jego kreatywność może przejawiać się m.in. w wyborze tematu³⁶. Za takim stanowiskiem optuje również A. Wojciechowska, jako przykład podając producenta Walta Disneya, który wyprodukował wiele filmów animowanych, takich jak „Królewna Śnieżka”, „Piotruś Pan” czy „Myszka Miki”³⁷. Filmy te tworzone były przez różnych twórców, jednak w każdym z nich występowały elementy charakterystyczne dla tego producenta³⁸.

Jak zauważa J. Serda, chociaż producent nie tworzy utworu audiowizualnego w sposób intelektualny, to dobór twórców i wpływ na rozwinięcie wybranego przez niego tematu w scenariuszu znajdują się na pograniczu twórczości³⁹. Ostatecznie autor ten stwierdza jednak, że owe wybory i koordynacja nie mają charakteru twórczego. Podkreśla jednocześnie, że występują przypadki, w których producent jest np. współtwórcą scenariusza, ale wówczas to jako osoba

³⁵ K. Kłafkowska-Waśniowska, *Producent utworu audiowizualnego a producent wideogramu*, w: *Utwór audiowizualny. Zakres...*, s. 120.

³⁶ M. Poźniak-Niedzielska, *op. cit.*, s. 75.

³⁷ A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej” 1999, z. 72, s. 94.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ J. Serda, *op. cit.*, s. 21.

fizyczna (a nie producent) uzyskuje on status twórcy lub współtwórcy utworu audiowizualnego⁴⁰. Z kolei zdaniem D. Sokołowskiej wszystkie twórcze elementy przypisywane producentowi są urzeczywistniane przez zatrudnionych twórców, zwłaszcza reżysera⁴¹.

Ostatecznie ocena tego, czy producent powinien zostać uznany za współtwórcę, powinna być dokonana dla konkretnego przypadku, z uwzględnieniem jego twórczego wkładu. Takie zdanie prezentuje również np. K. Kłafkowska-Waśniowska, wskazując, że co do zasady rola producenta nie wymaga od niego twórczości ani artystycznego charakteru i sprowadza się głównie do zadań organizacyjno-financeowych, ale w przypadku, gdyby w danej sytuacji doszło do twórczej kontrybucji z jego strony, należy nadać mu status współtwórcy utworu⁴². Potwierdza to również Sąd Najwyższy w wyroku z 5 kwietnia 2002 roku⁴³, stanowiąc jednoznacznie, że w przypadku pełnienia przez producenta przy produkcji filmowej jedynie roli organizacyjnej, nie przysługuje mu status współtwórcy dzieła audiowizualnego.

Uprawnienia współtwórców utworu audiowizualnego

Podstawowym uprawnieniem współtwórcy jest wykonywanie autorskich praw osobistych, które są oddzielne dla każdego współtwórcy. Ponadto zgodnie z art. 70 ust. 2¹ pr. aut. współtwórcy utworu audiowizualnego uprawnieni są do wynagrodzenia na wskazanych w przepisie polach eksploatacji.

Tytułem krótkiego wprowadzenia warto zaznaczyć, że autorskie prawa majątkowe do utworu audiowizualnego powstają w sposób pierwotny na rzecz ich współtwórców zarówno do całości dzieła, jak i do pojedynczych utworów. Należy przy tym jednak podkreślić, że na mocy art. 70 ust. 1 pr. aut. istnieje wrzucalne domniemanie, zgodnie z którym producent nabywa wyłączne prawa majątkowe do eksploatacji utworu audiowizualnego jako całości na podstawie zawarcia umowy o stworzenie utworu albo umowy o wykorzystanie utworu już istniejącego⁴⁴. Zgodnie ze stanowiskiem M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej wska-

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ K. Kłafkowska-Waśniowska, *op. cit.*, s. 123.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ III RN 133/01, „Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Administracyjna, Pracy i Ubezpieczeń Społecznych” 2002, nr 12, poz. 281.

⁴⁴ P. Ślęzak, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2017, s. 469.

zane domniemanie odnosi się zarówno do wkładów, których nie można wyodrębnić z utworu audiowizualnego, jak i do całości tego dzieła⁴⁵. Tożsamy pogląd został wyrażony w wyroku Sądu Najwyższego z 3 stycznia 2007 roku⁴⁶.

Prawa osobiste współtwórców utworu audiowizualnego i ich ograniczenia

Jak słusznie zauważyła I. Jaroszevska, sytuacja, w której prawa osobiste przysługują współtwórcom utworu audiowizualnego, a prawa majątkowe producentowi, często prowadzi do konfliktu interesów⁴⁷. W kontekście utworu audiowizualnego prawa osobiste chronią wkłady twórców, zapewniają nienaruszalność formy utworu oraz jego treści. Należy mieć jednak na uwadze, że producent ponosi duże ryzyko finansowe związane z przedsięwzięciem, w związku z czym jego wizja odnośnie do dzieła również ma znaczenie dla produkcji audiowizualnej⁴⁸. W celu zapobiegnięcia konfliktom ustawodawca przewidział pewne ograniczenia praw osobistych współtwórców w tym zakresie.

Nadzór autorski

Zgodnie z art. 60 ust. 1 pr. aut. „korzystający z utworu jest obowiązany umożliwić twórcy przed rozpowszechnieniem utworu przeprowadzenie nadzoru autorskiego”. Na mocy z art. 73 pr. aut. w przypadku utworu audiowizualnego nadzór nad sposobem korzystania z utworu możliwy jest jednak tylko w stosunku do ostatecznej wersji utworu audiowizualnego. Współtwórca nie ma więc prawa do kontrolowania wykorzystania jego wkładu twórczego w utworze aż do momentu powstania wersji ostatecznej⁴⁹. Nie oznacza to, że w utworach można dokonywać zmian – mogą one ulec m.in. skróceniu lub wycięciu. Należy przy tym zauważyć, że współtwórcy utworu audiowizualnego tworząc swoje wkłady twórcze, porozumiewają się co do wyglądu poszczególnych części, aby mogły tworzyć spójną całość – powyżej opisane ograniczenie kontroli wydaje się więc słuszne. Także zdaniem M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej takie ograniczenie praw osobistych współtwórcy przez ustawodawcę jest zasadne – ze względu na zło-

⁴⁵ M. Czajkowska-Dąbrowska, *op. cit.*, s. 428.

⁴⁶ IV CSK 303/06, LEX nr 255587.

⁴⁷ I. Jaroszevska, *op. cit.*, s. 22.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

zoną strukturę utworu audiowizualnego nadzór każdego z twórców nad korzystaniem z ich wkładów byłby niezwykle problematyczny podczas produkcji. Nadmierna ingerencja na poszczególnych etapach produkcji prowadziła do dezorganizacji⁵⁰.

Tłumaczenie utworu audiowizualnego

Zgodnie z art. 71 pr. aut. producentowi przysługuje prawo do dokonywania tłumaczeń na różne wersje językowe utworu audiowizualnego bez zgody jego twórców. Zostało to potwierdzone w wyroku Sądu Najwyższego z 23 stycznia 2003 roku⁵¹, w którym uznano, że producentowi przysługuje prawo dokonywania tłumaczenia utworu audiowizualnego niezależnie od tego, jakiej warstwy słownej tłumaczenie to dotyczy, a więc może obejmować m.in. listę dialogową, komentarz słowny, dubbing, wersję lektorską czy tłumaczenie napisów. W przypadku uznania, iż utwór audiowizualny ze zmienioną warstwą językową stanowi formę opracowania⁵², wprowadzone uprawnienie producenta należałoby traktować jako ograniczające ochronę prawa do integralności dzieła bądź wyznaczające granicę jego naruszenia⁵³.

Zezwolenie na rozpowszechnianie utworu zamówionego

W celu ochrony interesów współtwórców ustawodawca w art. 72 pr. aut. przewidział prawo do zezwalania przez twórcę na rozpowszechnianie danego utworu zamówionego do utworu audiowizualnego w innym utworze audiowizualnym. Twórca nabywa to uprawnienie po upływie pięciu lat od przyjęcia zamówionego utworu i jedynie w sytuacji, w której wkład twórczy stanowiący utwór w tym okresie nie został wykorzystany. W ten sposób ustawodawca przeciwdziała zablokowaniu prawa twórcy do rozporządzania danym utworem, co w praktyce mogłoby się zdarzać często – niejednokrotnie w produkcjach dochodzi do ich zatrzymania ze względu na brak środków finansowych, wycofanie się koproducenta czy innych przyczyn nieprzewidzianych przez producenta. W takiej sytuacji utwór stworzony specjalnie na zamówienie ulega „zablokowaniu”, nie jest

⁵⁰ M. Czajkowska-Dąbrowska, *op. cit.*, s. 560.

⁵¹ II CKN 1399/00, OSNC 2004, nr 4, poz. 62.

⁵² Pojawia się również stanowisko, że uprawnienie to można uznać również za autorskie prawo majątkowe – zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, wyd. 4, Warszawa 2016, s. 325.

⁵³ *Ibidem*.

rozpowszechniany, a więc nie przynosi dochodów jego twórcy. Dzięki omawianej regulacji po upływie pięcioletniego terminu twórca nabywa prawo do nawiązania umowy o wykorzystanie jego utworu do stworzenia innego dzieła audiowizualnego (termin ten może zostać przez strony skrócony na mocy umowy, niemożliwe jest zaś jego wydłużenie). Jak zauważa M. Czajkowska-Dąbrowska, pewne ryzyko ponosi jednak w związku z tym producent zakupionego w ten sposób utworu⁵⁴. Przepis art. 72 ustawy o pr. aut. nie pozbawia pierwotnego producenta utworu audiowizualnego prawa do rozpowszechniania utworu po upływie terminu pięciu lat. Może to doprowadzić do sytuacji, w której dany utwór pojawia się równocześnie w dwóch odrębnych utworach audiowizualnych⁵⁵.

Wynagrodzenie współtwórców

Jak wskazano powyżej, co do zasady autorskie prawa majątkowe do utworu audiowizualnego przechodzą na jego producenta. Współtwórcom natomiast przysługuje wynagrodzenie umowne za stworzenie wkładów w postaci utworów do dzieła audiowizualnego oraz niezrzekalne prawo do wynagrodzenia na określonych w ustawie zasadach. Zgodnie z art. 70 ust. 2¹ pr. aut. współtwórcy utworu audiowizualnego są uprawnieni do:

- wynagrodzenia proporcjonalnego do wpływów z tytułu wyświetlania utworu audiowizualnego w kinach,
- stosownego wynagrodzenia z tytułu najmu egzemplarzy utworów audiowizualnych i ich publicznego odtwarzania,
- stosownego wynagrodzenia z tytułu nadawania utworu w telewizji lub przez inne ośrodki publicznego udostępniania utworów,
- stosownego wynagrodzenia z tytułu reprodukowania utworu audiowizualnego na egzemplarzu przeznaczonym do własnego użytku osobistego.

Warto nadmienić, że dopiero nowelizacją z 7 września 2007 roku⁵⁶ ustawodawca usunął ograniczenie w zakresie podmiotów uprawnionych do wynagrodzenia – wcześniej przysługiwało one jedynie kręgowi współtwórców wymienionych w art. 69 pr. aut. Na mocy znowelizowanego przepisu do wynagrodzenia uprawnieni są współtwórcy utworu audiowizualnego (brak więc tym

⁵⁴ M. Czajkowska-Dąbrowska, *op. cit.*, s. 560.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ustawa o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 7 września 2007 r. (Dz.U. nr 181, poz. 1293), dalej: nowelizacja z 2007 r.

samym zamkniętego katalogu) oraz artyści wykonawcy. W wyniku nowelizacji z 2007 roku doszło więc do znacznego rozszerzenia podmiotów uprawnionych do wynagrodzenia, co jest spójne z treścią art. 69 pr. aut. (otwarty katalog).

Można wyróżnić dwa podstawowe rodzaje wynagrodzeń dla współtwórców: wynagrodzenie „proporcjonalne” do wpływów, tzw. tantiemowe (art. 70 ust. 2¹ pkt 1 pr. aut.) oraz wynagrodzenie „stosowne” z tytułu danych czynności (art. 70 ust. 2¹ pkt 2–4 pr. aut.).

Tak zwane wynagrodzenie tantiemowe („proporcjonalne”) przysługuje w stosunku do wpływów z tytułu wyświetlania utworu audiowizualnego w kinach. Praktyka ta, jak przedstawia M. Czajkowska-Dąbrowska, jest szeroko stosowana w Europie w stosunku do muzyki filmowej, a jej początki sięgają kina niemego⁵⁷. O ile w krajach europejskich regulacja ta daje przywilej kompozytorom, o tyle polski ustawodawca objął nią wszystkich współtwórców utworu audiowizualnego⁵⁸. Jeżeli chodzi o wyliczanie takiego wynagrodzenia – jak podkreśla D. Sokołowska, nie jest możliwe ustalenie obiektywnego współczynnika danej proporcjonalności, który miałby zastosowanie w praktyce we wszystkich sytuacjach⁵⁹. Każdorazowo zależy to więc od występujących okoliczności i uzgodnień pomiędzy stronami.

Wynagrodzenie „stosowne” dotyczy z kolei pól eksploatacji utworu audiowizualnego określonych w art. 70 ust. 2¹ pkt. 2–4 pr. aut. Wynagrodzenie „stosowne” może, lecz nie musi, być wynagrodzeniem proporcjonalnym do wpływów. Jak podkreślono w wyroku Sądu Najwyższego z 27 czerwca 2013 roku⁶⁰, należy je postrzegać jako wynagrodzenie, które twórca otrzymałby, gdyby korzystający z utworu czynił to na podstawie umowy.

Zgodnie z wyrokami Sądu Najwyższego z 29 listopada 2006 roku⁶¹ oraz 15 czerwca 2011 roku⁶² określenie „stosownego” wynagrodzenia dokonywane jest przez sąd, który bierze pod uwagę wpływy osiąmane z korzystania z utworu, ich charakter i zakres, respektując przy tym równe traktowanie podmiotów, którym przysługują autorskie prawa majątkowe oraz podmiotów korzystających z utworów. Należy wziąć jednak pod uwagę także stawki rynkowe oraz tabele

⁵⁷ *Ibidem*, s. 552.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ D. Sokołowska, *Prawo twórcy do wynagrodzenia w prawie autorskim*, Poznań 2013, s. 257.

⁶⁰ I CSK 617/12, Legalis nr 797149.

⁶¹ II CSK 245/06, LEX nr 2333063.

⁶² V CSK 373/10, LEX nr 885040.

stawek stworzone przez organizacje zbiorowego zarządzania czuwające nad interesami twórców.

Zgodnie ze stanowiskiem P. Ślęzaka, użycie określenia „stosownego wynagrodzenia” daje możliwość ustalania wynagrodzenia w sposób: procentowy (wysokość wynagrodzenia zależy od zysku osiągniętego z rozpowszechniania utworu, procent ten jest stały), ryczałtowy (wysokość wynagrodzenia jest określona w umowie i nie jest zależna od sukcesu finansowego utworu audiowizualnego) lub mieszany (część wynagrodzenia ustalana jest ryczałtowo, a część procentowo)⁶³. Użycie w ustawie nieostrego pojęcia „stosownego wynagrodzenia” potwierdza, że może ono zostać ustalone we wszystkich ww. sposobach – ważne, aby było „stosowne” (należyte, odpowiednie).

W ramach przykładu warto przytoczyć również problematykę ustalania wynagrodzenia należnego z tytułu nadawania utworu przez ośrodki publicznego udostępniania utworów. Wprowadzenie przez ustawodawcę wynagrodzenia z tytułu nadawania utworu audiowizualnego w telewizji jest znaczące ze względu na szeroki zasięg pola eksploatacji oraz jego sferę ekonomiczną i nie sprawia trudności interpretacyjnych. Pojawia się natomiast problem zdefiniowania pojęcia „nadawania przez inne środki publicznego udostępniania utworów”. Wcześniej pojęcie nadawania rozumiane było szeroko i obejmowało ono także nadania drogą kablową. Poprzez wprowadzenie nowej definicji reemisji nie jest to już możliwe. Reemisja nie została także objęta jako pole eksploatacji dzieła audiowizualnego związanego z wynagrodzeniem na rzecz współtwórców.

W doktrynie pojawiają się przeciwstawne stanowiska odnośnie do objęcia reemisji stosownym wynagrodzeniem. Zgodnie z poglądem D. Czajki oraz J. Błęszyńskiego reemisja powinna być objęta wynagrodzeniem dla współtwórców z uwagi na fakt, że „zjawisko to należy do zbioru pojęciowego »innych środków publicznego udostępniania utworów« w taki sposób, że korzystający decyduje o czasie i miejscu korzystania z utworu”⁶⁴. Takie podejście zostało również zaprezentowane przez orzecznictwo. W wyroku Sądu Najwyższego z 14 marca 2006 roku⁶⁵ uznano, że pojęcie nadawania utworu w telewizji lub przez inne środki publicznego udostępniania utworu obejmuje również reemisję utworu w telewizji

⁶³ P. Ślęzak, *Umowa o rozpowszechnianie filmu*, Warszawa 1999, s. 205.

⁶⁴ D. Czajka, *Ochrona praw twórców i producentów. Prawa autorskie i pokrewne*, Warszawa 2010, s. 162.

⁶⁵ III CSK 143/05, OSN 2006, nr 12, poz. 206.

kablowej. Także wcześniej, w wyroku z 23 stycznia 2004 roku⁶⁶ Sąd Najwyższy zaprezentował takie stanowisko, dodając przy tym, że brak wymienienia reemisji w art. 70 ust. 2¹ pkt. 3 pr. aut. nie oznacza, że wynagrodzenie z tego tytułu nie przysługuje współtwórcom.

Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza przedstawiony powyżej pogląd jest niedopuszczalny, a pojęcie nadawania jest zdefiniowane w art. 6 ust. 1 pkt. 4 pr. aut. i nie obejmuje swoim wyliczeniem reemitowania, w związku z czym brak uwzględnienia reemisji jako pola eksploatacji w art. 70 ust. 2¹ pkt. 3 pr. aut. oznacza, że nie jest możliwe przyznanie współtwórcom wynagrodzenia z tego tytułu. Co więcej, oba pojęcia – reemisji i publicznego udostępniania utworu – są znacząco rozróżnialne na tle pr. aut.⁶⁷ Podobne stanowisko przedstawił Sąd Najwyższy w wyroku z 3 stycznia 2007 roku⁶⁸, stwierdzając, że chociaż przed nowelizacją z 2002 roku⁶⁹ wykładnia prowadząca do uznania reemisji za publiczne nadawanie programów była możliwa, to w nowym stanie prawnym taki wniosek jest niedopuszczalny ze względu na zasadniczą różnicę ww. pojęć. Potwierdza to również przyjęta rok później uchwała Sądu Najwyższego z 25 listopada 2008 roku⁷⁰, zgodnie z którą współtwórcom nie należy się wynagrodzenie z tytułu reemisji. W związku z powyższym zdaniem J. Barty i R. Markiewicza nie ma żadnych podstaw do żądania przez współtwórców utworu audiowizualnego wynagrodzenia z tytułu reemisji na gruncie art. 70 ust. 2¹ pr. aut ani innego przepisu tej ustawy⁷¹.

Pośrednictwo organizacji zbiorowego zarządzania

Na mocy art. 70 ust. 3 pr. aut. ustawodawca wprowadził obligatoryjne pośrednictwo właściwej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi do wypłacania wynagrodzenia przez korzystającego z utworu audiowizualnego. Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi to – zgodnie z art. 3 pkt 2 ustawy z 15 czerwca

⁶⁶ III CK 282/02, LEX nr 157294.

⁶⁷ J. Barta, R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 324.

⁶⁸ IV CSK 303/06, LEX nr 255587.

⁶⁹ Ustawa o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 9 czerwca 2000 r. (Dz.U. nr 181, poz. 1293), dalej: nowelizacja z 2002 r.

⁷⁰ III CZP 57/08, OSNC 2009, nr 5, poz. 64.

⁷¹ J. Barta, R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 323–324.

2018 roku o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi⁷² – stowarzyszenia zrzeszające uprawnionych lub podmioty reprezentujące uprawnionych, których podstawowym celem statutowym jest zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi na rzecz uprawnionych w zakresie zezwolenia udzielonego przez ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Przykładami takich organizacji są: Stowarzyszenie Autorów ZAIKS, Związek Producentów Audio-Video (ZPAV), Stowarzyszenie Aktorów Filmowych i Telewizyjnych (SAFT).

Rozwiązanie przymusowego pośrednictwa w przypadku wynagrodzeń jest tym bardziej ciekawe, że niespotykane w ustawodawstwie innych państw. W praktyce jednak, chociaż ww. ustawa tego nie wskazuje, organizacje zbiorowego zarządzania ustalają formy i wysokości danego wynagrodzenia⁷³. W przepisie art. 70 ust. 3 pr. aut. kontrowersje budzi pojęcie „korzystającego”. Przed nowelizacją z 2002 roku podmiotem określonym w ww. przepisie był producent. W związku z powyższą zmianą zgodnie z doktryną uznaje się, że „korzystającym” może być równie dobrze odbiorca. Zdaniem J. Barty i R. Markiewicza w konsekwencji rozszerzył się krąg podmiotów zobowiązanych do zapłaty wynagrodzenia na rzecz współtwórców i obejmuje teraz zarówno producenta, jak i np. prowadzącego kino czy właściciela wypożyczalni⁷⁴. Szerokie pojmowanie korzystającego z utworu audiowizualnego prowadzi do uzasadnienia istnienia pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządzania przy zapłacie wynagrodzenia współtwórcom – przy szerokim kręgu podmiotów obowiązanych do zapłaty wynagrodzenia faktyczna realizacja tego zobowiązania byłaby znacznie utrudniona bez pośrednictwa tych organizacji.

Podsumowanie

Podsumowując powyższe rozważania, można dojść do wniosku, że ustawodawca uregulował sytuację prawną współtwórców w sposób dość lakoniczny, pozostawiając szerokie pole dla wykładni. Dotyczy to nie tylko samego określenia, kogo należy uznać za współtwórcę, ale także określenia wysokości wynagrodzenia należnego współtwórcy. Należy przy tym zauważyć, że niemożliwe

⁷² Tekst jedn. Dz.U. z 2018 r., poz. 1293.

⁷³ M. Czajkowska-Dąbrowska, *op. cit.*, s. 555.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 553.

byłoby dokładne określenie przesłanek dotyczących ww. kwestii, więc brak precyzji w przepisach jest w części uzasadniony skomplikowaną tematyką i koniecznością dokonania oceny zależnej każdorazowo od analizy stanu faktycznego. Co więcej, pomimo nie do końca udanego uregulowania kwestii współtwórstwa (pozostało wiele aspektów do wypracowania przez doktrynę i orzecznictwo), ustawodawca idzie w kierunku poszerzania uprawnień współtwórców, o czym świadczą przywołane w artykule nowelizacje prawa autorskiego. Na tle rozważań o prawach autorskich za podstawowe należy uznać pytanie, co należy uznać za twórcze. Odpowiedź na nie – często niełatwa – rozwiewa wiele wątpliwości dotyczących współtwórstwa.

Literatura

- Banasiuk J., *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012.
- Banasiuk J., Sieńczyło-Chłabicz J., *Porozumienie twórców a powstanie dzieła współautorskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2009, z. 106.
- Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie*, wyd. 4, Warszawa 2016.
- Błęszyński J., *Prawo autorskie*, Warszawa 1985.
- Czajka D., *Ochrona praw twórców i producentów. Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2010.
- Czajkowska-Dąbrowska M., *Przepisy szczególne dotyczące utworów audiowizualnych*, w: J. Barta, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Ćwiąkowski, R. Markiewicz, E. Traple, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Kraków 2005.
- Felchner K., *Choreografia i pantomima w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2012.
- Gromotowicz M., *Twórcy utworu audiowizualnego*, w: *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011.
- Gromotowicz M., *Współtwórczość utworu audiowizualnego*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 2009, nr 4.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Jaroszewska I., *Ochrona prawna utworu audiowizualnego*, Łódź 1997.
- Klafkowska-Waśniowska K., *Producent utworu audiowizualnego a producent wideogramu*, w: *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011.
- Poźniak-Niedzielska M., *Autorstwo dzieła filmowego*, Warszawa 1968.
- Serda J., *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Warszawa 1970.

- Sieńczyło-Chlabicz J., *Prawo własności intelektualnej*, wyd. 3, Warszawa 2013.
- Sieńczyło-Chlabicz J., Banasiuk J., *Twórcy dzieł uprzednio stworzonych a współtwórczość utworu audiowizualnego*, w: *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011.
- Sokołowska D., *Prawo twórcy do wynagrodzenia w prawie autorskim*, Poznań 2013.
- Sokołowska D., *Współtwórczość a utwór audiowizualny*, w: *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, red. K. Lewandowski, Poznań 2011.
- Ślęzak P., *Umowa o rozpowszechnianie filmu*, Warszawa 1999.
- Ślęzak P., *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2017.
- Wojciechowska A., *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej” 1999, z. 72.

Akty prawne

- Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jedn. Dz.U. z 2018 r., poz. 1191).
- Ustawa o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 9 czerwca 2000 r. (tekst jedn. Dz.U. nr 181, poz. 1293).
- Ustawa o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 7 września 2007 r. (tekst jedn. Dz.U. nr 181, poz. 1293).
- Ustawa o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi z dnia 15 czerwca 2018 r. (tekst jedn. Dz.U. z 2018 r., poz. 1293).

Orzecznictwo

- Wyrok TK z 24 maja 2006 r., K 5/05, „Orzecznictwo Trybunału Konstytucyjnego. Zbiór Urzędowy” 2006, nr 5A, poz. 59.
- Wyrok SN z 10 lutego 1970 r., II CR 666/69, „Orzecznictwo Sądów Polskich” 1972, z. 2, poz. 30.
- Wyrok SN z 19 lipca 1972 r., II CR 575/71, „Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna” 2003/11, poz. 150.
- Wyrok SN z 21 grudnia 1979 r., I CR 434/79, „Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna” 1980/09, poz. 171.
- Wyrok SN z 5 kwietnia 2002 III RN 133/01, „Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Administracyjna, Pracy i Ubezpieczeń Społecznych” 2002, nr 12, poz. 281.
- Wyrok SN z 5 lipca 2002 r., III CKN 1096/00, LEX nr 81369.

Wyrok SN z 23 stycznia 2003, II CKN 1399/00, „Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna” 2004, nr 4, poz. 62.

Wyrok SN z 23 stycznia 2004 r., III CK 282/02, LEX nr 157294.

Wyrok SN z 14 marca 2006 r., III CSK 143/05, „Orzecznictwo Sądu Najwyższego 2006, nr 12, poz. 206.

Wyrok SN z 3 stycznia 2007 r., IV CSK 303/06, LEX nr 255587.

Wyrok SN z 25 listopada 2008 r., II CZP 57/2008, „Orzecznictwo Sądu Najwyższego. Izba Cywilna” 2009, nr. 5, poz. 64.

Wyrok SN z 27 czerwca 2013 r., I CSK 617/12, Legalis nr 797149.

THE LEGAL STATUS OF CO-AUTHORS OF THE AUDIOVISUAL WORK

Summary

The aim of this publication is to present legal regulations regarding co-authors of an audiovisual work. Due to the specificity of an audiovisual work, which contains combinations of various creative contributions, doubts arise in the context of how to determine the group of its co-authors. While the legal status of the director, the cinematographer, the creator of the adaptation of a literary work, the creator of musical and verbal and the script writer is clearly stated in Polish regulations, the legal status of other entities involved in the production of an audiovisual work has not been regulated. The issue discussed includes the premises elaborated by the doctrine and jurisprudence that are necessary to qualify an entity as a co-author of an audiovisual work and also the entitlements which arise from the co-authorship.

Keywords: audiovisual work, co-author of an audiovisual work