

MACIEJ BARCZEWSKI*

OSOBISTE I MAJĄTKOWE PRAWA
DO ARTYSTYCZNYCH WYKONAŃ AUDIOWIZUALNYCH
— STANDARDY MIĘDZYNARODOWE
I PERSPEKTYWY ZMIAN W PRAWIE POLSKIM

1. UWAGI WSTĘPNE

Normy odnoszące się do ochrony artystów wykonawców stanowią komponent szerszego zespołu norm określanych mianem praw pokrewnych. Ich naturę najlepiej wydaje się oddawać niemiecki termin *verwandte Schutzrechte*, co też można przetłumaczyć jako uprawnienia pozostające w relacji do praw autorskich¹. Jak zauważył bowiem A. Kopff, ze względu na charakter działalności prowadzącej do ich powstania, prawa pokrewne mają charakter heterogeniczny i w ich skład wchodzi dwie grupy uprawnień: pierwsze wywodzą swe istnienie z aktu twórczego, natomiast źródłem pozostałych jest nie twórczość, lecz działalność gospodarcza, organizacyjna i techniczna².

W systemie prawa eurokontynentalnego zwykło się uważać, że choć prawa pokrewne funkcjonują w ścisłym związku z prawami autorskimi, to stanowią odrębny od nich zespół uprawnień³. Natomiast w systemie anglosaskim zazwyczaj nie

* Autor jest doktorem habilitowanym nauk prawnych, profesorem Uniwersytetu Gdańskiego; kierownikiem Katedry Praw Człowieka i Prawa Własności Intelektualnej Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Gdańskiego.

¹ Po raz pierwszy wspomniana koncepcja pojawiła się w austriackiej ustawie z 1936 r. o prawie autorów do dzieł literatury i sztuki oraz o ochronie praw pokrewnych.

² A. Kopff: *Prawa pokrewne i sąsiednie*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 1993, nr 61, s. 24–25.

³ Znajduje to swoje odzwierciedlenie w prawie Unii Europejskiej — por. dyrektywa 2006/116/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 12 grudnia 2006 r. w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych (Dz. Urz. L 372 z 27 grudnia 2006 r., s. 12–18).

dokonuje się tego rozróżnienia, traktując prawa pokrewne jako uprawnienia wchodzące w zakres majątkowego *copyright*⁴. Skutkiem tego granice pojęciowe praw pokrewnych nie kształtują się jednakowo w poszczególnych prawodawstwach i z tego powodu wytyczenie dokładnych ram praw pokrewnych w skali międzynarodowej wydaje się niemożliwe⁵. Jeżeli wszelako uwzględni się fakt, że odpowiednie regulacje krajowe mają z natury rzeczy ograniczony zasięg terytorialny, to pierwszoplanowe znaczenie należy przypisać rozwojowi współpracy międzynarodowej w dziedzinie traktatowej ochrony wspomnianych praw⁶.

Pomimo to uniwersalne unormowania dotyczące ochrony artystów wykonawców przez kilkadziesiąt lat koncentrowały się na prawach do wykonań audiowizualnych, pozostawiając poza zakresem ochrony wykonania utrwalone w formie audiowizualnej. Jak zauważa M. Czajkowska-Dąbrowska, powodem tak długotrwałej dyskryminacji artystów pozwalającej na utrwalenie ich wykonania w utworach (rejestracjach) audiowizualnych była wola uwzględnienia interesów producentów filmowych, przy jednoczesnym występowaniu zasadniczych różnic między systemami prawa autorskiego USA oraz państw Europy kontynentalnej w odniesieniu do statusu producentów i relacji ich praw do praw artystów filmowych⁷.

Należy zatem odnotować, że w dniu 28 stycznia 2020 r. Republika Indonezji jako 30. państwo złożyła dokument ratyfikacji Traktatu o artystycznych wykonaniach audiowizualnych przyjętego w dniu 26 czerwca 2012 r. w Pekinie. Zważywszy, że wspomniany traktat ma wejść w życie po upływie trzech miesięcy od złożenia 30 dokumentów ratyfikacyjnych lub dokumentów przystąpienia, wspomniana umowa, gwarantująca artystom wykonawcom, takim jak aktorzy, muzycy czy tancerze, poszanowanie praw osobistych i majątkowych w odniesieniu do wykonań audiowizualnych, wejdzie w życie w dniu 28 kwietnia 2020 r.⁸ Można zarazem antycypować, że beneficjentami wynikającej z niej ochrony w niedalekiej przyszłości będą również obywatele Polski, która jeszcze w 2013 r. dołączyła do grona sygnatariuszy wspomnianego traktatu.

2. TRAKTATOWE STANDARDY OCHRONY

Przez wiele lat najważniejszym aktem normującym prawną sytuację artystów wykonawców była przyjęta w dniu 26 października 1961 r. Międzynarodowa konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów i organizacji nadaw-

⁴ J.A.L. Sterling: *World Copyright Law*, London 2003, s. 4.

⁵ M. Czajkowska-Dąbrowska: *Wprowadzenie* (w:) *System prawa prywatnego*, t. 13, *Prawo autorskie*, pod red. J. Barty, Warszawa 2017, s. 459.

⁶ M. Barczewski: *Traktatowa ochrona praw autorskich i praw pokrewnych*, Warszawa 2007, s. 13.

⁷ M. Czajkowska-Dąbrowska: *Traktat pekiński o artystycznych wykonaniach audiowizualnych* (w:) *System prawa prywatnego...*, *op. cit.*, s. 1251.

⁸ WIPO, *Beijing Notification No. 31. Beijing Treaty on Audiovisual Performances — Entry into Force*, https://www.wipo.int/treaties/en/notifications/beijing/treaty_beijing_31.html.

czych⁹, zwana od miejsca jej podpisania konwencją rzymską. O ile podstawowym kryterium wyznaczenia zakresu ochrony w umowach dotyczących praw autorskich było kryterium przedmiotowe, o tyle w konwencji rzymskiej dla określenia ram ochrony zasadnicze znaczenie miało kryterium podmiotowe¹⁰. Traktat ten chroni bowiem trzy kategorie podmiotów: wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacje nadawcze. Zarówno wykonawcom, jak i pozostałym wymienionym podmiotom ochrona przysługuje zgodnie ze standardem traktowania narodowego, w zakresie uprawnień zagwarantowanych przez konwencję rzymską i z uwzględnieniem przewidzianych w niej ograniczeń.

Jeżeli chodzi o ochronę wykonawców, to konwencja rzymska zobowiązała do zapewnienia im możliwości zapobieżenia następującym czynnościom:

- a) nadawaniu i publicznemu odtwarzaniu ich wykonania bez ich zgody, chyba że wykorzystywane przez inną osobę wykonanie jest wykonaniem już nadanym lub zostało dokonane z utrwalenia;
- b) utrwalaniu wcześniej nieutrwalonego wykonania bez ich zgody;
- c) zwielokrotnianiu utrwalenia ich wykonania bez ich zgody, lecz tylko jeżeli:
 - (i) pierwotne utrwalenie zostało dokonane bez ich zgody (np. nagrania dokonał widz podczas koncertu),
 - (ii) zwielokrotnienie zostało dokonane dla celów innych niż te, na które wykonawcy wyrazili zgodę,
 - (iii) pierwotne utrwalenie zostało dokonane w ramach przewidzianych w konwencji ograniczeń ochrony¹¹, lecz zwielokrotnienie zostało dokonane dla innych celów¹².

W porównaniu z ochroną przyznaną innym podmiotom praw pokrewnych, kształtowana przez konwencję rzymską ochrona wykonawców była niepełna, mimo że działalność takich osób ma w pewnym stopniu twórczy — a co za tym idzie wymagający szczególnej ochrony — charakter. Wykonawcom nie przyznano bowiem bezwzględnych uprawnień zarówno o charakterze majątkowym, jak i osobistym. Należy ponadto zauważyć, że w art. 19 konwencja wyłączyła możliwość skorzystania z prawa decydowania o zwielokrotnianiu utrwalenia wykonania w sytuacji, w której wykonawca uprzednio udzielił zgody na włączenie jego wykonania do utrwalenia utworu wizualnego lub audiowizualnego. W konsekwencji, zarówno w konwencji rzymskiej, jak i późniejszym, przyjętym w ramach Światowej Organizacji Handlu, Porozumieniu w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej (Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights

⁹ Dz. U. z 1997 r. Nr 125, poz. 800.

¹⁰ M. Barczewski: *Traktatowa...*, *op. cit.*, s. 83.

¹¹ To jest dozwolonego użytku osobistego, wykorzystania wykonania w sprawozdaniu z bieżących wydarzeń, czasowego utrwalenia dokonanego przez organizację nadawczą na potrzeby własnych nadań oraz użytku dla celów nauczania i badań naukowych.

¹² Art. 7 konwencji rzymskiej.

— TRIPS)¹³, poza zakresem ochrony pozostawiono wykonania utrwalone na wideogramach¹⁴.

Kolejną umową międzynarodową, która wpłynęła na kształt prawnej ochrony wykonawców, był Traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej (WIPO) o artystycznych wykonaniach i fonogramach sporządzony w Genewie dnia 20 grudnia 1996 r.¹⁵ Znacznie wzmocnił on ochronę wspomnianych podmiotów poprzez przyznanie im uprawnień osobistych, takich jak prawo do identyfikacji czy do integralności wykonania¹⁶, jak również majątkowych, do których zaliczono między innymi prawo zezwalania na nadawanie i utrwalanie nieutrwalonych wykonań, zezwalania na zwielokrotnienie wykonań utrwalonych na fonogramach czy też publiczne udostępnianie wykonań utrwalonych na fonogramach drogą przewodową lub bezprzewodową w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym — czyli przede wszystkim w sieci internetowej¹⁷. Zrezygnowano w nim również z konieczności spełnienia wymogów formalnych ochrony, a także znacząco wydłużono minimalny czas ochrony wykonań utrwalonych na fonogramach do co najmniej 50 lat od końca roku, w którym zostało utrwalone wykonanie.

Należy ponadto odnotować, że Traktat o artystycznych wykonaniach i fonogramach przyznał wykonawcom nową kategorię prawa „publicznego komunikowania” nieutrwalonego wykonania, które oznacza publiczne przekazywanie dźwięków w sposób inny niż nadawanie (a więc także za pośrednictwem sieci kablowych). Wypada zaznaczyć, że z zakresu tego pojęcia wyłączono jednak przekazywanie obrazów. Z tego powodu kształtowana przez wspomniany traktat ochrona w dalszym ciągu nie objęła swym zakresem utrważeń wykonań audiowizualnych¹⁸.

Dalsze prace nad ochroną artystów wykonawców w skali uniwersalnej przez kolejnych kilkanaście lat stały w miejscu ze względu na spory między państwami co do zakresu możliwego transferu praw do wykonań artystycznych¹⁹. Przełom nastąpił dopiero w czerwcu 2011 r. podczas posiedzenia stałego Komitetu WIPO do spraw prawa autorskiego i praw pokrewnych (SCCR), podczas którego ostatecznie uzgodniono treść kompromisowego postanowienia w zakresie przenoszenia praw wykonawców, torując w ten sposób drogę do zwołania kolejnej konferencji dyplomatycznej²⁰. Wspomniana konferencja odbyła się w dniach 20–26 czerwca 2012 r. w Pekinie (Chiny)²¹

¹³ Dz. U. z 1995 r. Nr 98, poz. 483.

¹⁴ M. Barczewski: *Traktatowa...*, *op. cit.*, s. 87.

¹⁵ Dz. U. z 2004 r. Nr 41, poz. 375.

¹⁶ Art. 5 ust. 1 Traktatu WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach.

¹⁷ Szerzej na ten temat: M. Barczewski: *Traktatowa...*, *op. cit.*, s. 112–115.

¹⁸ M. Barczewski: *Ochrona wykonań audiowizualnych w traktacie pekińskim z dnia 24 czerwca 2012 roku*, Gdańskie Studia Prawnicze 2013, t. XXIX, s. 14.

¹⁹ Szerzej: S. von Lewinski: *The Beijing Treaty on Audiovisual Performances*, Max Planck Institute for Intellectual Property and Competition Law Research Paper No. 13–08, s. 3–4.

²⁰ *Report of Standing Committee on Copyright and Related Rights* (WIPO Doc. SCCR/22/18).

²¹ Wzięło w niej udział 155 państw, Unia Europejska, 6 organizacji międzyrządowych i 45 organizacji pozarządowych.

i zaowocowała przyjęciem w dniu 24 czerwca 2012 r. wspomnianego Traktatu o artystycznych wykonaniach audiowizualnych²².

Podtrzymując tradycje wcześniejszych umów międzynarodowych dotyczących praw autorskich i praw pokrewnych o powszechnym zasięgu oddziaływania, ochronę wynikającą z traktatu pekińskiego przyznaje się w oparciu o standard traktowania narodowego. Obejmuje on wszelkie uprawnienia określone traktatem, z wyjątkiem nadawania bezprzewodowego i publicznego komunikowania, gdzie dopuszcza się stosowanie wzajemności materialnej. W traktacie pekińskim zrezygnowano ponadto z konieczności spełnienia wymogów formalnych ochrony.

Jeżeli chodzi o wskazane we wspomnianym traktacie definicje, to pojęcia „wykonawców”, „nadawania” oraz „publicznego komunikowania” zostały de facto przejęte z Traktatu WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach. Nowością stało się natomiast wprowadzenie definicji pojęcia „utrwalenia audiowizualnego”, zdefiniowanego jako zapis ruchomych obrazów, którym może towarzyszyć dźwięk lub jego reprezentacja, z którego mogą być postrzegane, kopiowane lub przekazywane za pomocą odpowiedniego urządzenia. Należy w tym miejscu zauważyć, że ze względu na obawy związane z możliwym osłabieniem przez nowy traktat pozycji wykonawców w stosunku do producentów, wykonawcy mieli interes w utrzymaniu możliwie najszerszego zakresu stosowania Traktatu WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach. W konsekwencji przyjęto uzgodnioną deklarację, według której definicja „utrwalenia audiowizualnego” nie wpłynie na desygnat pojęcia „fonogramu” zawarty w Traktacie z 1996 r.²³

Jeżeli chodzi o prawa osobiste, to projekt traktatu przedstawiony w sierpniu 2000 r. przewidywał przyznanie wykonawcom w odniesieniu do wykonań na żywo lub utrwalonych w formie audiowizualnej prawa do identyfikacji wykonawcy oraz do integralności jego wykonania. Ostatecznie przyjęto bardziej ogólne, a zarazem kompromisowe brzmienie wspomnianego postanowienia, które dopuszcza modyfikację wykonania, jeżeli wskazuje na to charakter utrwalenia audiowizualnego (np. jego kompresowanie lub dubbingowanie w fazie postprodukcji). W uzgodnionej deklaracji dotyczącej art. 5 uściślono ponadto, że prawo do integralności wykonania naruszają zmiany, które mogłyby obiektywnie zaważyć w istotny sposób na reputacji wykonawcy, natomiast samo użycie nowej lub ulepszonej technologii lub nośnika nie stanowi podstawy takiego naruszenia²⁴. Osobiste uprawnienie do integralności w przypadku wykonań audiowizualnych zostało zatem opatrzone licznymi zastrzeżeniami zawężającymi jego zakres²⁵. Jak trafnie zauważa M. Czajkowska-Dąbrowska, jest to o tyle zrozumiałe, że zakres i wykonywanie wszelkich, także

²² *Beijing Treaty on Audiovisual Performances adopted by the Diplomatic Conference on June 24, 2012* (WIPO Doc. AVP/DC/20).

²³ M. Barczewski: *Ochrona wykonań audiowizualnych...*, *op. cit.*, s. 16–17.

²⁴ *Ibidem*, s. 18.

²⁵ P. Kostański: *Światowy system ochrony praw artystów wykonawców utworów audiowizualnych — traktat pekiński* (w: *Rozprawy z prawa cywilnego, własności intelektualnej i prawa prywatnego międzynarodowe-*

autorskich praw osobistych w odniesieniu do utworów audiowizualnych, a zwłaszcza filmów fabularnych, zawsze stanowiły problem newralgiczny ze względu na potencjalny konflikt z interesami producentów takich utworów²⁶.

W zakresie praw majątkowych wykonawcom przyznano wyłączne prawa zezwalania na bezprzewodowe nadawanie, publiczne komunikowanie w sposób inny niż nadawanie (a więc także za pośrednictwem sieci kablowych), jak również utrwalanie ich nieutrwalonych wykonań (art. 6). Przewidziano ponadto możliwość przyznania wykonawcom nowej kategorii uprawnienia, jaką jest wyłączne prawo zezwalania na nadawanie i komunikowanie publiczności wykonań utrwalonych w formie audiowizualnej. Zamiast wspomnianego uprawnienia istnieje zarazem możliwość przyznania wykonawcom prawa do słusznego wynagrodzenia za korzystanie z wykonań utrwalonych w formie audiowizualnej, jak również ich nadawania oraz komunikowania publiczności (art. 11).

Wzorując się na odpowiednich postanowieniach Traktatu WIPO z 1996 r., wykonawcom przyznano również wyłączne prawo zezwalania na bezpośrednie lub pośrednie zwielokrotnianie (art. 7) oraz wprowadzanie do obrotu (art. 8) wykonań utrwalonych w formie audiowizualnej. W uzgodnionej deklaracji uściślono, że prawo zgody na reprodukcję wykonania audiowizualnego znajduje w pełni zastosowanie do korzystania z wykonań w formie cyfrowej. Na mocy traktatu pekińskiego wykonawcom przysługuje także prawo zezwalania na najem w celach zarobkowych oryginału lub zwielokrotnionych egzemplarzy wykonania audiowizualnego (art. 9). Jak wskazano w uzgodnionych deklaracjach do art. 8 i 9, za wspomniane w nich „oryginały i zwielokrotnione egzemplarze” wykonań uważa się jednakże wyłącznie przedmioty materialne i w konsekwencji wspomniane prawo najmu nie odnosi się do udostępniania wykonań audiowizualnych w postaci plików cyfrowych²⁷.

Artystom wykonawcom przyznano natomiast prawo decydowania o publicznym udostępnieniu wykonań utrwalonych w formie audiowizualnej, drogą przewodową lub bezprzewodową, w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym (art. 10). Treść wspomnianego postanowienia sugeruje, że uwzględnia ono możliwość udostępniania wykonań poprzez sieć komputerową w ramach usług dostępnych na żądanie użytkownika. Istotne znaczenie ma więc możliwość podejmowania przez odbiorcę swobodnej i indywidualnej decyzji co do tego, kiedy i gdzie zapozna się z danym wykonaniem. Można zatem postawić tezę, że poza zakresem tego uprawnienia pozostaje udostępnianie wykonań dokonywane w ramach tzw. *webcastingu* oraz *simulcastingu*²⁸.

go. *Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Bogusławowi Gawlikowi*, pod red. J. Pisulińskiego, P. Tereszkiwicza, F. Zolla, Warszawa 2012, s. 660.

²⁶ M. Czajkowska-Dąbrowska: *Traktat pekiński...*, *op. cit.*, s. 1253.

²⁷ M. Barczewski: *Ochrona wykonań audiowizualnych...*, *op. cit.*, s. 19.

²⁸ *Ibidem*. Por. J. Barta, R. Markiewicz: *Telewizja interaktywna a prawo autorskie*, Warszawa 2007, s. 73.

Jak podkreśla M. Czajkowska-Dąbrowska, niejasno rysuje się wzajemny stosunek pojęć „komunikowania publiczności” z art. 11 oraz „udostępniania publicznego” z art. 10 traktatu pekińskiego. Jej zdaniem definicja „komunikowania publiczności” wydaje się tak pojemna, że mogłaby obejmować także „udostępnianie publiczne”. Jednak o ile to drugie stanowi zawsze przedmiot prawa wyłącznego, teoretycznie szersze od niego „komunikowanie publiczności” jest wprawdzie przedmiotem takiego prawa według art. 11 ust. 1, ale może być zastąpione prawem do wynagrodzenia, ograniczone, a nawet całkowicie wyłączone. Żeby usunąć tę sprzeczność, wskazane jest potraktowanie pojęć „komunikowanie publiczności” i „udostępnianie publiczne” jako rozłącznych²⁹.

Podczas negocjacji największe kontrowersje budziła problematyka zakresu możliwego przeniesienia praw do wykonań audiowizualnych, a ściślej rzecz ujmując, ich możliwej koncentracji w rękach producenta utrwalenia. Osiągnięcie konsensusu stało się możliwe dopiero, kiedy w ramach konsultacji prowadzonych między USA, Indiami i Meksykiem, państwa te zaproponowały przyjęcie postanowienia dotyczącego przenoszenia praw ujętego w bardziej ogólnej, elastycznej formie, która nie nakładała obowiązku wprowadzenia domniemania przeniesienia praw na producenta utrwalenia audiowizualnego³⁰. Zgodnie ze wspomnianą propozycją strona traktatu może postanowić w prawie krajowym, że gdy wykonawca zgodził się na utrwalenie swojego wykonania w formie audiowizualnej, wyłączne prawa majątkowe określone w art. 7–11 traktatu będą przysługiwały, będą sprawowane lub zostaną przeniesione na producenta utrwalenia audiowizualnego zgodnie z prawem krajowym i stosownie do postanowień umowy zawartej między wykonawcą a producentem. Formuła normującego tę możliwość art. 12 — jako postanowienia, które nie jest bezpośrednio skuteczne — pozwala zatem na różnorodne unormowanie kwestii podmiotu praw do utworów audiowizualnych oraz ewentualnych tantiem dla artystów uczestniczących w ich powstaniu³¹.

Należy ponadto odnotować, że traktat pekiński znacząco wydłużył minimalny czas ochrony praw majątkowych wykonawców w odniesieniu do wykonań audiowizualnych, ponieważ wynosi on co najmniej 50 lat liczonych od końca roku, w którym wykonanie zostało utrwalone. Takie rozwiązanie odpowiada zarazem okresowi ochrony wykonań przewidzianemu w Traktacie o artystycznych wykonaniach i fonogramach. Wypada jednak zauważyć, że jest on znacznie krótszy niż w dyrektywie UE zmierzającej do wydłużenia czasu trwania ochrony fonogramów

²⁹ M. Czajkowska-Dąbrowska: *Traktat pekiński...*, *op. cit.*, s. 1255–1256.

³⁰ *Combined proposal on Article 12 related to the Transfer of Rights for the proposed WIPO Treaty on Protection of Audiovisual Performances* (WIPO Doc. SCCR/22/17).

³¹ M. Czajkowska-Dąbrowska: *Traktat pekiński...*, *op. cit.*, s. 1256. Krytycznie na temat art. 12 traktatu, który faworyzuje pozycję producentów wykonań audiowizualnych kosztem wykonawców — G. Pessach: *The Beijing Treaty on Audiovisual Performances — The Return of the North?*, *IDEA: The Intellectual Property Law Review* 2014, nr 55, s. 85–89.

i utrwalonych na nich wykonania do lat 70³². Jeżeli zaś chodzi o gwarantowane w traktacie pekińskim prawa osobiste, to pozostają one w mocy po śmierci wykonawcy, przynajmniej do czasu wygaśnięcia jego praw majątkowych, i są wykonywane przez osoby lub instytucje upoważnione w państwie, w którym dochodzi się ochrony³³.

3. TRAKTAT PEKIŃSKI A PRAWO POLSKIE

Oceniając potencjalny wpływ ochrony wynikającej z traktatu pekińskiego na całokształt unormowań prawnych Rzeczypospolitej Polskiej, należy zauważyć, że zdecydowana większość standardów przewidzianych w owej umowie znajduje swoje odzwierciedlenie w prawie polskim. Na tle traktatowym można jednak dostrzec potrzebę modyfikacji bądź doprecyzowania niektórych przepisów obecnie obowiązującej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych³⁴.

Jeżeli chodzi o prawa osobiste, to art. 86 ust. 1 pkt 1 ustawy przyznaje bowiem artyście wykonawcy wyłączne prawo do wskazywania go jako wykonawcy, decydowania o sposobie oznaczenia wykonawcy oraz sprzeciwiania się wypaczeniom, przeinaczeniom i innym zmianom wykonania. Nie oznacza to jednak, że nie będzie konieczna odpowiednia modyfikacja wspomnianych przepisów regulujących wykonywanie praw osobistych artystów wykonawców. Artykuł 5 traktatu pekińskiego dopuszcza bowiem pominięcie wskazania wykonawcy, gdy jest to „spowodowane sposobem wykorzystania danego artystycznego wykonania”. Tymczasem zgodnie z treścią art. 86 ust. 1 pkt 1 lit. a ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych pominięcie wskazania wykonawcy jest dopuszczalne, gdy jest ono „zwyczajowo przyjęte”. Przyjęcie tego rodzaju kryterium nie koreluje z odpowiednim unormowaniem traktatowym, w związku z czym aktualne rozwiązanie ustawowe zasługuje na krytykę³⁵ i winno ulec odpowiedniej modyfikacji.

³² Należy odnotować, że poza wydłużeniem okresu ochrony wykonania utrwalonych na fonogramie wspomniana już dyrektywa wprowadziła obowiązek zapewnienia artyście wykonawcy prawa do dodatkowego corocznego wynagrodzenia za każdy rok po upływie 50 lat od momentu zgodnej z prawem publikacji fonogramu lub od jego zgodnego z prawem publicznego udostępnienia, jeżeli w umowie z producentem przewidziane było wynagrodzenie jednorazowe.

³³ M. Barczewski: *Ochrona wykonania audiowizualnych...*, *op. cit.*, s. 22.

³⁴ T.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231.

³⁵ Krytycznie na temat kryterium zwyczajowego charakteru wypowiedzieli się m.in.: M. Czajkowska-Dąbrowska: *Art. 86 (w:) Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, pod red. J. Barty, R. Markiewicza, LEX/el. 2011; S. Tomczyk: *Artyści wykonawcy — prawa i ich ochrona*, Warszawa 2008, s. 127; K. Kurosz: *Artystyczne wykonanie utworu. Prawa osobiste i majątkowe aktorów, muzyków i innych wykonawców*, Warszawa 2014, s. 210–215; K. Grzybczyk: *Art. 86 [Zakres praw artysty] (w:) Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, pod red. P. Słezaka, Legalis/el. 2017. Bardziej umiarkowane stanowisko zajęli: D. Flisak: *Komentarz do wybranych przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, LEX/el. 2018; A. Gołaszewska: *Art. 86 [Uprawnienia artysty wykonawcy] (w:) Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, pod red. W. Ma-

Jeżeli chodzi o prawo do integralności wykonania, to podczas gdy polska ustawa w art. 86 ust. 1 pkt 1 lit. c przyznaje artystom wykonawcom prawo sprzeciwiania się „jakimkolwiek wypaczeniom, przeinaczeniom i innym zmianom wykonania, które mogłyby naruszać jego dobre imię”, to art. 5 ust. 1(ii) traktatu wskazuje, że taki sprzeciw winien mieć miejsce „z należytych uwzględnieniem charakteru utwaleń w formie audiowizualnej”. Należy zarazem zauważyć, że w tzw. uzgodnionym oświadczeniu stron nr 5 do treści traktatu wskazano, że chodzi tu o zmiany wykonania, które mogłyby obiektywnie zaważyć w istotny sposób na reputacji artysty wykonawcy³⁶. Zważywszy na treść art. 1 traktatu pekińskiego, który nakazuje nie uchylać zobowiązań, które państwa podjęły wobec siebie wcześniej na podstawie Traktatu WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach, przyjęć należy, że wspomniane odniesienie do zmian w istotny sposób ważących na reputacji wykonawcy winno się odnosić wyłącznie do wykonań audiowizualnych³⁷. W tym zakresie wskazana zatem byłaby odpowiednia modyfikacja treści art. 86 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

W odniesieniu do praw majątkowych, w art. 86 ust. 1 pkt 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych artyście wykonawcy przyznano wyłączne prawo korzystania z artystycznego wykonania i rozporządzania prawami do niego na polach eksploatacji, do których zaliczono między innymi: utrwalanie, zwielokrotnianie, wprowadzanie do obrotu, użyczenie, najem egzemplarzy artystycznego wykonania, jak również jego nadawanie, reemitowanie, odtwarzanie, a także publiczne udostępnianie utrwalenia artystycznego wykonania w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym.

Jak podkreśla się w literaturze³⁸, ze względu na brak w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych wyłącznego prawa w odniesieniu do nadawania, reemitowania i odtwarzania wideogramów wprowadzonych do obrotu, celowe wydaje się przy tym skorzystanie przez Polskę z możliwości złożenia notyfikacji na podstawie art. 11 ust. 2 traktatu. Zgodnie bowiem z treścią wspomnianego postanowienia: „umawiające się Strony mogą zadeklarować, składając notyfikację Dyrektorowi Generalnemu WIPO, że zamiast prawa zezwalania przewidzianego w ust. 1,

chały, R.M. Sarbińskiego, *Legalis/el.* 2019; A. Sewerynik: *Art. 86 [Zakres praw artysty] (w:) Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, pod red. A. Michalaka, *Legalis/el.* 2019.

³⁶ Jak zauważa K. Kurosz, w oświadczeniu stron nr 5 przyjęto, że przy uwzględnieniu charakteru twórczości audiowizualnej, jej produkcji i dystrybucji nie stanowią naruszenia prawa do integralności jakiegokolwiek zmiany artystycznego wykonania w trakcie jego normalnej eksploatacji, „takie jak edytowanie, kompresja, dubbingowanie czy formatowanie, na potrzeby istniejących lub nowych nośników lub formatów”, mające miejsce w trakcie eksploatacji „odbywającej się za pozwoleniem artysty wykonawcy”. Jego zdaniem z chwilą ratyfikacji traktatu pekińskiego polski ustawodawca powinien rozważyć odpowiednią zmianę prawa autorskiego w tym zakresie, w celu uniknięcia wątpliwości interpretacyjnych, w szczególności w zakresie rozstrzygnięcia, czy dodatkowa zgoda wykonawcy nie byłaby wymagana w razie dubbingowania filmów niemych, które w toku swej normalnej eksploatacji nie zawierały warstwy dźwiękowej — K. Kurosz: *Artystyczne wykonanie utworu...*, *op. cit.*, s. 234–235.

³⁷ Podobnie: K. Kurosz: *Artystyczne wykonanie utworu...*, *op. cit.*, s. 220.

³⁸ M. Czajkowska-Dąbrowska: *Traktat pekiński...*, *op. cit.*, s. 1256; P. Kostański: *Światowy system ochrony...*, *op. cit.*, s. 667.

ustanowią prawo do godziwego wynagrodzenia za bezpośrednie lub pośrednie korzystanie z artystycznych wykonań utrwalonych w formie audiowizualnej do celów nadawania lub publicznego komunikowania. Umawiające się Strony mogą również zadeklarować, że ustanowią w swoim ustawodawstwie warunki do egzekwowania prawa do godziwego wynagrodzenia”.

Jeżeli chodzi o zakres przeniesienia praw (koncentracji praw w ręku producenta), do którego odnosi się art. 12 traktatu pekińskiego, podkreśla się, że ze względu na fakultatywny charakter tego zobowiązania traktatowego możliwe jest pozostawienie w prawie polskim niezmienionej konstrukcji przejścia praw określonej w art. 87 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych („jeżeli umowa nie stanowi inaczey, zawarcie przez artystę wykonawcę z producentem utworu audiowizualnego umowy o współdziałanie w realizacji utworu audiowizualnego przenosi na producenta prawa do rozporządzania i korzystania z wykonania, w ramach tego utworu audiowizualnego, na wszystkich znanych w chwili zawarcia umowy polach eksploatacji”)³⁹.

Rekapitulując, należy zatem stwierdzić, że co do zasady polskie prawodawstwo gwarantuje artystom wykonawcom poziom ochrony w odniesieniu do rejestracji audiowizualnych, który zasadniczo nie odbiega od uniwersalnych standardów w tym zakresie już obowiązujących lub których wejście w życie możemy antycypować w najbliższej przyszłości. Celowa wydaje się jednakże odpowiednia modyfikacja — w zakresie wskazanym powyżej — treści art. 86 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, i to zarówno w odniesieniu do przewidzianych w tym przepisie uprawnień o charakterze osobistym, jak i majątkowym.

BIBLIOGRAFIA

- Barczewski M.: *Traktatowa ochrona praw autorskich i praw pokrewnych*, Warszawa 2007.
- Barczewski M.: *Ochrona wykonań audiowizualnych w traktacie pekińskim z dnia 24 czerwca 2012 roku*, Gdańskie Studia Prawnicze 2013, t. XXIX, s. 11–25.
- Barta J., Markiewicz R.: *Telewizja interaktywna a prawo autorskie*, Warszawa 2007.
- Flisak D.: *Komentarz do wybranych przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, LEX/el. 2018.
- Kopff A.: *Prawa pokrewne i sąsiednie*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 1993, nr 61.
- Kostański P.: *Światowy system ochrony praw artystów wykonawców utworów audiowizualnych — traktat pekiński* (w:) *Rozprawy z prawa cywilnego, własności*

³⁹ P. Kostański: *Światowy system ochrony...*, *op. cit.*, s. 656. Jak zauważa M. Czajkowska-Dąbrowska, rozwiązanie zawarte w art. 87 jest bliższe *cessio legis* niż konstrukcji domniemania, o której wspomina P. Kostański — M. Czajkowska-Dąbrowska: *Traktat pekiński...*, *op. cit.*, s. 1257.

- intelektualnej i prawa prywatnego międzynarodowego. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Bogusławowi Gawlikowi, pod red. J. Pisulińskiego, P. Tereskiewicza, F. Zolla, Warszawa 2012, s. 651–672.
- Kurosz K.: *Artystyczne wykonanie utworu. Prawa osobiste i majątkowe aktorów, muzyków i innych wykonawców*, Warszawa 2014.
- Pessach G.: *The Beijing Treaty on Audiovisual Performances — The Return of the North?*, IDEA: The Intellectual Property Law Review 2014, nr 55, s. 79–103.
- Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, pod red. W. Machały, R.M. Sarbińskiego, Legalis/el. 2019.
- Sterling J.A.L.: *World Copyright Law*, London 2003.
- System prawa prywatnego*, t. 13, *Prawo autorskie*, pod red. J. Barty, Warszawa 2017.
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, pod red. J. Barty, R. Markiewicza, LEX/el. 2011.
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, pod red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2016.
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, pod red. P. Ślęzaka, Warszawa 2017.
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, pod red. A. Michalaka, Legalis/el. 2019.
- Tomczyk S.: *Artyści wykonawcy — prawa i ich ochrona*, Warszawa 2008.
- Trafas T.: *Wykonanie artystyczne i jego ochrona w świetle prawa*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego 1989, nr 49.
- von Lewinski S.: *The Beijing Treaty on Audiovisual Performances*, Max Planck Institute for Intellectual Property and Competition Law Research Paper No. 13–08, s. 1–15.

Słowa kluczowe: prawa pokrewne, prawo do wykonania, wykonania audiowizualne, traktat pekiński, prawa osobiste, prawa majątkowe.

MACIEJ BARCZEWSKI

PERSONAL AND ECONOMIC RIGHTS TO ARTISTIC
AUDIOVISUAL PERFORMANCES — INTERNATIONAL STANDARDS
AND PERSPECTIVES FOR CHANGES IN POLISH LAW

S u m m a r y

Over decades there was a significant gap in the universal system of intellectual property protection concerning the audiovisual performances. On 24 June 2012 the Beijing Treaty on the protection of audiovisual performances was adopted. Considering that it is expected to enter into force in 2020, the paper makes an attempt to review the standards of protection for performers under this international agreement, as well as to evaluate the changes resulting from its entry into force for the legal order of the Republic of Poland.

Keywords: related rights, performance right, audiovisual performance, Beijing treaty, personal rights, economic rights.