

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Prawa i Administracji

Marek Dominik Skrzetuski  
Nr albumu: 278039

# Granice inspiracji w utworze samoistnym

Praca magisterska  
na kierunku prawo

Praca wykonana pod kierunkiem  
Prof. UW dr. hab. Wojciecha Kocota  
Instytut Prawa Cywilnego

Warszawa, czerwiec 2013

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora (autorów) pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

## **Streszczenie**

Praca opisuje granice, w jakich dopuszczalne jest korzystanie z innego utworu, aby nowopowstałe dzieło wciąż pozostawało na gruncie prawa utworem samoistnym. Dla uzyskania odpowiedzi na pytanie, jak daleko sięgać może inspiracja cudzym dziełem, analizowane są przepisy obecnie obowiązujących ustaw, w szczególności ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, a także trafność i aktualność formułowanych na tym gruncie twierdzeń doktryny oraz orzecznictwa polskiego. W pracy podjęto próbę bardziej precyzyjnego zdefiniowania pojęć utworu inspirowanego i utworu zależnego, a także uwypuklenia różnic między tymi dwoma kategoriami. Podawana jest także praktyczna metoda wyznaczania granicy inspiracji w danym przypadku i przedstawiane są typowe przykłady utworów inspirowanych.

## **Słowa kluczowe**

Prawo autorskie, utwór inspirowany, utwór zależny, dzieło, inspiracja, granice, opracowanie.

### **Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

10300 Prawo cywilne (Civil Law)

### **Tytuł pracy w języku angielskim**

Limitations of inspiration in Polish copyright law

## SPIS TREŚCI

<b>Wykaz skrótów</b>	6
<b>Wstęp</b>	7
<b>Rozdział I. Teleologia prawa autorskiego a granice inspiracji</b>	
1. Zagadnienia ogólne.	10
2. Klasyczne ujęcie funkcji ochronnej i stymulującej prawa autorskiego.	13
3. Zmiana perspektywy prawa autorskiego w społeczeństwie informacyjnym.	17
<b>Rozdział II. Ustawowa konstrukcja utworu <i>inspirowanego</i></b>	
1. Wstęp.	20
2. Utwór i jego szczególne formy ze względu na postać i rozmiar wkładu twórczego.	21
a. Pojęcie <i>utworu</i> w ogólności.	22
b. <i>Utwór zależny. Opracowanie.</i>	25
c. <i>Utwór inspirowany.</i>	26
d. Pozostałe kategorie utworów.	28
3. Inne okoliczności statuuujące prawne relacje między utworami.	31
a. Autorskie prawa osobiste.	31
b. Zasady uczciwej konkurencji.	35
4. Prawne konsekwencje przekroczenia dopuszczalnej granicy inspiracji.	37
a. Naruszenia autorskich praw osobistych.	38
b. Naruszenia autorskich praw majątkowych.	40
c. Unormowania karnoprawne.	43
5. Historycznoprawna i prawnoporównawcza perspektywa inspiracji.	45
a. Polskie ustawodawstwo prawnoautorskie doby dwudziestolecia międzywojennego oraz PRL.	46
b. Opracowanie i utwór inspirowany na gruncie obcych systemów prawnych.	48

### **Rozdział III. Doktrynalno-orzecznicze ujęcie granic inspiracji**

1. Wstęp. . . . .	52
2. Doktrynalne teorie budowy dzieła i zależności utworu. . . . .	53
a. Teoria strukturalnej budowy utworu. . . . .	54
b. Integralna koncepcja utworu. . . . .	68
c. Inne twierdzenia doktrynalne dotyczące utworów inspirowanych. . . . .	72
3. Kluczowe aspekty inspiracji wynikające z orzecznictwa sądów polskich. . . . .	77
4. Podsumowanie dotychczasowych rozważań. Próba zakreślenia granic inspiracji. . . . .	82

### **Rozdział IV. Wyznaczanie granic inspiracji na gruncie konkretnego przypadku**

1. Przydatność zastosowania koncepcji granic inspiracji w praktyce. Problem definiowania <i>ignotum per ignotum</i> . . . . .	87
2. Wyznaczanie granic inspiracji na gruncie konkretnego przypadku – propozycja metody. . . . .	89
3. <i>Prawa gatunku twórczości</i> a granice swobodnego korzystania z dzieła. Praktyka twórcza i jej rola w ustalaniu prawnych granic inspiracji. . . . .	96
4. Najczęstsze przykłady utworów inspirowanych w różnych gatunkach twórczości. . . . .	99
a. Utwory wyrażane słowem (literackie). . . . .	100
b. Utwory muzyczne. . . . .	101
c. Utwory sztuk plastycznych. . . . .	102

<b>Wnioski końcowe . . . . .</b>	<b>104</b>
----------------------------------	------------

<b>Bibliografia . . . . .</b>	<b>108</b>
-------------------------------	------------

## WYKAZ SKRÓTÓW

### Akty prawne:

<b>CPI</b>	francuski kodeks własności intelektualnej z dn. 1 czerwca 1992 r. (loi n° 92-597)
<b>KC</b>	ustawa z dn. 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny (Dz. U. 1964 r. Nr 16, poz. 93 z późn. zm.)
<b>PrAut</b>	ustawa z dn. 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jedn.: Dz. U. 2006 r. Nr 90, poz. 631 z późn. zm.)
<b>UrhG</b>	niemiecka ustawa o prawie autorskim z dn. 9 września 1965 r. (BGBl. 1S. 1273 z późn. zm.)
<b>UZNK</b>	ustawa z dn. 16 kwietnia 1993 r. o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji (tekst jedn.: Dz. U. 2003 r. Nr 153, poz. 1503 z późn. zm.)

### Czasopisma:

<b>CPiE</b>	Czasopismo Prawnicze i Ekonomiczne
<b>„DGP”</b>	„Dziennik Gazeta Prawna”
<b>KPP</b>	Kwartalnik Prawa Prywatnego
<b>OSA</b>	Orzecznictwo Sądów Apelacyjnych
<b>OSN</b>	Orzecznictwo Sądu Najwyższego
<b>OSNC</b>	Orzecznictwo Sądu Najwyższego – Izba Cywilna
<b>OSNCP</b>	Orzecznictwo Sądu Najwyższego – Izba Cywilna/Pracy
<b>OSP</b>	Orzecznictwo Sądów Polskich
<b>OSPiKA</b>	Orzecznictwo Sądów Polskich i Komisji Arbitrażowych
<b>PiP</b>	Państwo i Prawo
<b>Prok. i Pr.</b>	Prokuratura i Prawo
<b>PUG</b>	Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego
<b>„Rz”</b>	Dziennik „Rzeczpospolita”
<b>St. Cyw.</b>	Studia Cywilistyczne
<b>ZNUJ PP</b>	Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Prawnicze
<b>ZNUJ PIPWI</b>	Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Instytutu Prawa Własności Intelektualnej
<b>ZNUJ PWiOWI</b>	Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej

### Inne:

<b>LEX</b>	Baza orzeczeń Systemu Informacji Prawnej LEX
------------	--

## **Wstęp**

Zakres inspiracji cudzym utworem, dopuszczalny w polskim prawie autorskim, jest złożonym i wielowątkowym zagadnieniem. Szerokie, dogmatyczno-empiryczne podejście, zarówno w kontekście ekonomiczno-społecznym, jak i prawnym (często wykraczającym poza obszar samego prawa autorskiego), jest warunkiem rzetelnej analizy badawczej w tym zakresie. Trzeba przy tym podkreślić, że z uwagi na ogólnikowość unormowań polskiej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wiele koncepcji formułowanych na jej podstawie budzi wątpliwości interpretacyjne.

Celem niniejszej pracy jest próba dokonania ogólnej analizy granic inspiracji cudzym utworem. Zagadnienie to nabiera współcześnie coraz większego znaczenia w obrocie prawami na dobrach niematerialnych. W związku z szerokim, egalitarnym dostępem do środków interaktywnej komunikacji, takich jak Internet, swoboda porozumiewania się na odległość znacząco wzrasta. Wiele kategorii wytworów intelektualnych stało się łatwo dostępnych on-line dla nieograniczonego grona odbiorców. Wraz z komputerami pojawiło się też oprogramowanie ułatwiające prowadzenie działalności naukowej i artystycznej, a także zupełnie nowe kategorie utworów, związane z obrotem elektronicznym. Ma to istotny wpływ na umasowienie twórczości, dając możliwość korzystania z dorobku kulturalnego na niespotykaną dotychczas skalę. Oczywistym jest, że w takich okolicznościach dynamicznie rozwijają

się będzie rynek dóbr intelektualnych, pojawiać się będą nowe, precedensowe spory prawne, a tradycyjny model praw autorskich czeka gruntowna przemiana.

W pracy starano się ustalić, jak daleko – biorąc pod uwagę zmieniający się paradygmat utworu oraz całej regulacji prawnoautorskiej – można zgodnie z prawem sięgać do obcego dorobku intelektualnego, z wyłączeniem naruszenia wyłącznych praw i dóbr uprawnionych osób. Równolegle pada pytanie o granice swobodnego, publicznego użytku dóbr niematerialnych. Ze względu na charakterystyczną nieprecyzyjność i lakoniczność przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, w pracy posłużono się w pierwszej kolejności metodą dogmatyczną. Istotne znaczenie ma także analiza orzecznictwa polskich sądów powszechnych oraz Sądu Najwyższego.

W polskiej nauce prawa temat ten zajmował przedstawiciele doktryny przede wszystkim w latach 60. i 70. ubiegłego wieku. Jak dotychczas najszerzej został on opisany w pracy „Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego” z 1979 r., autorstwa E. Traple, a także w licznych artykułach A. Kopffa. Od tego czasu był on syntetycznie wzmiankowany tylko w podręcznikach i komentarzach do prawa autorskiego, a także w opracowaniach szczegółowych, odnoszących się jedynie do analizowanych dziedzin twórczości lub szczególnych form autorskich praw osobistych. Od czasu publikacji opracowań monograficznych doszło do istotnej zmiany prawnej (uchwalona w 1994 r. nowa ustawa prawnoautorska), a rozwój praktyki obrotu uczynił wiele postawionych tam tez nieaktualnymi.

Praca podzielona została na cztery rozdziały. W pierwszym z nich omówiono ewolucję teorii prawa autorskiego, także w kontekście historycznoprawnym. Wskazuje się w nim ponadto, jakie są obecnie funkcje i cele prawnoautorskiej ochrony twórczości i w jakim kierunku powinna zmierzać interpretacja przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

W drugim rozdziale analizie poddano treść uregulowań prawnoautorskich, ze szczególnym uwzględnieniem definicji utworu, norm dotyczących swobodnego użytku cudzych dzieł oraz roli indywidualnej twórczości w opracowywaniu klasyfikacji poszczególnych utworów, a także kategoryzacji dzieł samodzielnych i niesamoistnych.



Wskazano także na znaczenie kodeksowej ochrony dóbr osobistych, a także niektórych norm karnoprawnych dla kształtowania się granic dozwolonej inspiracji. Przyjęta perspektywa obejmuje też historyczne regulacje polskie oraz ustawy obce w ramach analizowanej problematyki.

W rozdziale trzecim przedstawiono teorie związane z budową utworu i ich wpływ na dozwolony zakres korzystania z cudzego dzieła. Omówiono sposób recepcji tych koncepcji przez polską doktrynę prawa autorskiego, ich zgodność z obecnym stanem prawnym oraz przydatność przy ustalaniu granic inspiracji w utworze samoistnym. W drugiej części rozdziału przeanalizowany został dorobek polskiej judykatury w tym zakresie. Na podstawie uzyskanego materiału podjęto próbę oznaczenia granicy między utworami samoistnymi (inspirowanymi) a utworami zależnymi.

W czwartym rozdziale oceniono przydatność zaproponowanych definicji inspiracji i zależności praw autorskich dla praktyki kontraktowej oraz rozwiązywania sporów w tym zakresie. Za pomocą kilku zasad interpretacyjnych wyodrębniono metodę, ułatwiającą precyzyjniejsze wyznaczenie przestrzeni korzystania z cudzego dzieła. Podkreślono rolę, jaką w tym kontekście mogą odegrać prawa tych gatunków twórczości, do których przynależą dane utwory w określonych sytuacjach spornych. Postarano się także zwięźle opisać najbardziej charakterystyczne przykłady utworów inspirowanych, pochodzących z różnych dziedzin nauki i sztuki.

Pracę kończy krótkie omówienie sformułowanych w pracy wniosków, a także przedstawienie uwag *de lege lata* i *de lege ferenda*.

## Rozdział I

### Teleologia prawa autorskiego a granice inspiracji

#### 1.1. Zagadnienia ogólne.

Polska regulacja prawa autorskiego dostarcza zarówno praktykom, jak i teoretykom prawa cywilnego wielu problemów. Wprawdzie dotyczące tej dziedziny ustawodawstwo z okresu dwudziestolecia międzywojennego było wysoko oceniane za nowoczesność ujęcia, to jednak dalszy jego rozwój – zwłaszcza w okresie PRL – został mocno wyhamowany. Spowodowało poważne zapóźnienie względem uznawanego za modelowe ustawodawstwa francuskiego i niemieckiego. Obecnie obowiązująca ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r., choć kilkakrotnie nowelizowana, jest w doktrynie dość powszechnie krytykowana<sup>1</sup>: formułowane zarzuty dotyczą zarówno techniki regulacji, licznych luk<sup>2</sup>, błędów<sup>3</sup> czy nieprecyzyjności rozwiązań, jak i nieprzystawalności do szybko zmieniających się warunków społecznych i technologicznych<sup>4</sup>. Problemy te w szczególności ujawniają się w judykaturze, co powoduje, że Sąd Najwyższy niejednokrotnie dokonuje interpretacji obowiązujących przepisów przy rozbieżnych poglądach doktryny.

---

<sup>1</sup> Por. *Raport otwarcia. Dokument podsumowujący przebieg warsztatów dot. reformy prawa autorskiego* z dn. 15 czerwca 2012 [dostęp: 8 listopada 2012], <<http://warsztaty.mac.gov.pl/>>, s. 9-14.

<sup>2</sup> Na gruncie obowiązujących przepisów za nieważne należałoby uznać umowy o tzw. *ghostwriting*. Zob. M. Jankowska, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011, s. 423-424.

<sup>3</sup> Za pomyłkę ustawodawcy uznaje się m.in. skategoryzowanie wśród utworów dzieł lutniczych. Zob. J. Barta, R. Markiewicz, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, pod red. tychże, Warszawa 2011, s. 43.

<sup>4</sup> J. Białołzeczki, *Prawo nie nadąza za zmianami mediów*, „Rz”, 12 listopada 2008.

Niestety, wciąż nie udało się w ten sposób wypełnić wszystkich luk i rozwiązać wszystkich wątpliwości interpretacyjnych. W niektórych obszarach prawa autorskiego judykatura nie wypracowała jednolitego orzecznictwa, zaś przyjmowane sposoby rozstrzygnięcia spornych kwestii nie zawsze cechują się konsekwencją.

Dlatego też spojrzenie celowościowe na te przepisy prawa autorskiego, których literalna interpretacja nie daje jednoznacznych odpowiedzi na wiele kluczowych kwestii prawnych, wydaje się być niezbędne. W dobie społeczeństwa informacyjnego dochodzi dynamicznego przewartościowania funkcji, jakie powinno pełnić prawo, a prawo autorskie w szczególności. Wymusza to zmianę sposobu interpretacji wielu pojęć ustawowych. To z kolei powoduje różnice w rozumieniu fundamentalnych terminów, takich jak *utwór*<sup>5</sup> czy *opracowanie*<sup>6</sup>, nie mówiąc już o problemach w ustaleniu znaczeń licznych klauzul generalnych, odwołujących się np. do coraz bardziej zacierających się *praw gatunku*. Otwiera to prawo autorskie na wpływ innych niż prawo systemów normatywnych, zwłaszcza zwyczajów przyjętych w ramach określonych działów twórczości. W takiej sytuacji za zasadniczy (i naturalny we współczesnym demokratycznym państwie prawnym) kontekst interpretacyjny należy przyjąć służebną rolę pełnioną przez prawo cywilne jako regulatora stosunków społecznych. Bardzo istotną pomocą w jego stosowaniu staje się wtedy badanie celu, jaki realizować mają poszczególne przepisy ustawy prawnoautorskiej.

Brak przydatnej w interpretowaniu przepisów ustawy tradycji wynika z faktu, iż prawo autorskie, podobnie jak cały system praw na dobrach niematerialnych, jest stosunkowo młodą dziedziną prawa cywilnego. Choć już w starożytności za rzecz niemoralną uznawano przypisywanie sobie autorstwa cudzego dzieła<sup>7</sup>, to o jakichkolwiek regulacjach prawnych mówić można dopiero po wynalezieniu druku, kiedy to europejscy monarchowie zaczęli udzielać wydawcom tzw. przywileje drukarskie. Jednak za faktyczny jego początek, przynajmniej w systemie prawa kontynentalnego, uznać należy dopiero okres bezpośrednio poprzedzający

---

<sup>5</sup> Mówi się nawet o „permanentnym kryzysie pojęcia utworu”. Zob. D. Sokołowska, „*Omnis definitio periculosa*”, czyli kilka uwag o zmianie paradygmatu utworu, [w:] *Granice prawa autorskiego*, pod red. M. Kępińskiego, Warszawa 2010, s. 4.

<sup>6</sup> D. Flisak, *Co łączy „Dzienniczek” św. Faustyny z prawem autorskim*, „Rz”, 19 listopada 2009.

<sup>7</sup> M. Jankowska, op. cit., s. 37 i nast.

i następujący po Rewolucji Francuskiej. Już w ustawodawstwie ostatniej dekady XVIII w., obowiązującym we Francji przez następne 150 lat, uznano naturalne prawo autora do czerpania korzyści z owoców swej pracy<sup>8</sup>. Niektórzy myśliciele owego okresu postulowali wręcz, by ochrona praw twórcy do dzieła miała charakter bardziej restrykcyjny niż własności rzeczy materialnych. Twierdzono bowiem, że „własność intelektualna jest najbardziej usprawiedliwiona ze wszystkich własności”<sup>9</sup>.

Tak rozległa ochrona majątkowych praw autorów wpływała w sposób oczywisty z fundamentów myśli oświeceniowej. Podstawowym celem, który legł u podstawy ustaw o „wyłącznych prawach autorów, dramaturgów, kompozytorów i artystów do ich dzieł” z lat 1791-1793, było uniezależnienie się twórczości (często rewolucyjnej) spod monarszego i arystokratycznego mecenatu. Zapewnić miało to stałe, niezależne od humoru i kaprysów mecenasów źródło dochodu, a także podnieść status społeczny osób parających się sztuką i słowem, co zresztą pod koniec XIX w. w istocie osiągnięto<sup>10</sup>. Zakładano także, że prawne zapewnienie korzyści dla autorów doprowadzi do (pochwalanego w ówczesnej epoce) rozwoju sztuki, piśmiennictwa oraz zdecydowanego postępu w dziedzinie myśli społecznej i filozoficznej.

W połowie XIX w., tym razem jako pokłosie myśli romantyzmu, francuska judykatura rozszerzyła pojęcie praw autorskich. Poza prawami chroniącymi czysto majątkowe interesy twórcy, wyróżniono także sferę autorskich praw osobistych – jako szczególnej formy dóbr osobistych autora. Za godne ochrony uznano nie tylko korzyści należne z faktu twórczości, ale także szczególny związek autora z dziełem jako „emanację osobowości twórczej”, „zwierciadło ducha”<sup>11</sup>. Tym samym, poza naczelnym, prestiżowym prawem do autorstwa, do wyłącznej dyspozycji twórcy miało odtąd należeć także decydowanie o dopuszczalnym zakresie ingerencji w oryginał przez osoby trzecie, w tym o formach opracowywania jego dzieła. Z czasem przekształciło się to w koncepcję tzw. prawa do integralności utworu. Prawa te zaakceptowane zostały niemal równolegle również przez naukę niemiecką, odrzucając

---

<sup>8</sup> F. Zoll, *Tzw. „Droit moral” w dziedzinie prawa autorskiego*, CPIE, rocznik XXV, Kraków 1929, s. 279.

<sup>9</sup> Zob. E. Traple, *Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego*, Kraków 1990, s. 134.

<sup>10</sup> A. M. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Kraków 2007, s. 29.

<sup>11</sup> H. Desbois, *Le droit d’auteur en France*, Paris 1973, s. 469.

jednakże rozróżnienie na sferę praw osobistych i majątkowych, uznawanych w Niemczech za nierozłączną całość.

Tak zarysowana tradycja legła u podstaw współczesnych funkcji prawa autorskiego oraz ogólniej, wszelkich praw na dobrach niematerialnych. Chodzi o funkcję ochronną – nakierowaną na interes indywidualny twórcy, oraz funkcję stymulującą – realizującą interes zbiorowy, społeczno-kulturowy. Ich treść będzie przedmiotem analiz w dalszej części niniejszego rozdziału, zarówno w ujęciu klasycznym, wypracowanym w XX w., jak i w powoli zarysowującym się ujęciu współczesnym, związanym z rozwojem nowych technologii, w obliczu których gwałtownie zmieniają się paradygmaty ochrony twórczości<sup>12</sup>.

## **1.2. Klasyczne ujęcie funkcji ochronnej i stymulującej prawa autorskiego.**

We wcześniejszej polskiej literaturze najczęściej wskazuje się na to, iż prawo własności intelektualnej pełni funkcję ochronną wobec indywidualnych interesów twórcy. Niestety, często pomija się przy tym kwestię szerszego, społecznego uzasadnienia dla tej ochrony. Tak wąskie jej ujęcie jest nieuzasadnione, prowadzi bowiem do zniekształcenia rzeczywistej roli prawa autorskiego, jak i innych praw na dobrach niematerialnych.

Stąd, dla potrzeb niniejszej pracy, celowym wydaje się wprowadzenie rozróżnienia na dwie kategorie funkcji, jakie realizować powinno prawo autorskie. Pierwszą z nich są funkcje ochronne, klasycznie dzielone na funkcję własnościową, monopolizującą i wynagradzającą<sup>13</sup>. Drugą kategorią są zaś funkcje stymulujące, będące ideologicznym uzasadnieniem dla form, zakresu oraz celowości ochrony w kontekście rozwoju nauki, sztuki i społeczeństwa w ogólności<sup>14</sup>. Dokładniej opisane zostaną one w dalszej części tego podrozdziału. Trzeba zauważyć, że zaproponowany powyżej podział co do zasady pokrywa się z postulatami zgłaszanymi w młodszej

---

<sup>12</sup> D. Sokołowska, op. cit., s. 21.

<sup>13</sup> T. Sieniow, W. Włodarczyk, *Własność intelektualna w społeczeństwie informacyjnym*, Lublin 2009, s. 7.

<sup>14</sup> „The purpose of copyright law is to stimulate the creation and dissemination of as many works of art, literature, music, cinema, architecture, and other forms of authorship as possible, in order to promote science and learning, and generally to benefit the public.” Zob. M. Barret, *Intellectual Property. The Emanuel Law Outlines Series*, Austin-Boston-Chicago-New York 2008, s. 101.

polskiej literaturze, nie wahającej się czerpać z dorobku wypracowanego w zachodnioeuropejskich doktrynach<sup>15</sup>. Wyróżnia się w niej cztery podstawowe zasady – filary prawa autorskiego:

1. zasadę prawa naturalnego – uznającą prawo autora do własności rezultatów swojego wysiłku za przyrodzone i umożliwiającą mu sprawowanie kontroli nad rozpowszechnianiem swojego dzieła,
2. zasadę sprawiedliwej zapłaty – uznającą prawo autora do wynagrodzenia za korzystanie przez inne podmioty z efektów jego pracy,
3. zasadę zachęcania twórców do tworzenia i publikowania swoich dzieł oraz
4. zasadę interesu społecznego – mówiącą, że naczelnym celem ochrony prawnoautorskiej powinno być stymulowanie dalszego rozwoju nauki i kultury<sup>16</sup>.

W praktyce pierwsze dwie z nich w pełni pokrywają się w swej treści z trzema klasycznymi funkcjami, nazwanymi w tej pracy funkcjami ochronnymi. Trzecia i czwarta – o pozycji równoprawnej względem pozostałych – jest zaś werbalizacją omawianej dalej funkcji stymulującej.

Ochrona indywidualnych interesów twórców (a także w pewnym zakresie artystów-wykonawców i innych podmiotów, którym przysługują tzw. prawa pokrewne) jest najłatwiej dostrzegalną konsekwencją istnienia systemu prawa autorskiego. O szczególnej roli, jaką pełni ona w systemie prawa autorskiego, świadczy wysoce represyjna (przynajmniej w teorii) metoda obrony przed, nawet nieumyślnym, wkroczeniem w sferę prawnie chronioną. Wiąże się z nim cały zespół dolegliwych roszczeń, domniemań ułatwiających uprawnionemu twórcy ich dochodzenie, a także szczególna dla tej dziedziny prawa instytucja zryczałtowanego odszkodowania<sup>17</sup>, o wysokości ustalonej przez ustawodawcę na poziomie znacznie wyższym niż wymagają tego zobowiązania wypływające z umów międzynarodowych. Jest to zresztą przez większość doktryny krytykowane jako znacznie wychodzące poza

---

<sup>15</sup> S. M. Stewart, *International Copyright and Neighbouring Rights*, London 1983, s. 22.

<sup>16</sup> A. M. Niżankowska, op. cit., s. 44.

<sup>17</sup> W. Machała, *Specyfika roszczenia odszkodowawczego z art. 79 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, [w:] „Studia Iuridica”, nr XLVII/2007, s. 194.

tradycyjne granice kompensacji szkód<sup>18</sup>. Wskazuje się nawet na możliwą niezgodność takiej regulacji z prawem europejskim<sup>19</sup>.

Realizacja wspomnianego celu w warstwie teoretycznoprawnej odbija się w zasygnalizowanych wcześniej trzech **funkcjach ochronnych** prawa autorskiego:

1. **funkcji własnościowej**, wyrażającej się w tym, że dane dobro – w tym przypadku utwór – przypisywane jest jego twórcy w sposób podobny do prawa własności rzeczy, tworząc specyficzny rodzaj prawnej więzi między utworem a jego autorem;
2. **funkcji monopolizującej**, w której podkreśla się, że twórca jest wyłącznie uprawniony do korzystania ze swojego utworu i rozporządzania nim;
3. **funkcji wynagradzającej**, w której wskazuje się na majątkowy aspekt prawa autorskiego oraz konieczność zapewnienia twórcy możliwości czerpania korzyści z dysponowania stworzonym przez niego utworem.

Każda z tych funkcji, żywo związane z sobą powiązanych, chroniona jest zestawem roszczeń przysługujących uprawnionemu twórcy. Trzeba jednak podkreślić, że wspomniane funkcje odnoszą się wyłącznie do skutków działalności twórczej, a zatem już zaistniałego, obecnego w świadomości społecznej i w obrocie kulturowym dziedzictwa. Jak stanowi polski ustawodawca w art. 1 PrAut przedmiotem ochrony jest wyłącznie taki przejaw działalności twórczej, który został już ustalony w jakiegokolwiek postaci.

Funkcje ochronne są zatem wyrazem woli zabezpieczenia pewnych słusznych korzyści należnych jednostce. Korzyści te, zdaniem niektórych autorów, należy uznać wręcz za gwarantowane przez uniwersalne prawa człowieka<sup>20</sup>. Wspomniane funkcje nie dotyczą jednak innego istotnego zagadnienia – społecznych aspektów oddziaływania tworzonych przez jednostki utworów, ich wpływu na dalszy rozwój dyskursu intelektualnego, a także roli inspiracji w kształtowaniu twórczości i odkrywczości w ogólności.

---

<sup>18</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 495.

<sup>19</sup> A. Tischner, T. Targosz, *Dostosowanie polskiego prawa własności intelektualnej do wymogów prawa wspólnotowego*, [w:] *Zagadnienia prawa autorskiego*, pod red. A. Matlaka, ZNUJ PIPWI 2007, Nr 97, s. 94.

<sup>20</sup> Por. P. Torremans, *Is copyright a human right?*, [w:] *“Michigan State Law Review”*, Nr 2007/271, s. 274 i nast.

Wspomnianych zagadnień dotyczy **funkcja stymulująca** prawa autorskiego. To ona, z punktu widzenia państwa-prawodawcy, powinna mieć znaczenie pierwszoplanowe. Przede wszystkim zakres ochrony, jaki roztaczany jest przez ustawy nad twórcą i jego dziełem, powinien być wyznaczony z uwzględnieniem korzyści należnych społeczeństwu, które mu tę ochronę zapewnia. Stąd też zakłada się, że wyłączność przyznawana przez prawo autorskie ma wynagradzać twórcom nakłady ich pracy intelektualnej, zachęcać do udostępniania jej efektów oraz pełnić rolę bodźca dla jej kontynuowania<sup>21</sup> z korzyścią dla społeczności. Funkcja ta, będąca wyrazem podstawowego celu całego prawa własności intelektualnej, niezależnie od systemu prawnego oraz przyjętej w nim metody regulacji, znajduje swe odzwierciedlenie zarówno na szczeblu przepisów krajowych, jak i międzynarodowych. Przyjęta została m.in. w art. I sekcji 8 Konstytucji Stanów Zjednoczonych, upoważniającym Kongres do przyjęcia ustawy federalnej w tym zakresie<sup>22</sup>, a także w preambule Powszechnej konwencji o prawie autorskim, w swym tekście paryskim z dn. 24 lipca 1971 r., dotyczącej bezpośrednio stymulowania rozwoju literatury, nauki i sztuki w skali globalnej<sup>23</sup>.

Elementem konstytutywnym wszelkiej twórczości, wymaganym przez większość sztuk, nauk oraz innych dziedzin intelektu ludzkiego, jest możliwość korzystania z dorobku wypracowanego przez poprzedników. Dlatego też efektywny rozwój tych obszarów nie zależy tylko od zapewnienia twórcy bezwzględnej ochrony, ale także od umożliwienia innym podmiotom korzystania z jego dorobku, w rozsądnym zakresie i na uczciwych warunkach. Wymaga to od ustawodawcy poszukiwania równowagi między interesem jednostkowym a społecznym<sup>24</sup>, tj. wypracowania takiego poziomu ochrony, który jest niezbędny, by działalność twórcza „opłacała się”, jednocześnie nie blokując możliwości dalszego udoskonalania wytworów ludzkiego intelektu i nie

---

<sup>21</sup> Prawo ma stymulować twórczość poprzez przyznanie czasowego monopolu. Por. E. Traple, op. cit. s. 13.

<sup>22</sup> „The Congress shall have Power To (...) promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries”.

<sup>23</sup> „Umawiające się państwa, ożywione pragnieniem zapewnienia we wszystkich krajach ochrony prawa autorskiego do dzieł literackich, naukowych i artystycznych, przekonane, że system ochrony praw autorskich (...) zapewni poszanowanie osobistych praw człowieka oraz przyczyni się do rozwoju literatury, nauki i sztuki”, (Tj. Dz. U. 1978, nr 8, poz. 28).

<sup>24</sup> „[...] w polityce państwa [dot. prawa autorskiego] należy równoważyć interesy przemysłu, twórców i użytkowników”. Zob. *Raport otwarcia...*, op. cit., s. 3.



hamując rozwoju tej dziedziny. Emanacją tych poszukiwań są liczne przepisy ustaw prawnoautorskich, od tzw. prawa cytatu zaczynając, poprzez ograniczenie w czasie wyłączności rozporządzania i korzystania z utworu, aż po specyficzne uregulowania instytucji dozwolonego użytku prywatnego i publicznego. Szczególne znaczenie ma swoboda czerpania przez twórcę nowego utworu inspiracji dorobkiem innych, tworzących przed nim osób.

Trzeba jednak podkreślić, że debata dotyczącego tego, które rozwiązania najlepiej godzą ze sobą wszystkie wspomniane wyżej funkcje, toczy się nieustannie, także w krajach o rozwiniętych systemach ochrony praw na dobrach niematerialnych. Wciąż testowane są nowe rozwiązania, jednym razem faworyzujące interes indywidualny, innym zaś interes społeczny. Jednak klasyczna forma debaty nad przywróceniem równowagi między tymi interesami znacząco odbiega od potrzeb współczesnej praktyki. Wobec dynamicznie zmieniających się warunków technologicznych i społecznych – coraz większej łatwości przekazywania informacji, powszechnego dostępu do zdigitalizowanych dzieł oraz rosnącej popularności i dostępności Internetu – nastąpiło daleko idące przewartościowanie debaty publicznej na rzecz ogólnospołecznej dostępności wytworów ludzkiego intelektu<sup>25</sup>. Nie sposób pominąć tych faktów przy teleologicznej wykładni przepisów prawa autorskiego.

### **1.3. Zmiana perspektywy prawa autorskiego w społeczeństwie informacyjnym.**

Prawo autorskie wydaje się być obecnie najczęściej łamaną dziedziną prawa<sup>26</sup>, prawa cywilnego w szczególności, zarówno w skali krajowej, regionalnej, jak i globalnej<sup>27</sup>. Można tu wskazać kilka przyczyn takiego stanu rzeczy. Pierwszą, najistotniejszą, jest nieprzystawalność rozwiązań przyjętych na szczeblu światowym w okresie, gdy nie istniało jeszcze tak popularne i proste w obsłudze medium wymiany informacji jak Internet. Jako inne przyczyny wskazać można łatwość dostępu do

---

<sup>25</sup> Por. P. Wasilewski, *Open content. Zagadnienia prawne*, Warszawa 2008, s. 23 i nast.

<sup>26</sup> Por. K. Gienas, *Systemy Digital Rights Management w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2008, s. 23.

<sup>27</sup> Jeden tylko serwis Megaupload, zamknięty przez władze USA w 2012 r., miał narazić twórców na straty rzędu 500 mln dolarów. Zob. *Premier Nowej Zelandii przeprosza założyciela Megaupload*, „DGP”, 28 września 2012.

źródeł oraz daleko posuniętą bezkarność sprawców naruszeń, a także powszechną nieświadomość prawa czy też brak zakorzenionego w społeczeństwie poszanowania dla niego.

Kształtowanie się globalnego społeczeństwa informacyjnego jest niewątpliwym wyzwaniem dla regulacji ochrony prawnoautorskiej<sup>28</sup>. W dobitny sposób ukazuje, że próba opisu i analizy regulacji – nie tylko zawartych w tej sferze prawa, ale w całym obszarze prawa cywilnego – dokonywana z pominięciem realiów, w jakich przepisy mają działać, może być zabiegiem intelektualnie ciekawym, lecz pozbawionym praktycznego znaczenia. Pozostawienie na boku pytań o wpływ współczesnej mentalności użytkowników dzieł objętych ochroną na fundamentalne zasady prawa autorskiego, może prowadzić do sytuacji permanentnego odejścia praktyki od teorii, w szczególności treści norm prawnych od realnego obrotu<sup>29</sup>. Dla przykładu – trudno jest obecnie uznać za realizowane funkcje ochronne, zwłaszcza tradycyjnie rozumianą funkcję monopolizującą, skoro wobec zdecydowanej większości użytkowników Internetu (zwłaszcza tych zanonimizowanych bądź nie korzystających z utworów dla celów komercyjnych) nie jest w praktyce możliwe wyegzekwowanie praw przysługujących twórcom. Dopiero krytycznie i bezstronnie obserwując zachowania związane z daną sferą obrotu można wypracować taką formę interpretacji istniejących przepisów oraz taki kierunek zmian legislacyjnych, który zapewni efektywność przepisów i zrównoważoną ochronę wszystkich zaangażowanych w nich podmiotów.

Paradoksalnie, sytuacja masowego przepływu utworów, polegającego nie tylko na prostym ich kopiowaniu, ale w znacznej mierze także na ich opracowywaniu czy inspirowaniu się nimi, nie jest zjawiskiem zupełnie nowym. W perspektywie poszukiwania właściwych uregulowań, adekwatnych do nowej sytuacji społecznej i technologicznej, warto przypomnieć, że już w epoce renesansu filarem rozwoju twórczości była nieskrępowana wymiana informacji między twórcami literatury, filozofii czy sztuki owego okresu. Powszechnie wykorzystywano dzieła i koncepcje

---

<sup>28</sup> Zob. A. Matlak, *Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym*, Kraków 2004, s. 14-15.

<sup>29</sup> Już ponad 20 lat temu pisano, że „normy prawa nie odzwierciedlają stosunków społecznych powstających ze względu na korzystanie z utworów”, E. Traple, op. cit., s. 10.

tworzone przez innych autorów<sup>30</sup>, przekształcając i dostosowując je do warunków kulturowych innych państw, czasów bądź środowisk<sup>31</sup>. Działo się to w dużo skromniejszej skali niż obecnie, jednak wymiana taka niemalże w pełni wyczerpywała ówczesny zakres „użytkowników” dzieł, do których mogły być one skierowane.

W tym kontekście ujawnia się najistotniejszy z aspektów teleologii prawa autorskiego, dotyczący tematu dopuszczalnych granic inspiracji cudzym dziełem. Ich precyzyjne wyznaczenie, wobec masowego korzystania z dorobku innych osób, wydaje się niezbędne. Z celowościowego punktu widzenia ich zakres powinien być zaś ukształtowany z jednej strony w sposób uwzględniający cele, jakie stawia się przed prawem autorskim, z drugiej zaś rozsądnie wyważając interesy zainteresowanych podmiotów oraz społeczności jako takiej.

Jednocześnie nie można zapominać, że wszelkie ustalenia odbywają się wewnątrz tego szczególnego systemu normatywnego jakim jest prawo. Rozważania nie mogą być więc oderwane od sformułowanych w ustawach przepisów, zaś wywiedzione z nich normy muszą spełniać wszystkie zasady wykładni i interpretacji prawniczej. Choć w nadchodzącej przyszłości niezbędnym zdaje się stopniowe przewartościowywanie i dostosowywanie przepisów prawa autorskiego, praca niniejsza ma nie ma na celu formułowania postulatów w tym względzie, ale raczej analizę norm na gruncie obecnie obowiązujących przepisów.

Dlatego też normy konstruujące pojęcia utworu samoistnego, utworu inspirowanego oraz utworu zależnego znajdować się będą w centrum zainteresowania niniejszej pracy. Jednak wobec dość lapidarnej ich regulacji, wyraźnie pozostawiającej doprecyzowanie wielu kwestii doktrynie i orzecznictwu, niemożliwym byłoby omówienie tej kwestii bez teleologicznej wykładni przepisów ustawy prawno-autorskiej, jak również sięgnięcia do ogólnych zasad prawa cywilnego oraz szczególnych zadań stawianych prawu autorskiemu przez przedstawicieli doktryny. Wspomniane wyżej kwestie, razem z normatywną podstawą dla wyznaczania granicy inspiracji, zostaną omówione w następnych rozdziałach, poświęconym przepisom ustawy oraz kierunkom ich interpretacji.

---

<sup>30</sup> M. Jankowska, op. cit., s. 53.

<sup>31</sup> Dla przykładu zdecydowana większość dramatów W. Szekspira oparta była na dziełach innych dramaturgów.

## Rozdział II

### Ustawowa konstrukcja *utworu inspirowanego*

#### 2.1. Wstęp.

Obecna regulacja prawa autorskiego w Polsce opiera się na ustawie z dn. 4 lutego 1994 r. o prawie autorskich i prawach pokrewnych<sup>1</sup>. Podstawowe założenia, dotyczące definiowania kategorii utworu oraz jego podtypów, są jednak bezpośrednią kontynuacją rozwiązań przyjętych w poprzednich ustawach z okresu PRL<sup>2</sup> oraz II RP<sup>3</sup>, dzięki czemu znaczna część orzecznictwa zachowuje również na gruncie obecnej ustawy aktualność.

Kluczowymi przepisami, konstruującymi w warstwie legislacyjnej podstawy dla wyznaczenia dopuszczalnych przez prawo granic inspiracji, są art. 1 i 2 ww. ustawy. Pierwszy z nich definiuje pojęcie *utworu*, określając zakres sytuacji, które w ogóle poddane są regulacji prawnoautorskiej, drugi z nich zaś bezpośrednio statuuje pojęcie *opracowania – utworu zależnego*, a pośrednio wprowadza także kategorię *utworu inspirowanego*. Znaczenie dla tematu niniejszej pracy będą miały także w szczególności przepisy: art. 9 i 10 (określający przypadki współtwórczości), art. 19 (określający autorskie prawa osobiste) oraz art. 29 (prawo dozwolonego cytatu).

---

<sup>1</sup> Tj. Dz. U. 2006, nr 90, poz. 631 z późn. zm.

<sup>2</sup> Ustawa o prawie autorskim z dn. 10 lipca 1952 r., Dz. U. 1952, nr 34, poz. 234.

<sup>3</sup> Ustawa o prawie autorskim z dn. 29 marca 1926 r., Dz. U. 1935, nr 36, poz. 260.

W niniejszym rozdziale wspomniane zostały także przepisy innych ustaw, mających znaczenie dla wyznaczania realnego zakresu swobody twórczej, a zatem i inspiracji: Kodeksu cywilnego (w zakresie ochrony dóbr osobistych) oraz Ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. Tymi też przepisami zajmiemy się w dalszej części rozdziału.

W kolejnej części zaprezentowano wpływ określonej klasyfikacji utworu, dokonany na podstawie wcześniej wspomnianych przepisów, na prawa i obowiązki autora oraz osób korzystających z jego utworu. Normy te znajdują się przede wszystkim w przepisach określających sposoby wykonywania praw (rozdziały 3 i 5 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych) oraz egzekwowania wynikających z nich roszczeń (rozdziały 8 i 9 ustawy oraz sformułowane w niej przepisy karne).

Następnie dokonano analizy zmian w polskim prawie autorskim na przestrzeni ostatnich 90 lat pod względem ich wpływu na postrzeganie oraz rozumienie pojęcia utworu i inspiracji. Na końcu zaś zaprezentowano czy i jak reguluje się zagadnienie opracowań i utworów inspirowanych na gruncie ustaw przyjętych w innych państwach, w szczególności w krajach postsocjalistycznych o podobnym dziedzictwie prawnym co Polska, a także w systemach francuskim i niemieckim, z których wyewoluował kontynentalny model ochrony praw na dobrach niematerialnych. Wspomniana została także odmienna od kontynentalnego perspektywa anglosaska, wywodząca się z tradycji tzw. *copyrightu*.

## **2.2. Utwór i jego szczególne formy ze względu na postać i rozmiar wkładu twórczego.**

Nie da się rozważać tematu granic inspiracji bez zarysowania, choćby ogólnych, granic pojęcia utworu. Bez zakwalifikowania danego wytworu intelektualnego jako utworu nie może być mowy o jakiegokolwiek ochronie, związanej z korzystaniem z jego obiektu przez osoby trzecie. Szczególne znaczenie ma to w kontekście rozważań o granicach, w których zgodnie z prawem należy się poruszać, aby nie wkroczyć w wyłączne prawa twórcy. Dopóki nie potwierdzi się, że źródło inspiracji, z którym mamy do czynienia, jest utworem chronionym na gruncie przepisów prawno-

autorskich, analizowanie jego wpływu na nowopowstały utwór jest z punktu widzenia prawa niecelowe.

Trzeba także zaznaczyć, że w rozbudowanym orzecznictwie, doprecyzowującym ustawowe pojęcie *utworu*, powtarza się wiele pojęć używanych również dla określenia różnic między utworem zależnym a utworem inspirowanym. Celowe będzie zatem przeanalizowanie zakresu tych pojęć, ustalenie czy są one tożsame i w jaki sposób pomóc mogą w wytyczaniu granic pomiędzy tymi dwoma kategoriami utworów.

### **a. Pojęcie utworu w ogólności.**

Definicja legalna utworu znajduje się w art. 1 ust. 1 PrAut. Ustawodawca stanowi w tym przepisie, iż przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Ust. 2 tegoż artykułu wprowadza natomiast przykładowe wyliczenie dzieł, które na gruncie ustawy uznać należy za utwory.

Definicja powyższa składa się z wielu pojęć niedookreślonych, ustawodawca zaś doprecyzowanie ich treści pozostawił orzecznictwu i doktrynie. W tym kontekście największą wagę poświęca się znaczeniu pojęć „twórczej działalności” oraz jej „indywidualnego charakteru”. Pierwsze z nich odnosi się do oryginalności dzieła. Utwór nie może być zatem efektem pracy czysto mechanicznej lub rzemieślniczej<sup>4</sup>, jego forma nie może być z góry zdeterminowana przez sposób jego wykorzystania, a ostateczny rezultat nie powinien być powtarzalny bądź z góry oczywisty<sup>5</sup>. Drugie pojęcie odnosi się do wkładu, jaki twórca wnosi do swojego dzieła. Powinno ono nosić jego „osobiste piętno” czyli zawierać takie elementy, za pomocą których staje się ono odróżnialne od innych dzieł danego gatunku<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> E. Ferenc-Szydełko, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, pod red. tejże, Warszawa 2011, s. 11.

<sup>5</sup> J. Barta, R. Markiewicz, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, pod red. tychże, Warszawa 2011, s. 23.

<sup>6</sup> Zob. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 31 marca 1938 r., II C 2531/37, OSP 1938, poz. 545.

Za szeroką wykładnią tych pojęć przemawia użyte w ustawie stwierdzenie, że przedmiotem prawa autorskiego jest *każdy* przejaw działalności intelektualnej, spełniający powyższe dwie przesłanki. Należy więc uznać, że nawet spełnienie ich w niewielkim stopniu kwalifikuje już dane dzieło jako utwór podlegający reżimowi ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>7</sup>. Nieco inną kwestią jest wyznaczenie punktu, od którego rozpoczyna się minimum swobody twórczej, dającej podstawę do uznania danego przejawu ludzkiej działalności za oryginalny. Szczególne znaczenie ma to w przypadkach granicznych: dzieł zdeterminowanych w znakomitym stopniu przez ich funkcję<sup>8</sup> (np. dzieła lutnicze, instrukcje obsługi) bądź przez przepisy prawa<sup>9</sup> (np. opinia biegłego rewidenta sądowego).

Ciekawą i pomocną perspektywę dla wykładni ustawowego pojęcia *twórczości* otwiera ochrona przyznawana obecnie przez ustawę programom komputerowym. Trzonem tych utworów jest pewien wyrażony słowem (komendami, ciągiem instrukcji) algorytm, służący do rozwiązania określonego problemu, wykonania przez komputer określonego działania. Jednak, jak się wskazuje w literaturze, zawłaszczeniu nigdy nie będzie podlegać taki algorytm, który wprost wynika z funkcji programu oraz taki, który jest jedynym sposobem rozwiązania danego problemu<sup>10</sup>. Ochrona prawno-autorska wiąże się dopiero z jego wyrażeniem przy pomocy kodu programistycznego (o ile obiektywnie nie jest to jedyny sposób jego ustalenia) bądź z takimi usprawnieniami i ułatwieniami w zarządzaniu rozwiązaniem danego problemu (tzw. interfejsie), które nie są oczywiste, wymagają wyobraźni i inwencji, jak również takimi, w których poznać można osobiste piętno ich twórców-programistów.

Istotne znaczenie ma także kwestia *ustalenia* utworu, jako że na gruncie ustawy chroniony jest wyłącznie sposób wyrażenia utworu (art. 1 ust. 2<sup>1</sup>). Za utwór nie może być uznana sama tylko koncepcja jego stworzenia<sup>11</sup> albo zamysł twórczy, który nie doczekał się jakiegokolwiek realizacji<sup>12</sup>. Dla ochrony wymagane jest zatem uzewnętrznienie utworu, przy czym dokonane może być ono w dowolnej formie,

---

<sup>7</sup> Zob. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 31 marca 1953 r., II C 834/52, niepubl.

<sup>8</sup> Zob. Orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dn. 9 listopada 2006 r., I ACa 490/06, LEX nr 298567.

<sup>9</sup> Zob. Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dn. 19 lutego 1997 r., I SA/Kr 1062/96, niepubl.

<sup>10</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 458-459.

<sup>11</sup> Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Katowicach z dn. 9 października 2012 r., V ACa 175/12, LEX nr 1223189.

<sup>12</sup> E. Ferenc-Szydełko, op. cit., s. 11.

umożliwiającej późniejsze odtworzenie jego efektu artystycznego. Utwór nie musi być więc zapisany w sposób stricte materialny – już ustawa z 1926 r. określała, że wystarczające jest jego utrwalenie *choćby tylko w pamięci pewnej liczby osób*. Współczesny ustawodawca wyraził to w obecnie obowiązującej ustawie, zastępując pojęcie *utrwalenia* bardziej ogólnym sformułowaniem *ustalenie*, obejmującym także szereg innych, podobnych do wspomnianej wyżej sytuacji. Jednocześnie ustawa z obszaru ochrony wyklucza *expressis verbis* wszelkiego rodzaju ogólne idee, uniwersalne i abstrakcyjne prawdy<sup>13</sup>, a także metody – czyli zastosowaną przy tworzeniu utworu technikę, styl lub manierę<sup>14</sup>. Z jednej strony gwarantuje to więc ochronę także mniej stabilnych, ulotnych dziedzin twórczej działalności (jak np. choreografia, pantomima czy performance), z drugiej jednak wprowadza względne bezpieczeństwo w obszarze prawa autorskiego, chroniąc go przed zawłaszczeniem przy pomocy bardzo ogólnych pomysłów i koncepcji, często przy tym w niewystarczający sposób zakomunikowanych na zewnątrz.

Nie jest – w przeciwieństwie np. do systemu anglosaskiego – chronione zaangażowanie i wkład pracy włożony w stworzenie danego dzieła. Duże nakłady – zarówno te materialne, jak i odnoszące się do wysiłku umysłowego – nie przesądzają więc o ochronie prawnoautorskiej. Ustawodawca już w pierwszym ustępie art. 1 PrAut wprost stanowi, że ochrona oderwana jest w zupełności od wartości dzieła, a także jego przeznaczenia. Należy więc stwierdzić, że na gruncie prawa autorskiego nie jest istotne, czy w powszechnym odbiorze utwór wydaje się być „kiczowaty” i „tandetny”<sup>15</sup>. Nie ma również znaczenia to, czy do jego powstania wymagana była długotrwała praca albo wręcz przeciwnie, utwór powstał przy minimalnym zaangażowaniu twórcy<sup>16</sup>, o ile tylko przesłanka oryginalności i indywidualności została spełniona.

---

<sup>13</sup> Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dn. 5 marca 2004 r., I ACa 35/04, OC 2004, nr 10, poz. 33.

<sup>14</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 30-31.

<sup>15</sup> Zob. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 30 maja 1972 r., II CR 137/72, niepubl.

<sup>16</sup> Zob. Orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dn. 29 października 1997 r., I ACa 477/97, LEX nr 533708.



## **b. Utwór zależny. Opracowanie.**

Ustawodawca w art. 2 ust. 1 PrAut konstruuje definicję tzw. *utworu zależnego*. Jest nim opracowanie cudzego utworu, w szczególności zaś tłumaczenie, przeróbka lub adaptacja. Na podstawie powyższego wyliczenia doktryna i orzecznictwo doprecyzowuje powyższą kategorię, stwierdzając iż jest nim twórcza (a więc nie czysto mechaniczna) ingerencja w tkankę utworu<sup>17</sup>, celem nadania mu nowej formy, przetłumaczenia go na inny język lub przeniesienia na inną płaszczyznę twórczości. Ingerencja ta ma zawsze swojego autora-opracowującego, w nowym utworze zaś – poza cechami nadanymi mu przez autora utworu pierwotnego – musi być widoczne także indywidualne piętno opracowującego. Stąd też nie uważa się za utwory zależne dosłownych, prosty tłumaczeń informacji takich jak: cennik, instrukcja obsługi czy zestawienia i listy<sup>18</sup>. O ile jednak utwór zależny jest przedmiotem prawa autorskiego na równi z utworem samoistnym, o tyle korzystanie z niego winno odbywać się bez uszczerbku dla praw autora utworu pierwotnego.

Pojęciem niezbędnym dla zdefiniowania tej kategorii utworów jest *zgoda na wykonywanie prawa zależnego*. Samo sporządzenie opracowania (za wyjątkiem utworu będącego bazą danych) nie wymaga jakiegokolwiek konsultacji z autorem dzieła pierwotnego, jednak w myśl art. 2 ust. 2 PrAut dla rozporządzania i korzystania z niego niezbędna jest zgoda autora utworu pierwotnego. Mając pełne prawo zarówno odmowy, jak i żądania nieskrępowanego niczym wymiaru wynagrodzenia za rozpowszechnianie nowego utworu, może on realnie ingerować w treść tegoż dzieła, wytyczać granice, w jakich mieścić się powinno opracowanie, a także – w zależności od treści umowy<sup>19</sup> – zastrzec sobie prawo zatwierdzenia ostatecznego kształtu opracowania. Także pomimo zapewnienia równoprawnej ochrony względem osób trzecich dla dzieła zależnego – niezależnej od tego, czy utwór rozpowszechniany jest za zgodą lub bez niej – w praktyce treść opracowania warunkowana jest nie tylko treścią utworu oryginalnego, ale także możliwością szerokiego wpływania nań autora tegoż utworu. W razie naruszenia takich praw, dysponuje on całą gamą bardzo

<sup>17</sup> Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 18 listopada 1960 r., I CR 234/60, OSN 1961, nr 4, poz. 124.

<sup>18</sup> E. Traple, [w:] *Prawo autorskie...*, red. J. Barta i R. Markiewicz, op. cit., s. 51.

<sup>19</sup> Co do rodzajów umów w zależności od swobody, jaką ma w tworzeniu utworu zależnego osoba opracowująca, zob. ibidem, s. 64-65.

konkretnych roszczeń – o wydanie korzyści, o zaniechanie, a także o zapłatę odszkodowania (także w wyjątkowo dotkliwej formie ryczału).

Istnieją także inne konsekwencje związane ze sporządzeniem utworu zależnego. Przede wszystkim jest to wynikający z art. 2 ust. 5 PrAut obowiązek wymienienia na egzemplarzach opracowania nazwiska twórcy i tytułu utworu pierwotnego, chyba że ów twórca wyraził zgodę na rozpowszechnianie anonimowe. Co więcej, jeśli w okresie pięciu lat od udzielenia zezwolenia nie doszło do rozpowszechnienia opracowania, może ono zostać cofnięte, a wypłacone wynagrodzenie w takiej sytuacji nie podlega zwrotowi (art. 2 ust. 3). Z drugiej strony należy zaznaczyć, że *zależność* prawa jest cechą ograniczoną w czasie<sup>20</sup>. Niezależnie od tego, czy zgodę na wykonywanie takiego prawa uzna się za prawo czysto majątkowe, czy też prawo o charakterze mieszanym (do tej teorii przychyła się większość doktryny<sup>21</sup>), razem z wygaśnięciem praw majątkowych do utworu pierwotnego (na gruncie obecnej ustawy, co do zasady, siedemdziesiąt lat od śmierci autora) wygasa także konieczność uzyskania zgody na sporządzenie opracowania od następców prawnych autora.

### ***c. Utwór inspirowany.***

Kluczowe znaczenie dla tematu niniejszej pracy ma art. 2 ust. 4 PrAut. W nim to – w sposób bardzo lapidarny – ustawodawca konstruuje kategorię utworu inspirowanego. Posługuje się przy tym definicją negatywną, odróżniając to pojęcie od utworu zależnego. Nie uważa się zatem za opracowanie utworu powstałego w wyniku inspiracji cudzym dziełem. *A contrario*, skoro nie jest utworem zależnym, musi więc być utworem samoistnym. Wynika z tego, że nie wiążą się z nim żadne wymogi wynikające z *zależności* praw, takie jak konieczność oznaczania autora utworu pierwotnego, a przede wszystkim nie jest wymagana jakakolwiek zgoda tegoż.

W dość nietypowy, choć nieco bardziej precyzyjny sposób, definiowały utwór inspirowany dwie poprzednie ustawy prawnoautorskie. Stanowi się w nich, iż za opracowania nie uważa się utworów, które mają cechy samodzielnej twórczości,

---

<sup>20</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>21</sup> E. Ferenc-Szydełko, op. cit., s. 60.

choć podnieść do nich dał utwór cudzy. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby powyższą definicję w drodze interpretacji zastosować również w odniesieniu do treści obecnie obowiązującej ustawy.

Wydaje się, że akcentując istnienie utworów niezależnych, podbudowanych jednak inspiracją z utworu cudzego, ustawodawca chciał nadać tej kategorii status szczególnie, odmienny od „czystego”, nieinspirowanego utworu samoistnego<sup>22</sup>. Utwór inspirowany określa się w tym kontekście często jako kategorię pośrednią między utworem samoistnym „czystym” a utworem zależnym<sup>23</sup>. Wskazuje na to pewien szczególnie związek między utworem inspirującym a utworem inspirowanym. Nie ma on – jak w przypadku utworów zależnych – charakteru majątkowego (bądź mieszanego), lecz czysto osobisty. W utworze inspirowanym zwykle da się rozpoznać z jakiego dzieła autor tegoż utworu czerpał inspirację, co z kolei prowadzi do konkluzji, że może on wkraczać w obszar dóbr osobistych twórcy utworu pierwotnego<sup>24</sup>. Utwór taki, jeśli celem jego stworzenia było przykładowo sparodiowanie stylu innego twórcy, nie powinien mieć charakteru oszczerczego ani splotać lub wulgaryzować jego wymowy – a zatem przekraczać ram „rzetelnej krytyki utworu”, uznawanej przez część doktryny za osobiste dobro twórcy<sup>25</sup>. Jako inny przykład naruszenia tej sfery podaje się sytuację, w której nowy utwór może wprowadzać w błąd co do swego charakteru, sugerując, że jest bądź to adaptacją, bądź autorską kontynuacją utworu pierwotnego<sup>26</sup>.

Szerszy opis ograniczeń wynikających z autorskich praw osobistych znajduje się następnym podrozdziale. Szczegółowe twierdzenia doktryny i orzecznictwa dotyczące definicji utworu inspirowanego oraz zarysowania granic między utworem samoistnym a zależnym będą zaś przedmiotem rozważań rozdziału III niniejszej pracy.

---

<sup>22</sup> A. M. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Kraków 2007, s. 343. Zob. także E. Traple, op. cit., s. 65.

<sup>23</sup> M. Jankowska, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011, s. 451.

<sup>24</sup> Por. rozważania nt. granicy żartu i złośliwości zawarte w: A. Kopff, *Granice swobodnego użytkowania dzieł chronionych prawem autorskim*, ZNUJ PP 1961, z. 8, s. 50.

<sup>25</sup> A. M. Niżankowska, op. cit., s. 244.

<sup>26</sup> E. Traple, op. cit., s. 65-66.

#### d. Pozostałe kategorie utworów.

Trzeba zaznaczyć, że zaprezentowany wyżej podział utworów na *w pełni samoistne*, *samoistne inspirowane* oraz *niesamoistne (zależne)* nie pretenduje do miana wyczerpującego bądź kompletnego. Przed dalszą analizą wspomnianych pojęć i wiążących się z nimi zagadnień należy więc odnotować istnienie także innych, szczególnych kategorii utworów, nie do końca mieszczących się w tym podziale. Ich istnienie oraz specyficzną odrębność wyinterpretować można z treści kilku przepisów ustawy prawnoautorskiej.

Pierwszym z nich jest art. 9 PrAut, statuujący pojęcie *współtwórczości*. Powstający w drodze współpracy dwóch autorów utwór, zwany *utworem współautorskim*, należy w szczególności odróżnić od utworów zależnych oraz inspirowanych. Przede wszystkim nie dochodzi tu ani do opracowania, ani do inspiracji (choć jest taka możliwa) cudzym dziełem. W wyniku wspólnej pracy dwóch (lub więcej) autorów powstaje zupełnie nowy, nierozłączny utwór (np. improwizacja jazzowa – *utwór współautorski nierozłączny*) albo utwór, z którego wprowadzić dałoby się wydzielić dwa odrębne dzieła (np. słowa piosenki i jej muzyka), lecz w pełni realizują się one dopiero wspólnie, razem nabierają szczególnej, odrębnej wartości artystycznej (*utwór współautorski rozłączny*)<sup>27</sup>.

Z zagadnieniem *współtwórczości* łączy się kilka podnoszonych w doktrynie problemów. Wątpliwości praktycznie nie budzi już stwierdzenie, że dla jej zaistnienia niezbędne jest wniesienie twórczego wkładu do dzieła przez co najmniej dwie osoby. Tym samym o *współtwórczości* nie może być mowy w przypadku działań nietwórczych lub czysto technicznych innej osoby np. dokonania korekty ortograficznej i interpunkcyjnej tekstu<sup>28</sup>, redakcyjnego opracowania utworu<sup>29</sup> lub dostarczenia materiałów niezbędnych do jego powstania<sup>30</sup>. Poważne kontrowersje dotyczą jednak woli warstwy *współtwórczości*. Spór dotyczy w szczególności

---

<sup>27</sup> E. Ferenc-Szydełko, op. cit., s. 104-105.

<sup>28</sup> Inaczej: J. Błęszyński, *Co łączy „Dzienniczek” św. Faustyny z Paderewskim*, „Rz”, 6 października 2009. Stanowisko to spotkało się jednak z zasadniczą krytyką. Por. D. Flisak, *Co łączy „Dzienniczek” św. Faustyny z prawem autorskim*, „Rz”, 19 listopada 2009.

<sup>29</sup> Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 10 lutego 1970 r., II CR 666/69, OSP 1972, z. 2, poz. 30.

<sup>30</sup> Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 22 września 1971 r., II CR 330/71, OSNC 1971, nr 3, poz. 57.

sytuacji, gdy między autorami wnoszącymi do utworu elementy twórcze nie istniało porozumienie co do stworzenia wspólnego dzieła. Wydaje się jednak, że takie porozumienie jest główną cechą odróżniającą utwór współautorski od opracowania<sup>31</sup>. Tak więc o ile dla bytu dzieła zależnego nie jest wymagana zgoda autora pierwotnego (ta jest niezbędna tylko dla jego eksploatacji), o tyle dla powstania nowego utworu współautorskiego musi być obecny obustronny, uprzedni zamiar jego stworzenia, przy czym może być on ujawniony w jakiegokolwiek formie<sup>32</sup>. Odrzucenie tej koncepcji poważnie zacierałoby granice między tymi kategoriami utworów, co – jak zaznacza się w literaturze – mogłoby grozić m.in. naruszeniem dobra osobistego twórcy, jakim jest prawo do autorstwa utworu, a także nieuzasadnionym wydłużaniem prawnoautorskiej ochrony dzieła po śmierci jego twórcy (np. w razie kontynuowania jego niedokończonej powieści przez innego autora)<sup>33</sup>. Stąd, mimo braku jednoznacznej definicji w ustawie, niezbędnym wydaje się przyjęcie zaprezentowanego wyżej, bardziej rygorystycznego stanowiska.

Utwór współautorski odróżnić należy także od utworów połączonych (art. 10 ustawy) oraz tzw. utworu z zapożyczeniami. W pierwszym przypadku twórcy, już po stworzeniu odrębnych, samodzielnych dzieł, decydują się na ich połączenie celem wspólnego rozpowszechniania (np. wykorzystanie wiersza jako słów piosenki)<sup>34</sup>. W takiej sytuacji każdy z utworów – te wchodzące w skład utworu połączonego, jak i efekt ich połączenia – mają zupełnie odrębny status. Dla każdego z nich biegnie odrębny okres ochrony. Także zgoda na ich eksploatację udzielana jest oddzielnie przez każdego z twórców lub – w przypadku utworu połączonego – udzielana jest przez wszystkich łącznie.

W doktrynie postuluje się także wyodrębnienie bytu odmiennego od wspomnianych wyżej kategorii, zwanego *utworem z zapożyczeniami*<sup>35</sup>. Z pojęciem tym ściśle wiąże się zagadnienie dozwolonego cytatu, uregulowane w art. 29 ust. 1 ustawy. W przepisie powyższym ustala się sytuacje, w których dopuszczalne jest

---

<sup>31</sup> R. Markiewicz, *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Kraków 1984, s. 177.

<sup>32</sup> Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 5 lipca 2002 r., III CKN 1096/00, OSNC 2003, Nr 11, poz. 150.

<sup>33</sup> J. Banasiuk, *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012, s. 143.

<sup>34</sup> E. Ferenc-Szydeło, op. cit., s. 111-112.

<sup>35</sup> Pojęcie to wprowadzone zostało w: R. Markiewicz, *Dzieło literackie...*, op. cit., s. 32 i nast.

przytaczanie urywków rozpowszechnionych utworów oraz drobnych utworów w całości, bez konieczności uzyskania na to zgody autora bądź zapłaty wynagrodzenia. Są to: wyjaśnianie, analiza krytyczna, nauczanie oraz prawa gatunku twórczości. Ta ostatnia przesłanka będzie przedmiotem szerszej analizy w rozdziale IV niniejszej pracy. Najistotniejsze znaczenie ma tu jednak słowo *przytaczać*, którym posługuje się ustawodawca, oddziałujące na formę takiego cytatu. Z użycia tego właśnie sformułowania, a także z treści art. 34 (obowiązek – z uwzględnieniem możliwości – podania twórcy i źródła) oraz art. 35 ustawy (wymogu lojalności w korzystaniu z cudzych dzieł<sup>36</sup>) doktryna i orzecznictwo wyprowadziły szczegółowe zasady, którymi należy się kierować przy wykorzystywaniu fragmentów cudzych dzieł. Cytat taki musi być przede wszystkim w odpowiedni sposób wyróżniony, a przy uwzględnieniu dostępnych możliwości, wynikających często z rodzaju twórczości, powinno się także zaznaczyć jego źródło, autorstwo i zakres cytowania<sup>37</sup>. Ponadto jego wymiar powinien być ograniczony do rozmiarów uzasadnionych ze względu na jego cel<sup>38</sup> oraz słuszne interesy autora cytowanego utworu (art. 35 PrAut).

Jako utwór z zapożyczeniami zaklasyfikować można takie dzieło, które powyższych przesłanek nie spełnia, stanowiąc jednocześnie samoistną całość. Wśród przykładów z orzecznictwa podaje się załączenie do własnej, twórczej pracy naukowej tabel przedrukowanych z pracy innej osoby<sup>39</sup>. Ze względu na odmienny temat oraz twórczą nowość nie dochodzi w takiej sytuacji do opracowania cudzego utworu, nie znajdują więc zastosowania przepisy art. 2 ust. 3 i 5 PrAut. Ponieważ jednak rozmiar wykorzystanych fragmentów przekracza ramy dopuszczalne na gruncie art. 29 ustawy, eksploatacja utworu z zapożyczeniami staje się zarazem formą rozpowszechniania części cudzego dzieła, do którego wyłączne prawo ma jego twórca. W takiej sytuacji o dopuszczalnym zakresie wykorzystania cudzego dzieła, formie i sposobie oznakowania oraz wynagrodzeniu powinna decydować umowa między autorem utworu z zapożyczeniami a twórcą utworu cytowanego<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Więcej na ten temat zob. L. Małek, *Cytat w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2011, s. 38 i nast.

<sup>37</sup> E. Traple, op. cit., s. 288-289.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 269.

<sup>39</sup> Zob. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 29 grudnia 1971 r., I CR 191/71, OSN 1972, nr 7-8, poz. 133.

<sup>40</sup> E. Traple, op. cit., s. 71.

Trzeba także podkreślić, że w obydwu wyżej wymienionych przypadkach cytowanie powinno być – co do zasady – wierne i dosłowne<sup>41</sup>. W innym przypadku mielibyśmy raczej do czynienia z opracowaniem cudzego utworu.

### **2.3. Inne okoliczności statuujące prawne relacje między utworami.**

Poza przytoczonymi wyżej definicjami istnieje także szeroki zakres norm, mogących istotnie wpływać na stosowanie przepisów ustawy w praktyce. Wprowadzane za ich pomocą konstrukcje są wprawdzie zasadniczo odmienne i nie są wprost związane z zagadnieniem samoistności utworu, jednakże realnie modyfikują dopuszczalne granice, w jakich można odwoływać się do innego utworu.

#### **a. Autorskie prawa osobiste.**

W szczególności są to normy wyprowadzane z art. 16 PrAut, a dotyczące treści autorskich praw osobistych. Ustawodawca w przepisie mówi *explicite* o szczególnej – bo nieograniczonej w czasie i niezbywalnej – więzi między twórcą a utworem. Jest ona podstawą dla wyodrębnienia takich praw odnoszących się do sfery niemajątkowych interesów twórcy<sup>42</sup>, jak prawo do autorstwa utworu, sposobu jego oznaczenia, nienaruszalności treści i formy utworu, rzetelnego jego wykorzystania, decydowania o pierwszym jego udostępnieniu oraz do nadzoru nad sposobem korzystania z niego. Trzeba podkreślić, że jest to wyliczenie wyłącznie przykładowe, nie tworzące zamkniętego katalogu praw osobistych. Poza powyższymi mogą istnieć zatem także i inne prawa związane z utworem, nie wymienione wprost we wskazanym przepisie.

Model ochrony autorskich praw osobistych jest zatem ukształtowany w podobny sposób co ochrona dóbr osobistych wynikająca z art. 23 i 24 KC. Związki między powyższymi przepisami są zresztą dalej idące. Trzeba zauważyć, że w niedomkniętym katalogu umieszczonym w art. 23 KC znajduje się dobro oznaczone jako „twórczość

---

<sup>41</sup> Zob. L. Małek, op. cit., s. 401-403 i nast.

<sup>42</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 166.

naukowa i artystyczna”, w pewnym zakresie pokrywająca się z autorskimi prawami osobistymi. Stąd zarówno w literaturze<sup>43</sup>, jak i orzecznictwie<sup>44</sup> dominuje pogląd, że – dopóki żyje autor – zachodzi tu sytuacja ochrony kumulatywnej<sup>45</sup>, przy czym zwykle ochrona na gruncie ustawy prawnoautorskiej będzie korzystniejsza dla uprawnionego.

Dla rozważań o granicach inspiracji, rozdzielających dzieło samoistne od dzieła zależnego, istotne znaczenie może mieć konstrukcja prawa do autorstwa utworu, wprowadzana przez ustawodawcę w art. 16 pkt 1 i 2 PrAut. Przekroczenie wspomnianych granic – w zależności od skali mogące prowadzić do powstania utworu zależnego, utworu z zapożyczeniami albo wręcz do popełnienia plagiatu – będzie także naruszeniem prawa osobistego twórcy utworu pierwotnego. Przypomnieć trzeba, że jednym z warunków zgodnej z prawem eksploatacji opracowania cudzego utworu jest oznaczenie w nim dzieła pierwotnego wraz z osobą jego autora. Jednocześnie w przypadku utworu inspirowanego tego typu informacja nie tylko nie jest wymagana<sup>46</sup>, ale bywa niekiedy wręcz niepożądana, jako mogąca wprowadzać w błąd co do charakteru i treści utworu<sup>47</sup>. W takiej sytuacji autorowi dzieła inspirowanego może przysługiwać roszczenie zmierzające do zaprzeczenia autorstwa<sup>48</sup>.

Kolejnym prawem osobistym, mającym istotne znaczenie dla tematu niniejszej pracy, jest prawo do rzetelnego wykorzystania utworu (art. 16 pkt 3 *in fine*) oraz nadzoru nad sposobem korzystania z utworu (art. 16 pkt 5). Wskazuje się, że związku z powyższymi należy interpretować również art. 49 ust. 1 PrAut, w którym ustawodawca stanowi, że w braku odmiennej umowy sposób korzystania z utworu powinien być zgodny z charakterem i przeznaczeniem utworu oraz przyjętymi zwyczajami<sup>49</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że ze wspomnianym *korzystaniem z utworu* mamy do czynienia w przypadku utworów zależnych<sup>50</sup>. Utwór pierwotny jest podstawowym

---

<sup>43</sup> R. Markiewicz, *Dzieło literackie...*, op. cit., s. 89-91.

<sup>44</sup> Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 3 września 1998 r., I CKN 818/97, OSP 1999, z. 1, poz. 21.

<sup>45</sup> Inaczej: J. Błęszyński, *Prawo autorskie*, Warszawa 1988, s. 117-118.

<sup>46</sup> Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 2 lutego 1968 r., I CR 649/67, OSN 1968, nr 10, poz. 173.

<sup>47</sup> M. Jankowska, op. cit., s. 456.

<sup>48</sup> E. Traple, op. cit., s. 65-66.

<sup>49</sup> Tak: A. M. Niżankowska, op. cit., s. 162.

<sup>50</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 177.



budulcem dla opracowania, w związku z czym uznaje się, że nie powinno ono – bez zgody, choćby dorozumianej, autora dzieła pierwotnego – przeinaczać sensu utworu, manipulować nim, odwoływać się doń w sposób wyrywkowy czy też wypaczać jego wymowę, jasno widoczną dla obiektywnego i uczciwego obserwatora<sup>51</sup>.

Problemem jest określenie, czy w przypadku inspiracji cudzym dziełem dochodzi do *wykorzystania* tegoż utworu, w rozumieniu przyjmowanym na gruncie polskiego prawa autorskiego. Niektórzy autorzy przychylają się do poglądu, że przepis powyższy należy stosować wyłącznie wobec eksploatacji utworów niesamoistnych<sup>52</sup>. Jako uzasadnienie podaje się, że szeroka interpretacja pojęcia *korzystania* mogłaby służyć swoistej cenzurze, nieuzasadnionego rozszerzaniu sfery monopolu twórcy. Istnieje jednak w tej sprawie także inny pogląd, zgodnie z którym nierzetelność może dotyczyć także innych aspektów, niż samo sporządzenie opracowania, np. sposobu prezentacji dzieła<sup>53</sup>. Wciąż jednak za każdym razem dotyczy to bądź samego dzieła pierwotnego – nie rozciągając się np. na obszar krytyki – bądź jego fragmentów lub opracowań.

Nie znaczy to jednak, że w doktrynie – wobec otwartego katalogu praw osobistych – nie próbuje się skonstruować szerzej ujmowanego dobra, które mogłoby dotyczyć także utworów inspirowanych. W tym kontekście wspomina się o dwóch koncepcjach: *prawa do dobrej sławy utworu*<sup>54</sup> oraz *prawa do rzetelnej krytyki utworu*<sup>55</sup>. O ile jednak twierdzenia dotyczące pierwszej z nich, pojawiające się jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego, mogły być aktualne również na tle poprzedniego polskiego systemu prawnego, o tyle brak jest jakiegokolwiek doktrynalnego potwierdzenia dla tychże w świetle stanu obecnego. Naruszenie tego prawa polegać miało na takiej ocenie dzieła, która wychodziła poza granice rzetelnej, rzeczowej, mającej rzeczowy charakter i podjętej w interesie społecznym lub uzasadnionym interesie indywidualnym krytyki<sup>56</sup>. Warto także wspomnieć, że

---

<sup>51</sup> E. Wojnicka, *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, Łódź 1997, s. 176.

<sup>52</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 178.

<sup>53</sup> A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, ZNUJ PWiOWI 1999, z. 72, s. 155.

<sup>54</sup> Zob. S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937, s. 93 i n.

<sup>55</sup> A. M. Niżankowska, op. cit., s. 244.

<sup>56</sup> J. Błęszyński, *Prawo autorskie*, op. cit., s. 125-126.

podobnie sformułowane prawo znajdowało się także w pierwszych projektach obecnie obowiązującej ustawy, ostatecznie zastąpiono je jednak wspomnianym wcześniej prawem do rzetelnego wykorzystania utworu<sup>57</sup>.

W przypadku *prawa do rzetelnej krytyki utworu*, o jego obiektywnym istnieniu na gruncie polskiego prawa mówi się w doktrynie z daleko posuniętą ostrożnością<sup>58</sup>. Zaznacza się przy tym, że aktualizowałoby się ono wyłącznie w przypadku nadmiernej, hańbiącej i zarazem oszczerczej krytyki danego dzieła. Tym samym nie dotyczy ono krytyki samego tylko autora, którego dobra osobiste w tym względzie chronione są nie na gruncie ustawy prawnoautorskiej, lecz art. 23 i 24 KC. Jest więc to prawo obejmujące dużo mniejszy zakres przypadków. Trudno także wyobrazić sobie utwór inspirowany – może z wyjątkiem skrajnie nieobiektywnej recenzji cudzego utworu lub bardzo wulgarnej parodii – w którym dałoby się dopatrzeć tak intensywnych cech.

Niejako na marginesie tych rozważań wspomnieć można także o prawie do integralności dzieła, wyrażanym zwrotem o „nienaruszalności treści i formy utworu” (art. 16 pkt 3 PrAut). Za orzecznictwem podkreślić trzeba, że „nie każda zmiana dowolnego elementu treści lub formy utworu narusza prawo do jego integralności, lecz tylko taka zmiana, która zrywa lub osłabia więź twórcy z utworem, usuwa lub narusza więź między utworem a cechami indywidualizującymi jego twórcę”<sup>59</sup>. Powstaje jednak w tym miejscu pytanie, czy razem z momentem zerwania więzi między utworem a twórcą nie może dojść do powstania nowego utworu. W takim przypadku należałoby rozważać istnienie nowego utworu o statusie opracowania, utworu z zapożyczeniami, a w razie zupełnej likwidacji tej więzi nawet utworu inspirowanego, autorstwa nowej osoby, wykorzystującej jednak w ograniczonym stopniu dzieło pierwotne jako budulec dla utworu nowego. Ponieważ w przypadku utworu inspirowanego nie może być mowy o ingerencji w integralność dzieła inspirującego<sup>60</sup>, problem ten schodziłby na drugi plan wobec analizowanych wyżej

---

<sup>57</sup> A. Wojciechowska, *Treść osobistych praw autorskich*, PUG 1994, nr 11, s. 16.

<sup>58</sup> A. M. Niżankowska, op. cit., s. 344.

<sup>59</sup> Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dn. 29 października 1997 r., I ACa 477/97, LEX nr 533708.

<sup>60</sup> A. M. Niżankowska, op. cit., s. 344.

kwestii związanych z dobrami osobistymi, a także prawem do autorstwa i odpowiedniego oznaczenia dzieła.

### **b. Zasady uczciwej konkurencji.**

Możliwość wykorzystania zasad uczciwej konkurencji w odniesieniu do utworów, jak i całego prawa własności intelektualne budzi pewne kontrowersje. Podnosi się, że kumulatywna ochrona praw wyłącznych dotyczących dóbr niematerialnych, wynikająca zarówno z ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, jak i z ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji<sup>61</sup>, niepokojąco rozszerza ich granice oraz zaciera jasność używanych pojęć<sup>62</sup>. Mimo to, duża część doktryny uznaje, że na gruncie obecnie obowiązującego prawa możliwość zastosowania zasad uczciwej konkurencji wobec utworów nie podlega większym wątpliwościom. Ich istnienie umożliwia ochronę w przypadkach wydających się mieć teleologiczne uzasadnienie, a jednocześnie nieprzewidzianych wcześniej przez prawodawcę w ustawie prawnoautorskiej.

Uzasadnienie dla tego typu poglądów znajduje się w samej treści ustawy. Przede wszystkim art. 2 UZNK definiuje pojęcie przedsiębiorcy w sposób bardzo szeroki. Są nimi zatem zarówno osoby fizyczne, osoby prawne, jak i ułomne osoby prawne, które prowadząc, chociażby ubocznie, działalność zarobkową lub zawodową uczestniczą w działalności gospodarczej. W praktyce wystarczy więc, by zaistniał jakikolwiek obrót danym dziełem, aby uznać jego twórcę, producenta bądź wydawcę za podmiot podlegający regulacji tejże ustawy. Równie szeroko definiuje się sam czyn nieuczciwej konkurencji. Zgodnie z art. 3 ust. 1 UZNK jest nim działanie sprzeczne z prawem lub dobrymi obyczajami, jeżeli zagraża lub narusza interes innego przedsiębiorcy lub klienta. Co istotne dla rozważań niniejszej pracy, przepis ten daje podstawę do zwalczania czynów sprzecznych z dobrymi obyczajami w obrocie gospodarczym, o ile zagrażają bądź naruszają interesy innych uczestników danego rynku.

---

<sup>61</sup> Ustawa z dn. 16 kwietnia 1993 r., Dz. U. 2003, nr 153, poz. 1503 z późn. zm.

<sup>62</sup> Por. *Prawo autorskie a prawo konkurencji*, red. K. Lewandowski, Poznań 2009, s. 7-8.

Jako najdobitniejszy i mający największe zastosowanie w praktyce podaje się przykład ochrony tytułu utworu. Trzeba zaznaczyć, że na gruncie ustawy prawnoautorskiej podlega on ochronie na takiej samej zasadzie, jak każdy inny fragment danego utworu. Brak jest w polskim porządku prawnym – w przeciwieństwie np. do ustaw francuskiej i portugalskiej – regulacji, która *expressis verbis* dawałaby mu oczywistą ochronę. Szczególnej ochronie podlega on zatem tylko w sytuacji, gdy tytuł nosi znamiona odrębnego utworu, czyli można wyróżnić w nim oryginalny i indywidualny wkład twórczy<sup>63</sup>. Orzecznictwo i doktryna wskazują konsekwentnie, że uzyskanie takiego efektu w przypadku tak krótkiego utworu słownego, jakim jest tytuł, jest w praktyce wyjątkowo trudne<sup>64</sup>.

W takiej sytuacji z pomocą mogą przyjść regulacje ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. W przepisie art. 10 UZNK jako jeden ze stypizowanych deliktów ujęto czyn prowadzący do możliwości konfuzji. Polega on na wprowadzeniu klientów (np. czytelników) w min. błąd co do pochodzenia towaru (np. książki) lub usługi, a także co do innych istotnych cech towarów albo usług. Wbrew zasadom uczciwej konkurencji byłoby więc takie nazwanie utworu, które rodziłoby u czytelników przekonanie, że jest to inne, stworzone wcześniej przez innego autora dzieło<sup>65</sup>. To z kolei może prowadzić klienta do kupna tej książki, zamiast oryginalnej, a także wyrobienia sobie fałszywej opinii o dziele, w razie dalszego trwania stanu konfuzji.

Innym przykładem działań sprzecznych z zasadami uczciwej konkurencji byłoby napisanie rzekomej kontynuacji innej powieści, bez konsultacji i zgody autora utworu wcześniejszego. Dotyczy to takiej sytuacji, gdy dany utwór byłby na tyle niezależny, że można by go sklasyfikować co najwyżej jako utwór inspirowany. Wydaje się, że próba reklamowania takiego dzieła jako kontynuacji, korzystanie z pomysłów i fabuły utworu wcześniejszego<sup>66</sup>, nawiązywanie tytułem do tegoż utworu – na gruncie ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji – mogłoby zostać uznane za sprzeczne

---

<sup>63</sup> P. Ślęzak, *Tytuł utworu w prawie własności intelektualnej i prawie zwalczania nieuczciwej konkurencji*, [w:] *Prawo autorskie a prawo konkurencji*, op. cit., s. 133.

<sup>64</sup> Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 22 czerwca 2010 r., IV CSK 359/09, OSNC 2011, nr 2, poz. 16.

<sup>65</sup> Por. P. Ślęzak, op. cit., s. 144-145.

<sup>66</sup> Część autorów postuluje także ochronę samych pomysłów na podstawie UZNK. Wydaje się jednak, że jest to interpretacja zbyt daleko idąca. Por. M. Brzozowska, *Prawo autorskie w kulturze*, Bytom 2010, s. 47.

z dobrymi obyczajami, obowiązującymi w tym segmencie rynku, jakim jest rynek utworów (czy to pisarskich, czy np. filmowych). Godziłoby to także w gospodarczy interes autora dzieła wcześniejszego (zwłaszcza znanego i dobrze się sprzedającego), który w pierwszej kolejności powinien mieć prawo wykorzystać sposobność do zarobku, jaką mogłoby mu przynieść wydanie kontynuacji.

Zasygnalizowany wyżej problem wydaje się być istotny dla praktyki i był już zauważany na gruncie polskiej nauki prawa autorskiego. Niektórzy autorzy podnoszą, że autor kontynuacji przynajmniej za życia twórcy utworu poprzedzającego powinien uzyskać od niego zgodę na jej opublikowanie<sup>67</sup>. Trudno jest jednak dopatrzeć się w przepisach obecnie obowiązującej ustawy prawnoautorskiej bezpośredniej podstawy dla takiego obowiązku, podczas gdy tego rodzaju zgoda na gruncie UZNK wyłączałaby taką niezgodność z dobrymi obyczajami.

Trzeba wspomnieć, że podobne regulacje do UZNK znaleźć można także w ustawie o przeciwdziałaniu nieuczciwym praktykom rynkowym<sup>68</sup>. Zasadnicza różnica polega na tym, że w przypadku pierwszej ustawy roszczenia związane z naruszeniem zasad uczciwej konkurencji przysługuje poszkodowanemu przez takie działanie przedsiębiorcy, w drugiej zaś oszukanemu klientowi.

#### **2.4. Prawne konsekwencje przekroczenia dopuszczalnej granicy inspiracji.**

Rozbieżność między klasyfikacją utworu, dokonaną przez jego twórcę, a stanem faktycznym wynikającym z obowiązujących norm prawa, przede wszystkim prawa autorskiego, może rodzić daleko idące konsekwencje. W razie naruszenia granic przyznanego innej osobie monopolu zastosowanie znajdują trzy kategorie norm, chroniących różnorakie aspekty dóbr niematerialnych. Pierwszą z nich są regulacje dotyczące ochrony osobistych praw autorskich oraz dóbr osobistych autora, wynikające z art. 78 PrAut, a także art. 23 i 24 KC. Drugą kategorią są normy dotyczące ochrony majątkowych praw autorskich, uregulowane w art. 79 PrAut i następnych. Ponadto, do obu powyższych kategorii zastosowanie znajdują

---

<sup>67</sup> Tak: E. Traple, op. cit., s. 70-71.

<sup>68</sup> Ustawa z dn. 23 sierpnia 2007 r., Dz. U. 2007, nr 171, poz. 1206 z późn. zm.

kodeksowe przepisy dot. deliktów. Trzecią kategorią, istotną dla przedmiotu niniejszej pracy, są normy karne, sformułowane przede wszystkim w art. 115 i 116 PrAut, wprowadzających m.in. przestępstwo plagiatu.

#### **a. Naruszenia autorskich praw osobistych.**

Przekroczenie dopuszczalnej granicy inspiracji w sferze autorskich praw osobistych dotyczy najczęściej naruszenia prawa do autorstwa utworu. Polegać może ono na przypisaniu sobie autorstwa cudzego dzieła, ale także na braku oznaczenia lub mylnym oznaczeniu cytatów i zapożyczeń oraz na przypisaniu autorstwa osobie niebędącej jego twórcą<sup>69</sup>. Ustawa w art. 78 ust. 1 PrAut z działaniem takim wiąże konsekwencje niezależnie od możliwości przypisania winy jego sprawcy – ta, podobnie jak dobra lub zła wiara, wpływa jedynie na możliwy dobór środków ochrony prawnej<sup>70</sup>. Twórca, którego prawa zostały zagrożone cudzym działaniem może przede wszystkim żądać jego zaniechania, zaś w razie dokonania naruszenia może także żądać, aby osoba się go dopuszczająca dopełniła czynności potrzebnych do usunięcia jego skutków. W szczególności czynnością taką jest złożenie publicznego oświadczenia o odpowiedniej treści i formie. W tym przypadku polegać ono będzie przede wszystkim na podaniu do publicznej wiadomości kto jest autorem dzieła pierwotnego (jeśli utwór okazał się być niesamoistny, tzn. utworem zależnym lub mającym zapożyczenia) bądź na wyraźnym zaznaczeniu, że dana osoba nie ma nic wspólnego z rzeczonym dziełem (jeśli utwór inspirowany odwołuje się do utworu inspirującego tak, jakby był jego opracowaniem).

W przypadku przekroczenia granic inspiracji w takim stopniu, iż nowopowstały utwór jest dziełem zależnym, może on również w pewnych sytuacjach naruszać prawo do integralności utworu pierwotnego oraz do rzetelnego jego wykorzystania i nadzoru nad nim. Nie są to jednak kwestie związane bezpośrednio z samymi granicami inspiracji, lecz z zagadnieniem eksploatacji cudzego utworu na prawach zależnych.

---

<sup>69</sup> M. Jankowska, op. cit. s. 432.

<sup>70</sup> Zob. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 11 stycznia 1979 r., I CR 393/78, LEX nr 64058.

Uznając istnienie wspomnianego wcześniej prawa do rzetelnej krytyki utworu, także utwór uznawany za samoistny, choć inspirowany, może być źródłem naruszenia autorskich praw osobistych twórcy innego dzieła. W takim przypadku oświadczenie najczęściej będzie miało formę publicznych przeprosin za nierzetelną, bezpodstawną, nadmierną lub oszczerczą ocenę dzieła inspirowanego zawartą w dziele inspirowanym.

Ponadto usunięcie skutków naruszenia w obu wspomnianych przypadkach polegać może na zniszczeniu<sup>71</sup> lub – jeśli to możliwe – odpowiedniej korekcie bezprawnych egzemplarzy dzieła, tak by dłużej nie naruszały praw twórcy<sup>72</sup>. Trzeba jednak jasno zaznaczyć, że prawo to podlega szczególnej kontroli ze względu na zasady współżycia społecznego<sup>73</sup>, a także – w przypadku prawa do rzetelnej krytyki utworu – wobec konstytucyjnej zasady wolności słowa.

W razie stwierdzenia winy sąd może przyznać twórcy odpowiednią kwotę pieniężną tytułem zadośćuczynienia za doznaną krzywdę. Dla ustalenia jego wysokości – poza skalą naruszenia i wagą naruszanych dóbr – mają znaczenie także: fakt, czy wina miała postać umyślną, czy też wynikała jedynie z lekkomyślności lub niedbalstwa, oraz korzyści, jakie odniósł lub spodziewał się odnieść naruszyiciel<sup>74</sup>. Roszczenie to – na żądanie powoda – może także przyjąć postać zapłaty na rzecz wskazanego przez twórcę celu społecznego.

Zaznaczyć trzeba, że powyższe roszczenia kumulują się z roszczeniami wynikającymi z art. 24 KC, na co zresztą wskazuje treść ust. 3 tegoż przepisu<sup>75</sup>. Wynika z tego, że na podstawie art. 24 par. 2 KC w związku z art. 363 par. 1 KC powód może dochodzić również odszkodowania na zasadach ogólnych, jeśli wskutek naruszenia jego dobra osobistego wyrządzona została szkoda majątkowa<sup>76</sup>. Przepis ten wypełnia – wydaje się, że dość niewielki – obszar przypadków, w których naruszenie autorskich praw osobistych nie wiąże się z naruszeniem praw majątkowych, a mimo to

---

<sup>71</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 476.

<sup>72</sup> Zob. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 30 grudnia 1970 r., I CR 553/70, OSNCP 1971, z. 10, poz. 175.

<sup>73</sup> Zob. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 19 września 1975 r., I CR 483/75, niepubl.

<sup>74</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 476-477.

<sup>75</sup> Zob. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 5 stycznia 2001 r., V CKN 499/00, LEX nr 53112.

<sup>76</sup> A. Drzewiecki, [w:] *Ustawa o prawie autorskim...*, red. E. Ferenc-Szydełko, op. cit., s. 483.

występuje uszczerbek w majątku twórcy. Poza tym wybór podstawy dla roszczeń pozostaje w gestii powoda.

Na marginesie powyższych rozważań wspomnieć trzeba także o możliwości zastosowania art. 189 KPC dla pozwu o ustalenie istnienia (bądź nieistnienia) prawa do autorstwa dzieła. Takie roszczenie może być przydatne, gdy niemożliwe albo niecelowe jest żądanie zaniechania lub usunięcia skutków naruszenia z art. 78 PrAut ze względu np. na znaczny upływ czasu od dokonania naruszenia lub brak biernie legitymowanej strony<sup>77</sup>.

### **b. Naruszenia autorskich praw majątkowych.**

Naruszenie interesów majątkowych w prawie autorskim nie musi się wiązać automatycznie z naruszeniem autorskich praw osobistych. Jednak w sytuacjach będących przedmiotem zainteresowania niniejszej pracy wydaje się, że każde naruszenie praw majątkowych będzie także powiązane co najmniej z naruszeniem prawa osobistego do autorstwa utworu.

Konsekwencje związane z naruszeniem autorskich praw majątkowych wymienia art. 79 PrAut. Ich regulacja uznawana jest za dalej idącą niż ma to miejsce w przypadku ochrony praw osobistych, a przy tym bardziej restrykcyjną. Przede wszystkim, jak stanowi ustawodawca w art. 79 ust. 1, osoba uprawniona, której autorskie prawa majątkowe zostały naruszone, może żądać od naruszydźciela zaniechania ich naruszania, usunięcia jego skutków, naprawienia wyrządzonej szkody oraz wydania uzyskanych korzyści. Ponadto, jak wskazuje się w ust. 2 pkt 1 tegoż artykułu, niezależnie od powyższych roszczeń uprawniony domagać się może ogłoszenia w prasie oświadczenia odpowiedniej treści i w odpowiedniej formie lub podania do publicznej wiadomości orzeczenia sądu wydanego w danej sprawie.

Powyższe środki przysługują uprawnionemu niezależnie od tego, czy naruszenie było zawinione, popełnione świadomie czy w dobrej wierze<sup>78</sup>, a także od wagi naruszenia czy godnych ochrony interesów osób trzecich. Szczególnie dotkliwa jest

---

<sup>77</sup> Ibidem, s. 476.

<sup>78</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 487.



regulacja art. 79 ust. 1 pkt 3, wprowadzająca szczególną formę odszkodowania za naruszenie. W powyższym artykule stanowi się, że naprawienie wyrządzonej szkody może odbywać się na zasadach ogólnych, albo poprzez zapłatę zryczałtowanego odszkodowania. Wynosi ono dwukrotność, a w przypadku zawinionego naruszenia trzykrotność stosownego wynagrodzenia, które w chwili dochodzenia byłoby należne tytułem udzielenia przez uprawnionego zgody na korzystanie z utworu. Jest to niewątpliwie ułatwienie w dochodzeniu roszczeń – nie trzeba bowiem udowadniać rozmiarów poniesionej szkody<sup>79</sup>, choć użyte w ustawie sformułowanie nie daje jednoznacznej odpowiedzi, czy niezbędne jest też samo wykazanie jej zaistnienia<sup>80</sup>. Wskazuje się jednak także inny, silnie krytykowany aspekt powyższej regulacji. Jak wynika z praktyki i na co wskazuje wielu przedstawicieli doktryny, wspomniany w przepisie ryczałt jest zwykle wyższy od realnie poniesionej szkody przez uprawnionego<sup>81</sup>, co jest zakwestionowaniem przyjętej w polskim prawie zasady pełnego odszkodowania<sup>82</sup>. Ze względu na wysoką represyjność, także wobec naruszeń niezawinionych, powyższe rozwiązanie jest uważane za nadmierne<sup>83</sup>, będące w istocie swoistą sankcją cywilną<sup>84</sup>. Wskazuje się nawet, że może być ono niezgodne ze zharmonizowanym w tej dziedzinie prawem europejskim, nakazującym w regulującej kwestie egzekwowania praw własności intelektualnej dyrektywie 2004/48 unikać stosowania odszkodowań o charakterze karnym (*punitive damages*)<sup>85</sup>.

Ponadto, w pewnych szczególnych okolicznościach, uprawnionemu przysługują dalsze, niezależne od pozostałych roszczenia. I tak: w sytuacji, gdy naruszenie jest zawinione, a dokonane zostało w ramach działalności gospodarczej, uprawniony może domagać się zapłaty przez naruszcyciela odpowiedniej sumy pieniężnej, nie niższej niż dwukrotna wysokość uprawdopodobnionych korzyści odniesionych z dokonanego

---

<sup>79</sup> A. Drzewiecki, op. cit., s. 512-513.

<sup>80</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 495.

<sup>81</sup> A. Tischner, *Cywilnoprawna ochrona autorskich praw majątkowych i zabezpieczenie roszczeń z tytułu naruszenia autorskich praw majątkowych*, [w:] *Prawo mediów*, red. J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, Warszawa 1998, s. 630.

<sup>82</sup> A. Nowicka, S. Sołtysiński, *Uwagi o projekcie ustawy wdrażającej dyrektywę 2004/48/WE w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej*, KPP 2006, z. 4, s. 1069 i n.

<sup>83</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 495.

<sup>84</sup> Zob. Orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Katowicach z dn. 9 listopada 2005 r., I ACa 1155/05, LEX nr 164631.

<sup>85</sup> A. Tischner, T. Targosz, *Dostosowanie polskiego prawa własności intelektualnej do wymogów prawa wspólnotowego*, [w:] *Zagadnienia prawa autorskiego*, pod red. A. Matlaka, ZNUJ PIPWI 2007, Nr 97, s. 94.

naruszenia, na rzecz Funduszu Promocji Twórczości (art. 79 ust. 2 pkt 2). Sąd może także na wniosek uprawnionego orzec o wycofaniu z obrotu, przyznaniu uprawnionemu lub zniszczeniu bezprawnie wytworzonych przedmiotów oraz środków i materiałów użytych do ich wytworzenia (art. 79 ust. 4). W tym jednak przypadku przy orzekaniu musi uwzględnić wagę naruszenia oraz interesy osób trzecich.

Ze względu na mieszany, majątkowo-osobisty<sup>86</sup> charakter zgody na wykonywanie praw zależnych, przekroczenie granic inspiracji prowadzące do powstania opracowania zawsze będzie ingerować w autorskie prawa majątkowe twórcy utworu pierwotnego. Podobny charakter może mieć także skorzystanie z elementów cudzego utworu, szerszych niż dozwolony przez ustawę cytat, jeśli ich wykorzystanie mogłoby się wiązać z koniecznością opłaty na rzecz ich autora. Istnieją jednak naruszenia nie dotyczące majątkowych interesów uprawnionego. Jako przykład podać można nieoznaczenie źródeł cytatów, gdy ich skala w utworze samoistnym (zazwyczaj inspirowanym) nie prowadzi do powstania utworu z zapożyczeniami. W takiej sytuacji przysługiwać będzie wyłącznie katalog roszczeń sformułowany w art. 78 PrAut, dotyczącym praw osobistych.

Wskazuje to, jaką doniosłość w praktyce ma kwestia wyznaczenia granic, w których dzieło wciąż jest jeszcze utworem samoistnym. Jeśli dzieło mogłoby zostać zakwalifikowane do sfery utworów zależnych, lecz jego autor będzie postępował z nim tak, jak z utworem samoistnym, ryzykuje daleko posuniętą i bardzo restrykcyjną odpowiedzialnością na gruncie cywilnym. Niewiele łagodniej byłby potraktowany, gdy naruszenie takie nie byłoby nawet w najmniejszym stopniu (np. jako lekkomyślność) zawinione<sup>87</sup>. Sytuacja taka zachodzi także wtedy, gdy uprawniony nabył prawa majątkowe do utworu, który następnie okazał się być zakwalifikowany na drodze sądowej jako opracowanie, od rzeczywistego naruszcyciela, a następnie w dobrej wierze go eksploatował. Wynika to z obiektywnego charakteru odpowiedzialności, z której nie zwalnia nawet dochowanie przez naruszcyciela najwyższej

---

<sup>86</sup> E. Wojnicka, *Autorskie prawa zależne*, Łódź 1990, s. 203-204. Część starszej literatury wskazuje na czysto majątkowy charakter zgody na wykonywanie praw zależnych.

<sup>87</sup> J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 487-488.

staranności przy sprawdzeniu, czy jego działanie nie wkracza w cudze uprawnienia związane z jego twórczością<sup>88</sup>.

### **c. Unormowania karnoprawne.**

Kwestia odpowiedzialności karnej za naruszenie przepisów ustawy prawnoautorskiej, ze względu na cywilnoprawny charakter tematu niniejszej pracy, zostanie tu zasygnalizowana jedynie w niezbędnym stopniu.

Kluczowym przepisem związanym z granicami inspiracji jest art. 115 ust. 1 PrAut, statuujący przestępstwo nazywane potocznie plagiatem. Zgodnie z nim karze podlega ten, kto przywłaszcza sobie autorstwo lub wprowadza w błąd co do autorstwa całości lub części cudzego utworu albo artystycznego wykonania. Ustawowe zagrożone to kara grzywny, ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 3. Za klasyczną formę plagiatu uznaje się pierwsze z wymienionych w przepisie znamion czynu, czyli przywłaszczenie autorstwa cudzego utworu. Choć art. 155 uznaje się za formę karnej ochrony całości autorskich praw osobistych, o tyle jej fundamentem jest ochrona tej więzi między autorem a dziełem, która wyraża się w prawie do autorstwa utworu<sup>89</sup>. Z użytego w przepisie sformułowania należy wywnioskować, że przestępstwo powyższe dokonać można wyłącznie z działania, w sposób umyślny, a do tego tylko w zamiarze bezpośrednim<sup>90</sup>. Nie wchodzi więc w obszar zainteresowania prawa karnego zachowanie polegające jedynie na godzeniu się na możliwość popełnienia takiego czynu. Z tego też powodu karnoprawna konstrukcja plagiatu, zawężając odpowiedzialność do sytuacji, gdy naruszenie wydaje się być ewidentnie umyślne, nie ułatwia poruszania się po obszarze cienia interpretacyjnego, związanego z granicami twórczości samodzielnej i inspiracji.

W dalszej części wspomnianego ustępu wskazuje się na sytuację, będącą drugą formą popełnienia tegoż przestępstwa. Polega ona na wprowadzaniu w błąd co do autorstwa cudzego utworu. Może być ono popełnione również w zamiarze

---

<sup>88</sup> A. Drzewiecki, op. cit. s. 503.

<sup>89</sup> K. Gienas, [w:] *Ustawa o prawie autorskim...*, red. E. Ferenc-Szydłko, op. cit., s. 737.

<sup>90</sup> Z. Cwiąkalski, [w:] *Prawo autorskie...*, red. J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 728.

ewentualnym i to nie tylko przez działanie, ale także przez zaniechanie<sup>91</sup>. Sztandarowym przykładem z perspektywy tematu niniejszej pracy byłaby taka sytuacja, w której twórca inspirując się i korzystając z cudzego utworu zdaje sobie sprawę z tego, że może swym działaniem wykraczać poza prawnie dopuszczalne granice swobody eksploatacyjnej. Jednocześnie nie podejmuje się on jednak sprawdzenia tego faktu i godzi się na ewentualne naruszenie autorskich praw osobistych innej osoby poprzez umieszczenie wyłącznie własnego nazwiska na egzemplarzu dzieła. Jest to właściwie jedyna sytuacja, opisywana w karnoprawnej części ustawy, mająca znaczenie dla tematu niniejszej pracy<sup>92</sup>.

Przywłaszczenie autorstwa w sytuacji, gdy utwór pojawia się w obrocie, zwykle wiązać się będzie z naruszeniem, choć niekoniecznie przez samego przywłaszczającego, także kolejnych ustępów wspomnianego artykułu. Sankcjonowane jest w nich przede wszystkim bezprawne rozpowszechnianie utworu, ale także inne naruszenia przynależnych innym osobom praw autorskich. Swoiste kuriozum stanowi tu art. 155 ust. 3 PrAut, mający sankcjonować naruszanie praw twórcy w celu osiągnięcia korzyści majątkowych. Wprowadza on otwarty katalog znamion czynu zabronionego, używający przy tym nadzwyczaj nieprecyzyjnego zwrotu „naruszania w inny sposób niż określony” przepisów m.in. art. 16 i 17 PrAut<sup>93</sup>. Wydaje się to być określeniem stanowczo nazbyt szerokim, co zresztą spotkało się na gruncie doktryny prawa karnego z intensywną krytyką. Podkreśla się, że może ona tym sposobem łamać fundamentalną dla współczesnych systemów prawnych zasadę *nullum crimen sine lege*<sup>94</sup>.

Art. 155 ust. 2 oraz 156 PrAut przewidują natomiast przestępstwo bezprawnego rozpowszechniania utworu. W pierwszym z nich sankcjonuje się działanie polegające na rozpowszechnianiu utworu bez oznaczonego autorstwa lub też w sposób zniekształcony. Trzeba w tym kontekście zauważyć, że rozpowszechnienie utworu oznaczonego jako samodzielny, a w którym skorzystano z cudzej twórczości w sposób

---

<sup>91</sup> Ibidem, s. 728-729.

<sup>92</sup> Por. M. Jankowska, op. cit., s. 431-432.

<sup>93</sup> K. Gienas, op. cit., s. 745.

<sup>94</sup> Por. M. Mozgawa, J. Radoniewicz, *Przepisy karne w prawie autorskim. Zagadnienia teorii i praktyki*, Prok. i Pr. 1997, nr 7-8, s. 13.

przekraczający prawne granice samoistności, jest zarazem przestępstwem wprowadzenia w błąd wymienionym w ust. 1. Ponieważ, jak wskazuje literatura, również w tym przypadku musimy brać pod uwagę wyłącznie umyślność połączoną z zamiarem bezpośrednim<sup>95</sup>, w żaden sposób nie rozszerza ono sytuacji wskazanych już w ustępie poprzednim.

Na marginesie warto wspomnieć, że przepisy powyższe jako jedną z form rozpowszechniania utworu wymieniają jego rozpowszechnianie w postaci – a zatem i za pośrednictwem – opracowania. Jest to przydatna wskazówka co do identyfikacji charakteru opracowania, zwłaszcza z perspektywy dalszych rozważań o różnicach występujących między dziełem inspirowanym a zależnym.

Art. 156 PrAut, a także artykułu następnego, uznaje się w doktrynie za chroniące czysto majątkowe interesy twórcy<sup>96</sup>. Sankcjonują one przede wszystkim rozpowszechnianie i korzystanie z cudzego utworu bez uprawnienia lub wbrew warunkom upoważnienia. Mogą się one wprawdzie odnosić do sytuacji przekroczenia granic inspiracji, zwykle wszak dokonywanej bez uprawnienia do takiego działania, jednak zawsze są to przestępstwa wtórne wobec wcześniej wskazanych sytuacji i dlatego nie będą podlegały dalszej analizie w niniejszej pracy.

## **2.5. Historycznoprawna i prawnoporównawcza perspektywa inspiracji.**

Dla lepszego zrozumienia pojęcia inspiracji, warto sięgnąć także poza obecnie obowiązujący w Polsce system prawny. Wobec zmian w porządku prawnym i wprowadzania nowych ustaw regulujących kwestię ochrony praw autorskich, niezbędne jest także przeanalizowanie, czy orzecznictwo i interpretacje, sformułowane w poprzednim stanie prawnym, wciąż są aktualne na gruncie przepisów obecnych. Wydaje się, że także rozwiązania przyjęte w innych systemach prawnych, zwłaszcza takich jak francuski i niemiecki, których swoistą kompilacją jest przyjęty w Polsce model ochrony prawnoautorskiej, mogą być przydatne przy poszukiwaniu właściwych

---

<sup>95</sup> Z. Ćwiąkalski, op. cit., s. 731.

<sup>96</sup> K. Gienas, op. cit. s. 750.

wzorców, możliwych do zastosowania w sytuacjach spornych dotyczących granic inspiracji.

#### **a. Polskie ustawodawstwo prawnoautorskie doby dwudziestolecia międzywojennego oraz PRL.**

Pierwszym aktem prawnym, regulującym na terenie II RP zagadnienia prawa autorskiego, była ustawa z 29 marca 1926 r. o prawie autorskim, zasadniczo znowelizowana rozporządzeniem Prezydenta RP w roku 1935. Już w jej treści sformułowano otwarty katalog utworów, zaś szeroka definicja tegoż, choć posługująca się nieco archaicznym z dzisiejszej perspektywy językiem, była podobna do tej obowiązującej obecnie. Główne różnice polegały na posługiwaniu się pojęciami *działalności duchowej* (dziś: *działalności twórczej*) oraz *dzieła* (dziś: *utworu*). Z koncepcją tą zerwano na okres PRL, kiedy to zrezygnowano z formułowania syntetycznej definicji, dotyczącej zagadnienia indywidualności i oryginalności, posługując się jedynie przykładowym wyliczeniem rodzajów utworów<sup>97</sup>.

Ciekawą formę przybrał za to art. 2 ustawy z 1926 r. Statuował on pojęcie opracowania, formułując szeroki i otwarty zarazem katalog sytuacji, w których dochodzi do powstania utworu zależnego. Są więc nimi zabiegi takie, jak: przeróbka, przystosowanie, transpozycja na inną technikę artystyczną, układ muzyczny, przeróbka na muzyczne instrumenty mechaniczne, przeniesienie na film kinematograficzny. Co ciekawe, już ta wersja ustawy wyróżnia kategorię utworu inspirowanego. Przedwojenny ustawodawca w zd. 5 tegoż artykułu stanowił, że wymóg uzyskania zezwolenia nie stosuje się do dzieł, które mają cechy samodzielnej twórczości, chociaż podniętę do nich dał utwór cudzy. Podobnymi sformułowaniami posługiwała się także ustawa z 10 lipca 1952 r. Zgodnie z art. 3 § 4 tejże – utwór, który ma cechy samodzielnej twórczości, chociaż podniętę do niego dał cudzy utwór, nie jest uważany za opracowanie cudzego utworu. Choć dziś to określenie może budzić pewną wesołość, mimo to uznaje się je w doktrynie za precyzyjniejsze i lepiej wyrażające istotę utworu inspirowanego od tego, którego użyto w obecnie

---

<sup>97</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa 1973, s. 34-35.

obowiązującej ustawie<sup>98</sup>. Dawniejsze przepisy wskazywały dość jasno, że czerpanie z cudzego dzieła w przypadku inspiracji powiano się ograniczać wyłącznie do pobudki<sup>99</sup>. Był to zarazem jeden z dwóch elementów konstrukcyjnych dla kategorii utworu inspirowanego. Drugim, niewymienianym już wprost w obecnej ustawie, jest wymóg, aby dzieło to zawierało *cechy samodzielnej twórczości*. Sformułowanie to dostarczało pewnych wątpliwości interpretacyjnych. Na pierwszy rzut oka powtarza ono normę art. 1 PrAut (jak i ustawy z 1926 r.), wymagającą wszak od każdego utworu przynależności twórczości własnej. Ostatecznie doprowadziły one do niezamieszczenia tego określenia w treści art. 2 ust. 4 obecnie obowiązującej ustawy. Jednakże, jak wskazuje się w literaturze, sformułowanie to trzeba interpretować w nieco innym kontekście. Nawiązywać miało ono do istoty powiązań łączących oryginał z jego opracowaniem. W takim rozumieniu wskazywało się na to, że inspiracja cudzym utworem nie może polegać na indywidualnym oddaniu walorów cudzego dzieła mających szczególnie twórczy charakter. W przeciwnym razie bowiem doprowadziłoby to do powstania utworu zależnego<sup>100</sup>.

Podkreśla się, że definiowany przez ustawę „obiekt”, jakim jest utwór inspirowany, mimo zmian w treści przepisu sam pozostał niezmienny. Tym samym za dzieło *powstałe w wyniku inspiracji* z pewnością uznać można taki utwór, który ma *cechy samodzielnej* – rozumianej w tym przypadku jako niezależnej – *twórczości*, choć *podniecie do niego dał utwór cudzy*. Powyższe określenia, choć nieujęte już wprost w ustawie, wciąż w opinii doktryny mają kluczowe znaczenie dla rozróżnienia prawnego stosunku zależności utworów od stosunku inspiracji między nimi. Oznacza to, że próby doprecyzowania pojęcia opracowania, jak i wytyczenia prawnej granicy inspiracji, podejmowane w poprzednich stanach prawnych przez doktrynę i orzecznictwo, zachowują swoją aktualność także na gruncie ustawy obecnej.<sup>101</sup>

Wspomnieć trzeba, że pewne odmienności zachodzić tu mogą w kwestii dozwolonego użytku, jak i autorskich praw osobistych, dość kazuistycznie uregulowanych na gruncie poprzednich ustaw. Przede wszystkim brak jest

---

<sup>98</sup> M. Brzozowska, op. cit., s. 25-26.

<sup>99</sup> E. Traple, op. cit., s. 66.

<sup>100</sup> J. Błęszyński, *Tłumaczenie...*, op. cit., s. 42.

<sup>101</sup> M. Jankowska, op. cit., s. 452.

jakiegokolwiek ustawowego odwołania do praw gatunku twórczości, mających zasadniczy wpływ na takie formy utworów inspirowanych, jak satyry, parodie czy pastisze. Należy jednak zauważyć, że już w poprzednim stanie prawnym nauka prawa autorskiego starała się powyższe obiekty wyróżnić, postulując ze względów praktycznych uwzględnianie tych pozaprawnych elementów w procesie stosowania prawa autorskiego.

#### **b. Opracowanie i utwór inspirowany na gruncie obcych systemów prawnych.**

Porównując rozwiązania stosowane w ustawach prawnoautorskich w różnych krajach świata, dostrzec można daleko posunięte podobieństwo między nimi. Przyczyną tego jest daleko posunięta harmonizacja w skali europejskiej, ale także światowej, wynikająca z przyjęcia postanowień umów międzynarodowych dotyczących własności intelektualnej. Szczególną rolę w globalnej ochronie prawa autorskiego ma Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych<sup>102</sup>, w swym tekście paryskim, oraz zawarty w Genewie Traktat WIPO (Międzynarodowej Organizacji Własności Intelektualnej) o prawie autorskim<sup>103</sup>.

Objawia się to przede wszystkim w podobnej regulacji przedmiotu prawa autorskiego. W przypadku definicji utworu większość ustawodawców ogranicza się do stwierdzenia, iż ochronie prawnoautorskiej podlegają dzieła literackie, naukowe oraz artystyczne, powtarzając następnie katalog utworów sformułowany w art. 2 ust. 1 Konwencji berneńskiej. Jest on zwykle uzupełniony o elementy dodane w Traktacie WIPO, takie jak programy komputerowe czy bazy danych oraz o niektóre, nieprzewidywane jeszcze pod koniec lat 70., rodzaje dzieł.

Choć jest to najpopularniejsza forma regulacji, niektóre systemy prawne przewidują pewne niewielkie odstępstwa od niej. Mają one na celu doprecyzowanie dla potrzeb praktyki definicji samego utworu i niewyczerpującego katalogu jego rodzajów. Czyni się tak w ustawie niemieckiej – za przedmiot prawnoautorskiej

---

<sup>102</sup> Tj. Dz. U. 1990, nr 82, poz. 474.

<sup>103</sup> Tj. Dz. U. 2005, nr 3, poz. 12.



ochrony przyjmuje się w niej tylko takie dzieła, które cechują się wkładem osobistej twórczości – indywidualnego działania intelektualnego<sup>104</sup>. W tym samym kierunku podążył polski ustawodawca, definiując w art. 1 ust. 1 PrAut utwór jako *przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze*. Takich dookreśleń brakuje we francuskim Kodeksie własności intelektualnej. Jednakże, choć sama ustawa tego typu wymóg formułuje jedynie co do tytułów dzieł<sup>105</sup>, w orzecznictwie uznaje się, że aby móc uznać jakikolwiek wytwór intelektu za utwór, musi mieć on przymiot *oryginalności*. W samej doktrynie formułuje się postulaty, aby oryginalność ta badana była z subiektywnego punktu widzenia, z perspektywy autora, w praktyce orzeczniczej wykorzystuje się zwykle przesłankę obiektywnej nowości dzieła<sup>106</sup>.

Pojęcie dzieła zależnego pojawia się na gruncie konwencji berneńskiej. Zgodnie z art. 1 ust. 3 konwencji ochronie prawnoautorskiej podlegać powinny – na równi z utworem oryginalnym, lecz bez uszczerbku dla praw jego autora – tłumaczenia, adaptacje, układy muzyczne oraz inne opracowania dzieła literackiego lub artystycznego. We francuskim kodeksie mówi się z kolei o ochronie twórców tłumaczeń, adaptacji, modyfikacji lub aranżacji<sup>107</sup>. Pewne doprecyzowanie znaleźć można znów w ustawie niemieckiej – za chronione uznaje się w niej takie tłumaczenie lub adaptację, w którym dostrzec można znamiona działalności intelektualnej opracowującego, jego osobistej twórczości<sup>108</sup>. W tym przypadku art. 2 ust. 1 polskiej ustawy jest bardziej podobny do modelowej definicji traktatowej, jednak i w tym przypadku uznaje się, jak już to wcześniej zostało wspomniane, że dla ochrony takiego utworu wymagany jest również przymiot twórczości i indywidualności statuowany przez art. 1 ust. 1 PrAut.

---

<sup>104</sup> Zob. § 2 Abs. 2 UrhG: „Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen.”

<sup>105</sup> Zob. Art. L112-4 CPI: „Le titre d'une oeuvre de l'esprit, dès lors qu'il présente un caractère original, est protégé comme l'oeuvre elle-même.”

<sup>106</sup> Por. M. Jankowska, op. cit. s. 257-258.

<sup>107</sup> Zob. Art. L112-3 CPI: „Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des oeuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par le présent code sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale.”

<sup>108</sup> Zob. § 3 UrhG: “Übersetzungen und andere Bearbeitungen eines Werkes, die persönliche geistige Schöpfungen des Bearbeiters sind, werden unbeschadet des Urheberrechts am bearbeiteten Werk wie selbständige Werke geschützt.”

Zasadniczo odmiennie definicję formułuje się w systemie anglosaskim, nazywanym także systemem *copyrightu*, choć obecnie ochrona prawnoautorska również tam nie jest uzależniona od jakichkolwiek formalności. W krajach takich jak Stany Zjednoczone czy Wielka Brytania dla uznania dzieła za przedmiot prawa autorskiego nie jest wymagane udowodnienie indywidualnego wkładu weń, odcisnięcia szczególnego piętna osobistej twórczości. W prawie amerykańskim ochrona podyktowana jest raczej określonym nakładem pracy, wykorzystaniem pewnych umiejętności oraz szczególnie rozumianą oryginalnością. Oznacza ona, że dany utwór pochodzi od określonej osoby (twórcy) oraz nie został on skopiowany od żadnej innej osoby<sup>109</sup>. Utwór na gruncie *copyrightu* musi być więc kreacją niezależną<sup>110</sup>. Podobnie ujmuje się to w prawie brytyjskim – stworzenie utworu wymaga więc od autora, aby włożył weń swą pracę, umiejętności oraz osąd (*skill, labour and judgment*)<sup>111</sup>. Oznacza to, że trudno jest w materii będącej przedmiotem zainteresowania niniejszej pracy odwoływać się do doświadczeń państw kręgu *common law*. W sytuacji, gdy zasadnicza różnica między dziełem zależnym a inspirowanym dotyczy zakresu indywidualnego, twórczego wkładu w dzieło, trzeba zauważyć, że kwestia ta w systemie anglosaskim jest co do zasady irrelevantna i nie będzie przedmiotem dalszych rozważań.

Obcym systemom prawnym co do zasady nie jest znana ustawowa definicja utworu inspirowanego. Tym samym przepis art. 2 ust. 4 polskiej ustawy prawnoautorskiej jest swoistym ewenementem w skali światowej<sup>112</sup>. Tego rodzaju odrębnego odróżnienia lub doprecyzowania nie wprowadzono ani w niemieckiej Ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych, ani we francuskim Kodeksie własności intelektualnej. Odniesień takich brak jest także np. w ustawie czeskiej, słowackiej czy węgierskiej. Nie oznacza to jednak, że problem wytyczenia granic między utworem samoistnym a zależnym nie jest dostrzegalny w innych systemach prawnych. Pytania o granice, w jakich czerpać można z cudzego dzieła, nie wkraczając zarazem w obszar wyłącznej eksploatacji zastrzeżony dla twórcy,

---

<sup>109</sup> A. M. Niżankowska, op. cit., s. 81 i nast.

<sup>110</sup> M. Jankowska, op. cit., s. 149.

<sup>111</sup> Ibidem, s. 189.

<sup>112</sup> J. Błęszyński, *Tłumaczenie...*, op. cit., s. 41-42.

podnoszone są dosyć często w doktrynie i orzecznictwie zarówno francuskim, jak i niemieckim. Dostrzec można między tymi systemami wiele punktów zbieżnych, ale także i kilka kluczowych różnic, wpływających na dopuszczalne granice inspiracji cudzym dziełem. Kwestia ta została przedstawiona zbiorczo w rozdziale następnym, z uwzględnieniem wpływu tych koncepcji na polską teorię i praktykę polskiego prawa autorskiego.

## **Rozdział III**

### **Doktrynalno-orzecznicze ujęcie granic inspiracji.**

#### **3.1. Wstęp.**

Jak to zostało wskazane w rozdziale poprzednim, ustawowa regulacja zarówno kategorii utworu zależnego (opracowania), jak i utworu inspirowanego, jest bardzo lakoniczna. Inne przepisy, konstruujące ramy dozwolonego cytatu czy osobistych praw autorskich, mogą być wprawdzie przydatne przy doprecyzowywaniu pewnych aspektów korzystania w pracy twórczej z cudzego utworu, nie dotyczą one jednak istoty problemu lecz jedynie jego obrzeży. Sama literalna treść przepisów nie daje także jednoznacznych wskazówek co do właściwego kierunku interpretacji używanych w ustawie pojęć, takich jak *twórczość*, *indywidualność*, *oryginalność* czy *inspiracja*. Wobec takich okoliczności uznać trzeba, że kwestię wypracowania stosownego rozumienia i sposobu interpretacji używanych w prawie autorskim terminów, jak i właściwej konstrukcji wprowadzanych przez ustawę kategorii prawnych, pozostawił ustawodawca do wypracowania doktrynie i orzecznictwu.

Wspomnianymi twierdzeniami zajmuje się niniejszy rozdział. W pierwszej jego części przedstawiono dwie koncepcje budowy utworu, sformułowane w okresie ostatniego półwiecza na gruncie doktrynalnym przez teoretyków prawa cywilnego. Zaprezentowano także wpływ tych teorii zarówno na rozumienie używanych w ustawie pojęć, jak i na sposób różnicowania relacji, w jakich pozostają ze sobą

utwór pierwotny, zależny oraz inspirowany. Ponadto, przytoczone zostały bardziej szczegółowe propozycje, odnoszące się wprawdzie do kwestii dość kazuistycznych, lecz z których wywnioskować można także ogólniejsze tezy, związane z tematem niniejszej pracy.

W drugiej części rozdziału zaprezentowane zostało jak i na ile dorobek doktryny w tej dziedzinie wykorzystywany jest w praktyce. Dla tego celu dokonano głębszej analizy polskiego orzecznictwa, odnoszącego się do kwestii plagiatu, zależności praw oraz inspiracji. Wskazano także na nowe tezy, formułowane przez sądy na gruncie specyficznych przypadków, mające jednak istotne znaczenie pomocnicze dla kształtowania modelu granic inspiracji.

Na końcu rozdziału zebrano najistotniejsze twierdzenia, wyprowadzone z dwóch powyższych źródeł, oraz zaprezentowano wypływające z nich wnioski. Dokonano ponadto próby precyzyjnego zdefiniowania pojęcia utworu inspirowanego, sformułowania granic inspiracji, a także przeanalizowano ich potencjalną przydatność dla praktyki prawa autorskiego.

### **3.2. Doktrynalne teorie budowy dzieła i zależności utworu.**

Pierwszą rzeczą, jaką należy ustalić przy rozróżnianiu pojęć dzieła inspirowanego oraz zależnego jest ustalenie relacji łączącej te kategorie z dziełem pierwotnym – inspirującym bądź opracowywanym. Kluczowym dla tego zabiegu jest stwierdzenie, które elementy utworu oryginalnego i w jakiej skali przejmowane są w opracowaniu, a których przejście jest dopuszczalne w dziele jedynie inspirowanym. W tym kontekście formułowane są różnorakie teorie, mające na celu przede wszystkim wyodrębnienie tych składników utworu, które mają charakter twórczy. Podnosi się bowiem, że z tym właśnie aspektem związana jest – zgodnie z art. 1 PrAut – ochrona prawnoautorska<sup>1</sup>. Nie jest to jednak wyłączny punkt widzenia, gdyż jako obszar ochrony w przypadku korzystania z cudzego utworu wymienia się niekiedy także sprecyzowaną, indywidualną formę, wykorzystaną w danym dziele, jak również samą

---

<sup>1</sup> Zob. E. Traple, [w]: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 49-50.

integralność tegoż. Ponadto, wspomniane teorie próbują także udzielić odpowiedzi na pytanie, czy prawna konstrukcja utworu samoistnego dopuszcza (i jeśli tak, to w jakim zakresie) czerpanie także z oryginalnych elementów twórczych cudzego utworu.

W polskiej literaturze przedmiotu brak jest zgody co do budowy nawet tak ogólnej i podstawowej kategorii, jaką jest sam utwór. Na gruncie polskiego prawa sformułowane zostały dwie zasadnicze, przeciwstawne sobie koncepcje. Pierwsza z nich – **strukturalna teoria utworu** – wywodzi się w swoim korpusie z twierdzeń formułowanych przede wszystkim na gruncie niemieckiej, a po części także francuskiej nauki prawa autorskiego<sup>2</sup>. Druga – **teoria jednolitości utworu** – choć bazuje poniekąd na pewnych twierdzeniach pochodzących z koncepcji romańskiej, odwołuje się przede wszystkim do koncepcji przyjmowanych w doktrynach krajów podówczas socjalistycznych<sup>3</sup>.

#### **a. Teoria strukturalnej budowy utworu.**

Strukturalna teoria utworu zakłada, że utwór zbudowany jest z kilku składników, zwanych zwykle warstwami, istniejących równolegle i w pewnym stopniu od siebie niezależnych. Choć każda z nich grupuje w sobie elementy utworu o odmiennym charakterze ontologicznym, dopiero ich połączenie daje realny efekt, możliwy do zaprezentowania „na zewnątrz”. Każda z tych warstw osobno, jak i wszystkie razem są niezbędne dla zaistnienia dzieła, również w rozumieniu prawnym, jako ustalonego wytworu ludzkiego umysłu. Trzeba zauważyć, że teoria ta nie wywodzi się z czysto prawniczej perspektywy, ale jest syntezą twierdzeń formułowanych także na gruncie nauk o literaturze i sztukach pięknych<sup>4</sup>.

Jest to teoria najczęściej przywoływana i uznawana przez zdecydowaną większość polskiej doktryny prawnoautorskiej za prawidłową. Pojawia się ona w dyskursie prawniczym jako chronologicznie pierwsza, tym bardziej, że podwaliny dla jej twierdzeń dała już treść przepisów ustawy z roku 1926<sup>5</sup>. Szczególne piętno na

---

<sup>2</sup> E. Traple, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979, s. 10-11.

<sup>3</sup> Por. J. Błęszyński, *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa 1973, s. 33 i nast.

<sup>4</sup> Por. J. Kohler, *Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz*, Mannheim 1892, s. 9 i nast.

<sup>5</sup> F. Zoll, A. Szpunar, *Prawo cywilne w zarysie*, t. II, Kraków 1947, s. 134-135.

polskim prawie autorskim odcisnęła ta koncepcja w swej niemieckiej odmianie, zwanej **warstwową teorią budowy utworu**. Wprawdzie teoria strukturalna w obu swych wariacjach: zarówno germańskiej, jak i romańskiej (wywodzącej się z nauki francuskiej) wyróżnia się trzy zasadnicze składniki utworu – obejmujące treść, budowę oraz sposób zaprezentowania dzieła – jednak tylko pierwsza z nich przyznaje ochronę wyłącznie jednoznacznie twórczym, oryginalnym elementom dzieła<sup>6</sup>. Różnica ta ujawnia się zwłaszcza w sferze dotyczącej kompozycji lub planu utworu. Obrazując to na przykładzie: zgodnie z koncepcją francuską ochronie zawsze podlega kompozycja utworu, w tym także np. taki plan wydarzeń w powieści, który odpowiada normalnemu i banalnemu porządkowi logicznemu<sup>7</sup>. Tymczasem na gruncie koncepcji germańskiej zapożyczenie z innego dzieła takiego toku akcji, który wydaje się oczywisty, nieoryginalny (więc nietwórczy) nie nosi znamion nieuprawnionego korzystania z cudzego dzieła. Taki pogląd, potwierdzony już w dość wczesnym orzecznictwie niemieckim<sup>8</sup>, wydaje się być słuszny także na gruncie obecnie obowiązującej ustawy. Wynika to choćby z podobieństwa w definiowaniu pojęcia utworu na gruncie ustawy niemieckiej, jak i obecnie obowiązującej ustawy polskiej. Obie one uznają za utwór wytwory ludzkiego intelektu charakteryzujące się indywidualną twórczością, co prowadzi do konstatacji, że to właśnie takie elementy dzieła są źródłem i podstawą jego ochrony prawnej<sup>9</sup>.

Koncepcja warstwowa w swej klasycznej formie opisuje dzieło, wyróżniając w nim trzy zasadnicze warstwy<sup>10</sup>:

1. **Obraz zindywidualizowany** (niem. *das imäginare Bild*),
2. **Formę wewnętrzną** (niem. *innere Form*) oraz
3. **Formę zewnętrzną** (niem. *äussere Form*).

Ad. 1. **Obraz zindywidualizowany** odnosi się do warstwy treściowej utworu, dotyczy jego tematu. W literaturze dotyczącej zagadnienia sztuk plastycznych zwana

---

<sup>6</sup> J. Bleszyński, op. cit., s. 35-36

<sup>7</sup> Por. H. Desbois, *Le droit d'auteur*, Paris 1950, s. 43 i nast.

<sup>8</sup> Zob. Orzeczenie sądu krajowego w Lipsku z 1943 r., cyt. przez: J. Bleszyński, op. cit., s. 36.

<sup>9</sup> Zob. rozważania na ten temat zawarte w rozdziale poprzednim.

<sup>10</sup> Por. M. Jankowska, *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011, s. 453-454.

jest także obrazem wyimaginowanym<sup>11</sup>. Określenie to jednak nie do końca oddaje jej istotę, gdyż może ono zbyt kojarzyć się z ideą, pomysłem, które zgodnie z art. 1 ust. 2<sup>1</sup> PrAut nie podlegają ochronie prawnoautorskiej. Chodzi tu bowiem nie tyle o znajdującą się w wyobraźni autora ogólną koncepcję utworu, ale cały zindywidualizowany, doprecyzowany już przez niego obszar treściowy<sup>12</sup>. Warstwa ta obejmuje więc cały usystematyzowany zespół wrażeń i obrazów, które twórca chce przedstawić w swoim utworze<sup>13</sup>. Są nimi np. oryginalne motywy, koncepcje twórcze, zobjektywizowany temat utworu, konstrukcja świata przedstawionego.

Ad. 2. **Forma wewnętrzna** obejmuje te rodzaje środków wyrazu, których używa się w dziele dla przedstawienia jego treści. Służą one skonkretyzowaniu, przedstawieniu obrazu zindywidualizowanego w sposób właściwy danej dziedzinie sztuki<sup>14</sup>. Jednocześnie, forma wewnętrzna nie jest jeszcze ostatecznym efektem zewnętrznym, jednoznacznym ustaleniem formy dzieła. Jest dopiero pomostem, *językiem artystycznym*<sup>15</sup>, mającym do tego sprecyzowania doprowadzić poprzez np. dobór określonych zdań i słów. O ile więc treścią powieści jest jego fabuła, o tyle formą wewnętrzną będzie ustalony plan wydarzeń, konstrukcja psychologiczna bohaterów, przyjęta perspektywa oraz sposób, w jaki przedstawiane są wydarzenia. Na formę wewnętrzną składa także np. kompozycja utworu, rozwinięcie akcji w czasie poprzez jej zawieszenie, przerwanie lub przyśpieszenie, dobór argumentów pracach naukowych, wzajemny układ postaci i przedmiotów w utworach plastycznych, celowo użyte niedookreślenia<sup>16</sup>.

Ad. 3. **Forma zewnętrzna** jest w istocie formą ostatecznego ustalenia utworu, prezentacji jego treści, skonkretyzowanej wcześniej przy pomocy formy wewnętrznej. Obejmuje ona dobór konkretnych, zindywidualizowanych środków wyrazu, za pośrednictwem których powstanie możliwość zapoznania się z utworem<sup>17</sup>. Jej ustalenie zachodzi poprzez werbalizację w przypadku utworów słownych, sekwencję

---

<sup>11</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1961, s. 48.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>13</sup> J. Błęszyński, op. cit., s. 34;

<sup>14</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit. s. 20.

<sup>15</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, s. 60-61.

<sup>16</sup> A. Kopff, [w:] *Zagadnienia prawa autorskiego*, red. S. Grzybowski, Warszawa 1973, s. 23.

<sup>17</sup> Por. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 49-50.



ruchową w przypadku choreografii lub pantomimy, materializację w przypadku sztuk plastycznych i rzeźbiarskich, nadanie brzmienia w przypadku utworów muzycznych, a także kompilację powyższych w przypadku dzieła scenicznego lub audiowizualnego. Jest to więc całokształt wizualnych oraz brzmieniowych środków przedstawieniowych, takich jak budowa konkretnych zdań w dziele literackim, melodyka słów w wierszu czy układ linii, kolorystyka oraz światłocienie w obrazie<sup>18</sup>.

Powyższy podział na warstwy na gruncie prawa autorskiego dokonany został dla dwóch podstawowych celów: wyróżnienia elementów dzieła podlegających *per se* ochronie prawnoautorskiej oraz wyraźniejszego zdefiniowania istoty pojęcia utworu zależnego.

Pierwszy z wyróżnionych obiektów ochrony jest obraz zindywidualizowany. To on stanowi epicentrum dzieła, jest obszarem, w którym ujawnia się indywidualne spojrzenie autora na temat, kumulującym najwięcej jego oryginalnych, twórczych koncepcji<sup>19</sup>. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie może być mowy o prawnoautorskiej ochronie ogólnych idei, na których opiera się treść utworu, lub przekazywanych przez utwór wartości. Nie każdy element czy wycinek np. historii opisywanej przez dzieło literackie jest więc chroniony *per se*, z osobna. Taka regulacja uniemożliwiłaby tworzenie takich kategorii dzieł, jak pastisze czy parodie<sup>20</sup>, a nawet dokonywania tak częstych w literaturze nawiązań do innych utworów lub do koncepcji przez nie przekazywanych. Z punktu widzenia prawa istotna jest dopiero nowatorska, twórcza kompilacja kilku takich elementów lub nowe, niezakorzone jeszcze w tradycji czy świadomości społecznej pomysły i idee, a i te tylko w formie zindywidualizowanej i skonkretyzowanej za pomocą kolejnych warstw utworu<sup>21</sup>.

Wydawać by się więc mogło, że to ta warstwa jest podstawą ochrony każdego utworu. W literaturze przedmiotu wskazuje się jednak, że nie jest to kategoria

---

<sup>18</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 18-20.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 44-45.

<sup>20</sup> E. Traple, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 68-69

<sup>21</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 41-42.

uniwersalna dla wszystkich rodzajów dzieł – nie w każdym bowiem dziele da się jednoznacznie ten element wyróżnić. Jako przykład takiej kategorii utworów wskazuje się dzieła sztuki nieprzedstawiającej – takie jak malarstwo abstrakcyjne, ornamentyka<sup>22</sup> czy muzyka<sup>23</sup>. Wprawdzie niektórzy autorzy uznają, że warstwą treściową w muzyce mogą być emocje lub doznania estetyczne<sup>24</sup>, które dzieło w zamyśle autora ma wywoływać, jednak pogląd ten został dość poważnie skrytykowany<sup>25</sup>. Problem powstaje także w przypadku prac naukowych – treścią tych utworów, co wynika z natury działalności naukowej, nie jest obraz indywidualizowany, ale pewien obiektywny (przynajmniej w założeniu) stan rzeczy, który dana praca ma opisywać<sup>26</sup>. Podobne pytania pojawiają się w przypadku utworów nowych technologii, takich jak np. bazy danych czy programy komputerowe. Trudno jest wyróżnić w nich jakąś konkretną treść mogącą podlegać ochronie. Jeszcze odmienną kwestią są dzieła będące zbiorami lub antologiami. Można się w nich wprawdzie niekiedy doszukiwać pewnych idei, tematów mających być zakomunikowanych za ich pośrednictwem, jednak treść ta jest ściśle warunkowana wyborem i systematyką<sup>27</sup>, a więc elementami przynależnymi do warstw formalnych utworu.

Warstwą, którą jednoznacznie można wyróżnić w każdym utworze, jest dopiero forma wewnętrzna. Należy uznać, że to ona – jako zasadniczy, choć jeszcze nieustalony i nieutrwalony przekaznik treści dzieła – zyskuje najdalej idącą ochronę<sup>28</sup>. Jak zostało wcześniej wspomniane, zasługuje na nią m.in. twórczy układ treści oraz szczególna, nieoczywista kompozycja użytych w utworze motywów. Nie będzie jednak podlegać ochronie sama metoda komponowania utworu<sup>29</sup>. Jeśli więc w diametralnie innym treściowo utworze zastosowano podobną kompozycję, nie będzie ona chroniona, gdyż ochronie podlega jedynie konkretyzacja, wykorzystanie tejże na gruncie określonego przypadku. Na gruncie przyjmowanej w Polsce koncepcji

---

<sup>22</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 63-65.

<sup>23</sup> S. Ritterman, Komentarz do ustawy o prawie autorskim, Kraków 1937, s. 5.

<sup>24</sup> J. Kohler, op. cit., s. 138.

<sup>25</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 23 i nast.

<sup>26</sup> Zob. E. Ferenc-Szydełko, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. Komentarz, s. 27-30.

<sup>27</sup> Por. J. Barta, R. Markiewicz, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne*. Komentarz, pod red. tychże, Warszawa 2011, s. 72-74.

<sup>28</sup> Por. J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa*, Warszawa 1973, s. 165 i nast.

<sup>29</sup> Wynika to m.in. z treści art. 1 ust. 2<sup>1</sup> PrAut. Zob. rozważania zawarte w rozdziale wcześniejszym.

germańskiej dopuszczalnym jest także szerokie zaczerpnięcie z cudzego dzieła np. planu wydarzeń, o ile nie ma on walorów twórczych, odpowiada naturalnej kolei rzeczy<sup>30</sup>. Recypowanie elementów twórczych zarówno z warstwy treściowej, jak i z formy wewnętrznej danego utworu, prowadzi zawsze do powstania utworu zależnego. Jeśli fakt ten nie zostanie odnotowany albo wręcz zostanie utajony, będziemy mieli do czynienia z tzw. plagiatem ukrytym, w którym te same treści i ten sam układ, kompozycja, opisywana jest przy pomocy np. innych słów, ale o zbliżonym znaczeniu.

Jak już zostało wspomniane odnośnie utworów naukowych, w tego typu dziełach prawna ochrona obejmuje nie treść, a dopiero formę wewnętrzną<sup>31</sup>. Przybiera ona najczęściej postać szczególnego sposobu argumentacji. Zawiera więc w sobie dobór argumentów, ich systematykę, sposób ich przedstawienia, ale także zastosowane plany rozumowań, tok dowodów, przykłady i paradoksy, służące wyjaśnieniu ich istoty<sup>32</sup>. O formie wewnętrznej można mówić także w przypadku dzieł sztuki nieprzedstawiającej. Nawet w ornamentyce i sztuce abstrakcyjnej wyróżnić można pewien układ kształtów, a także dobór tonacji i barw, stosowny dla ozdabianego przedmiotu lub efektu artystycznego założonego przez twórcę<sup>33</sup>. Jeśli więc tylko ma cechy twórcze – nie będącym powieleniem pewnych stałych, powszechnie znanych i wykorzystywanych kompozycji – można mówić o ochronie takiej warstwy utworu. W utworach muzycznych można zaś wyróżnić wykorzystanie szczególnego rytmu, metrum i harmonii, a także zastosowanie specyficznego tła dla układu melodycznego. O ile każdy z tych elementów z osobna – z natury tego gatunku – nie może być zawłaszczony, o tyle są podstawy aby dopuścić, że ich twórcza kompilacja może w takich przypadkach, gdy są one nowe, niewywodzące się z tradycji muzycznych, podlegać ochronie<sup>34</sup>. Aby była mowa o recepcji formy wewnętrznej w tego rodzaju utworze zależnym, musi być on jednak na pewien sposób rozpoznawalny<sup>35</sup>,

---

<sup>30</sup> J. Błęszyński, *Tłumaczenie...*, op. cit., s. 35-36.

<sup>31</sup> Zob. A. Kopff, *Zagadnienia...*, op. cit., s. 23-24.

<sup>32</sup> Por. E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 19.

<sup>33</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 63-64.

<sup>34</sup> Por. J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1980, s. 81-82, a także: P. F. Piesiewicz, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009, s. 52-58.

<sup>35</sup> J. Barta, *Dzieło muzyczne...*, op. cit., s. 79.

w fundamentalnych aspektach zbliżony do dzieła pierwotnego, zachowujący te elementy, które decydują o twórczych cechach dzieła oraz jego odbiorze jako ten konkretny utwór muzyczny<sup>36</sup>.

Jak wskazuje się w literaturze, warstwa ta może być w utworze zależnym recypowana w całości – w przypadku *przeniesień* utworu oryginalnego, takich jak tłumaczenie na inne języki lub przeniesienie na inną technikę plastyczną<sup>37</sup>. Może też ulegać pewnym, czasem nawet daleko idącym zmianom, wynikającym z prawideł danego gatunku twórczości, na który jest on transponowany – w takiej sytuacji mamy do czynienia z tzw. *opracowaniem* (w węższym, nieustawowym rozumieniu tego słowa)<sup>38</sup> lub *przeróbką*<sup>39</sup>. Jest nim przykładowo dramatyzacja utworu literackiego, a także jego adaptacja na utwór sceniczny bądź filmowy. W klasycznym ujęciu wskazuje się, że opracowaniem takim, a więc przedmiotem prawa zależnego, może być także dzieło recypujące wyłącznie treść cudzego dzieła. Wydaje się jednak, że sytuacja taka może mieć miejsce tylko w sytuacjach wyjątkowych. Niejednokrotnie bowiem treść, w której zawiera się pewien skonkretyzowany obraz, wpływa istotnie na formę dzieła, zawężając gamę sposobów, dzięki którym możliwe jest w ogóle jego zakomunikowanie. Sytuacja taka miałaby więc miejsce tylko wtedy, gdy sam obraz zindywidualizowany byłby na tyle nowatorski, niecodzienny, nasycony elementami twórczymi, że będzie nie tylko rozpoznawalny, ale wręcz powielony w nowym utworze, i to mimo całkowitej wymiany warstwy kompozycyjnej. Warto także zauważyć, że nie może być mowy o utworze zależnym bądź inspirowanym, który powstaje w diametralnie odmiennym gatunku twórczości względem dzieła pierwotnego<sup>40</sup>. Wynika to z tego, że utwory te – choć mogą mieć pewną zbieżność w warstwie tematycznej – posługują się całkowicie odmiennymi środkami wyrazu, zawierającymi się w warstwie formalnej, a więc także w warstwie formy wewnętrznej.

W przypadku formy zewnętrznej, będącej wyrażeniem, przekąźnikiem dla zawartych w warstwie treściowej wartości oraz użytych w formie wewnętrznej

---

<sup>36</sup> Por. E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 49-50.

<sup>37</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 49-51.

<sup>38</sup> A. Kopff, *Zagadnienia...*, op. cit., s. 146-147.

<sup>39</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 56-57.

<sup>40</sup> M. Jankowska, op. cit., s. 452-453.

koncepcji, ochrona prawna doznaje wielu ograniczeń. Podstawowym z nich jest prawo dozwolonego cytatu, umożliwiające czerpanie wprost z cudzego dzieła, w przypadkach i granicach opisanych w art. 29 PrAut. Choć bowiem ustalony utwór jest kompilacją wszystkich trzech warstw, może być on zakomunikowany odbiorcom tylko za pośrednictwem formy zewnętrznej<sup>41</sup>, którą potocznie będzie się w tym względzie utożsamiać z samym dziełem, jego „zawartością” (ang. *content*). Nie jest też chroniona technika artystyczna, warsztat jakim charakteryzuje się twórca w tworzeniu swego dzieła. Szczególny dobór słownictwa, budowa zdań w utworach literackich, tak samo jak wybrane barwy i linie w utworze plastycznym, nie są przedmiotem ochrony. Tym samym nic nie stoi na przeszkodzie dla tworzenia samoistnych utworów „w stylu” danego twórcy<sup>42</sup>. Nie można więc rościć sobie wyłączności do poszczególnych składników formalnych, takich jak same słowa, konstrukcje zdaniowe, barwy czy nuty. Dopiero ich połączenie, zawarte w konkretnym utworze, nabiera znamienia wystarczająco twórczego i indywidualnego dla ochrony prawnoautorskiej.

Zagadnienie ochrony tej warstwy sprawia najmniej problemów m.in. ze względu na to, że najłatwiej zidentyfikować dokonywane z niej zaczerpnięcia. W praktyce każde sięgnięcie po zewnętrzną formę cudzego utworu, nieuzasadnione ani prawami gatunku, ani zwykłym prawem cytatu, jest wkroczeniem w dziedzinę wyłączności twórcy. Nie czyni to wprawdzie automatycznie z takiego utworu dzieła zależnego – może być on także zaklasyfikowany także jako utwór z zapożyczeniami, o ile część stworzona przez następnego autora jest względnie możliwa do wyodrębnienia<sup>43</sup> – lecz i tak dla eksploatacji takiego utworu wymagana będzie zgoda twórcy utworu pierwotnego. Co więcej, świadome przypisywanie sobie autorstwa całego utworu, recypującego elementy formy zewnętrznej innego dzieła, prowadzi do powstania plagiatu w jego karnoprawnym rozumieniu.

---

<sup>41</sup> Por. rozważania dot. utrwalenia obrazu zawarte w: A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 45-47.

<sup>42</sup> J. Błęszyński, *Prawo autorskie*, op. cit., s. 112.

<sup>43</sup> R. Markiewicz, *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Kraków 1984, s. 36-37.

Chcąc dokładniej zdefiniować pojęcie zależności utworów, a zwłaszcza kwestii eksploatacji elementów jednego utworu przez drugi, schemat warstwowy doskonale nadaje się do przejrzystego opisanego kilku podstawowych rodzajów opracowań. Najwyraźniej funkcjonuje to w przypadku *przeniesienia*, za sztandarowy przykład którego uznaje się tłumaczenie<sup>44</sup>. Charakteryzuje się ono przejściem z cudzego dzieła obrazu zindywidualizowanego oraz formy wewnętrznej. Tłumacz zaś konstruuje na nowo – w innym języku, z uwzględnieniem jego specyfiki, różnic gramatycznych i niuansów znaczeniowych w stosunku do utworu oryginalnego (aspektów tzw. nieprzekładalności<sup>45</sup>) – formę zewnętrzną utworu. Tym samym jego twórczym wkładem będzie przykładowo dobór konkretnych słów, budowa zdań w powieści, przy jednoczesnym zachowaniu pozostałych walorów dzieła, umieszczonych przez autora utworu macierzystego w pozostałych warstwach<sup>46</sup>. Co więcej, wskazuje się często, że dobrym tłumaczeniem jest właśnie takie, które nie tylko w pełni oddaje „ducha” dzieła pierwotnego, ale także jego elementy artystyczne i formalne, maksymalnie zbliżając się do efektu, jaki wywiera on w swoim oryginalnym języku<sup>47</sup>. Na gruncie innych sztuk za przeniesienie uznać można przekształcenie obrazu na witraż lub mozaikę albo fotografii na wydruk grafiki tzw. warsztatowej.

Trzeba jednak przyznać, że nie zawsze możliwe, a czasem wręcz niecelowe, jest dokonanie „czystego” tłumaczenia, będącego wyłącznie wymianą formy zewnętrznej. Sytuacja taka zachodzi zwłaszcza przy tłumaczeniu dzieł poetyckich, w których często to nie forma wewnętrzna wiersza wyznacza konieczność użycia określonych środków wyrazu artystycznego, ale to właśnie pewien zaplanowany przez poetę dobór słów czy rymów warunkuje treść i kompozycję utworu. W takiej sytuacji należałoby mówić nie tyle o tłumaczeniu, lecz o przekładzie (niem. *Übertragung*)<sup>48</sup>, będącym po części *przeniesieniem*, a po części także *przeróbką*<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 56-57.

<sup>45</sup> Por. Z. Klemensiewicz, *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, Wrocław 1955, s. 85.

<sup>46</sup> Por. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 49-50.

<sup>47</sup> Por. R. Ingarden, *O tłumaczeniach*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, red. M. Rusinek, op. cit., s. 133 i nast.

<sup>48</sup> Tak: K. Runge, *Urheber- und Verlagsrecht*, Bonn 1953, s. 107 i nast.

<sup>49</sup> Por. E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 57-58.

Niestety, wobec bardziej zaawansowanych ingerencji w utwór pierwotny brak jest ustalonej w doktrynie jednorodnej terminologii. Najczęściej stany takie nazywa się *przeróbkami*<sup>50</sup>, niekiedy *opracowaniami*<sup>51</sup>, ale także *adaptacjami* i *transformacjami*<sup>52</sup>. Czasami używa się tych słów wymiennie, czasami zaś do opisu odmiennych kategorii utworów zależnych. W takiej sytuacji pojawia się istotna potrzeba sformułowania jednoznacznej, bardziej precyzyjnej systematyki, dlatego dla potrzeb niniejszej pracy wyróżnić należy jeszcze przynajmniej dwie kategorie dzieł zależnych.

Pierwszą z nich można nazwać *opracowaniami* (w wąskim rozumieniu) lub precyzyjniej *adaptacjami*. Polegają one przede wszystkim na transponowaniu dzieła z jednego, zasadniczo odmiennego gatunku twórczości, na drugi. W ramach struktury warstwowej utworu „wymianie” ulega więc nie tylko zewnętrzna, ale także wewnętrzna forma dzieła macierzystego<sup>53</sup>. Jak już wspomniano, na gruncie formy wewnętrznej wymiana może iść bardzo daleko, choć zwykle nie dochodzi do wymiany wszystkich jej elementów. Jako przykład podać można dramatyzację powieści lub przekształcenie jej na scenariusz filmowy. Z samej natury tych gatunków duża część narracji – szczególnie ta opisowa – będzie musiała zostać albo wyeliminowana, albo zastąpiona didaskaliami i opisem scenografii, albo inkorporowana w dialogi. Jednak choć fabuła zostanie zastąpiona akcją, opowiadana historia wciąż – co do zasady – pozostaje tą samą historią<sup>54</sup>. W aktach i scenach przedstawiane są zatem te same sytuacje co w częściach i rozdziałach, zaś plan wydarzeń, kreacje bohaterów, styl artystyczny oraz wiele innych elementów kompozycyjnych powinno zostać, w miarę możliwości, zachowanych<sup>55</sup>. Analogicznie przebiegać będzie także transponowanie wiersza na prozę. O zupełnym porzuceniu formy wewnętrznej można mówić dopiero w sytuacji, gdy tworzy się dzieło (np. filmowe) pozostające wyłącznie „na motywach” pierwowzoru powieściowego. Charakteryzuje się ono wtedy przejęciem wyłącznie niektórych elementów dzieła pierwotnego, w sposób dość swobodny: poszczególnych nazw, cech psychologicznych u niektórych bohaterów, koncepcji świata przedsta-

---

<sup>50</sup> Tak: A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 50-51.

<sup>51</sup> Tak: A. Kopff, *Zagadnienia...*, op. cit., s. 146-147.

<sup>52</sup> Zob. E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 57.

<sup>53</sup> A. Kopff, *Zagadnienia...*, op. cit., s. 146-147.

<sup>54</sup> Tak: A. M. Niżankowska, *Prawo do integralności utworu*, Kraków 2007, s. 352 i 359.

<sup>55</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 157-158. Zob. także: H. Desbois, op. cit., s. 687.

wionego oraz ogólnego zarysu niektórych wątków przedstawianych w fabule. W takiej sytuacji powstawać może jednak poważna wątpliwość, czy nie mamy już do czynienia z utworem inspirowanym<sup>56</sup>. Wydaje się, że o kwalifikacji decydować będzie stopień oderwania od oryginału<sup>57</sup>. Jeżeli tytuł takiego filmu wprost odwołuje się wprost do dzieła pierwotnego, a przejęte z niego elementy sugerują jego interpretowanie w bezpośrednim z nim powiązaniu z powieścią, należałoby uznać taki utwór za opracowanie.

Ostatnią z podstawowych kategorii dzieł zależnych jest *przeróbka*. Wprawdzie w literaturze częściej używa się tego pojęcia dla określenia tej kategorii, która w niniejszej pracy nazwana została *adaptacją*, lecz nie wydaje się to być do końca prawidłowym podejściem. Jest to bowiem określenie najogólniejsze, zbierające w sobie pozostałe rodzaje i formy utworów zależnych. Niestety, w tym przypadku spojrzenie na gruncie teorii warstwowej nie ułatwia znanego jego charakterystyki pod względem strukturalnym<sup>58</sup>. Przeróbka dotyczyć może zarówno formy zewnętrznej, jak i pozostałych warstw utworu, wszystkich razem lub każdej z osobna. Nie musi się z nią wiązać zasadnicza, daleko idąca wymiana w zakresie wykorzystywanych środków wyrazu artystycznego. Wystarczy bowiem, aby modyfikacje zachodziły w sferze kompozycyjnej, byleby tylko miały one twórczy charakter. Takim zabiegiem byłoby np. zamienienie kolejności scen w filmie bądź rozdziałów w powieści<sup>59</sup>. Przykładem stojącym na drugim biegunie byłoby zaś daleko posunięte przekształcenie dramatu poprzez usunięcie niektórych scen, dodanie nowych, zmiany w przebiegu akcji i w kreacjach bohaterów. W tym przypadku ingerencja dotyczy po trochu każdej z warstw – częściowo zmienia się bowiem treść utworu, a w sferze formalnej liczne elementy są dopisane, zmienione, a jeszcze inne usunięte.

Ciekawym konstrukcyjnie, choć słabo opisanym w literaturze przypadkiem przeróbki jest z kolei streszczenie. W pewnym sensie przypomina ono adaptację

---

<sup>56</sup> Co oczywiście nie wyklucza, że utwór taki mógłby niekiedy wkraczać w sferę dóbr osobistych autora pierwotnego, zwłaszcza wymienionego w katalogu z art. 23 KC prawa do twórczości. Por. rozważania na ten temat zawarte w rozdziale wcześniejszym.

<sup>57</sup> F. Zoll, *Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja berneńska*, Warszawa 1926, s. 20-21. Zob. także: J. Barta, R. Markiewicz, *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*, t. 13, red. J. Barta, Warszawa 2007, s. 36.

<sup>58</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 57.

<sup>59</sup> Znane są zresztą sytuacje w literaturze, gdy sam autor do takich działań zachęca. Najbardziej znanym przykładem powieści w ten właśnie sposób skonstruowanej jest *Gra w klasy* J. Cortazara.



cudzego utworu, gdyż zachowując w pełni tematykę, jak i ogólne zręby kompozycyjne oraz plan wydarzeń, forma zewnętrzna i wewnętrzna jest w istotny sposób przetwarzana. Jednak ingerencja ta – poprzez uproszczenie przekazu, syntetyczne ujęcie fabuły, dialogów i opisów, rezygnację z wielu środków wyrazu oraz elementów kompozycyjnych (jak zaskoczenie, spowolnienie lub przyśpieszenie akcji) – nie ma bynajmniej na celu zaadaptowania utworu, ale przedstawienie go w samych zrębach, w sposób łatwiejszy, szybszy. Trudno jest także uznać streszczenie za pełnoprawny, odrębny gatunek twórczości, zawsze bowiem bazuje on na innym utworze, nie będąc nigdy utworem samoistnym. Nie może więc tu być mowy o transpozycji danego utworu na grunt innego gatunku, będącej typową cechą adaptacji.

Z zakresu koncepcji teorii warstwowej wymyka się konstrukcja dzieł, w których twórcza ingerencja opracowującego polega głównie na wyborze, układzie. Chodzi tu o różnego rodzaju wypisy lub antologie, ale także – w mniejszym stopniu – edycje krytyczne czy aranżacje muzyczne<sup>60</sup>. Od utworów zależnych odróżnić należy także *ustalenia* i *wykonania*, choć te pierwsze w obecnym stanie prawnym powinno się nazywać raczej utrwaleniami. Mogą one polegać bądź na wyręczeniu twórcy w nadaniu ostatecznego, materialnego kształtu dzieła, bądź być rezultatem pracy odtwórczej<sup>61</sup>. Jako przykłady podaje się rekonstrukcję zniszczonego dzieła architektonicznego<sup>62</sup>, sporządzenie wiernych kopii obrazu, a także zmontowanie z gotowych elementów rzeźby lub witrażu, na podstawie planu sporządzonego przez artystę<sup>63</sup>. Trzeba podkreślić, że ustalenia nie są wynikiem twórczości, ale działania czysto odtwórczego, rzemieślniczego. Fakt, że częstokroć dla właściwego efektu wymagany będzie szczególny talent, umiejętności czy wyśmienity kunszt, nie jest istotny z punktu widzenia prawa i nie powoduje przyznania kopistom ochrony prawnoautorskiej<sup>64</sup>. Co do rekonstrukcji naukowej, wydaje się możliwe objęcie parających się nią badaczy ochroną praw pokrewnych do edycji naukowych, wynikającą z art. 99<sup>2</sup> PrAut<sup>65</sup>. Nieco podobnie kształtuje się sytuacja dotycząca osób

---

<sup>60</sup> E. Traple, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 49.

<sup>61</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 139.

<sup>62</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 40.

<sup>63</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 58-59.

<sup>64</sup> Zob. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 169-170.

<sup>65</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 595.

parających się artystycznymi wykonaniami utworów. Zgodnie z art. 85 ust. 2 PrAut te działania, które można uznać za w sposób twórczy przyczyniające się do wykonania utworów, podlegają ochronie jako przedmiot praw pokrewnych<sup>66</sup>. Jako przykład ustawa wymienia tu działania aktorów, recytatorów, dyrygentów, instrumentalistów, wokalistów, tancerzy i mimów. Nie jest to jednak ochrona *stricte* prawnoautorska, a co do zasady w wyniku artystycznego wykonania nie dochodzi do sporządzenia utworu zależnego.

Zasadniczą wątpliwością, jaką budzi teoria warstwowej budowy utworu, jest wyróżnianie przez nią odrębnych dóbr ekonomiczno-prawnych, poza samym utworem jako całością, którymi miałyby być jego warstwy. Ujęcie takie zaprezentowano w polskiej literaturze powojennej dotyczącej prawa autorskiego. Proponowano, aby każdą warstwę utworu traktować jako przedmiot odrębnego prawa<sup>67</sup>, a korzystanie z niej w innym utworze miałooby w pewnym stopniu przypominać prawną konstrukcję użytkowania<sup>68</sup>. Tym samym mielibyśmy do czynienia z prawem podmiotowym do treści utworu, prawem do jego formy wewnętrznej oraz prawem do formy zewnętrznej, z czego np. w przypadku tłumaczenia dwa pierwsze znajdowały się we władaniu autora dzieła pierwotnego, ostatnie zaś przynależałoby do twórcy utworu zależnego, tłumacza<sup>69</sup>. Propozycja ta została znacząco skrytykowana w doktrynie jako nie tylko nieznajdująca uzasadnienia w ustawie, ale wręcz sformułowana *contra legem*, gdyż przepisy ustawy prawnoautorskiej jasno wskazują, że przedmiotem prawa autorskiego jest sam utwór<sup>70</sup>. Sam autor takiego podejścia z czasem jednak wycofał się z tak daleko idących twierdzeń, obstając jednak przy tezie o zarówno teoretycznej, jak i praktycznej przydatności stosowania modelu warstwowej budowy utworu, szczególnie jako wytłumaczenie sposobu recepcji jego składników w dziele wobec niego zależnym<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> M. Czajka-Dąbrowska, [w]: *Prawo autorskie...*, red. J. Barta, R. Markiewicz, op. cit., s. 543.

<sup>67</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, s. 89-90.

<sup>68</sup> A. Kopff, *Zagadnienia...*, op. cit., s. 27.

<sup>69</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuka plastycznych...*, op. cit., s. 99.

<sup>70</sup> Zob. J. Błęszyński, op. cit., s. 72 i nast.

<sup>71</sup> Por. A. Kopff, *Autorskie prawa zależne w świetle teorii o warstwowej budowie utworu*, St. Cyw. 1978, t. XXIX, s. 136 i nast.

Podnosi się także, że model ten nie jest do końca praktyczny – nie tylko wobec nieprzystawalności do niektórych, omówionych wyżej, kategorii utworów, ale także ze względu na rozwodnienie pierwotnych założeń twórców tej teorii, do której dochodzi w nowszych koncepcjach wywodzących się z tego nurtu. Jak już wspomniano, nie w każdym dziele wyróżnić można jednoznacznie obraz zindywidualizowany. Ponadto wskazuje się niekiedy, że dziełem zależnym jest nie tylko takie dzieło, w którym przejęto z innego obraz zindywidualizowany lub formę wewnętrzną, ale także takie, w którym czerpie się z niego przekrojowo, po trochu z każdej z tych warstw<sup>72</sup>. Budzi to pewne wątpliwości i aby je rozwiązać, należałoby dokonać pewnego doprecyzowania. Przy głębszej analizie okazuje się bowiem, że nie chodzi tu o sytuację, gdy w nowym utworze w jednym aspekcie sięga się do treści, w innym do formy wewnętrznej, a w jeszcze innym po cytaty z cudzego dzieła. Tego typu zabieg należy uznać za uprawniony, nie prowadzący sam z siebie do powstania utworu zależnego. Czym innym jest natomiast sytuacja, gdy w pewnych częściach nowego utworu sięga się po fragmenty cudzego dzieła, zawierające wszystkie trzy jego warstwy – mamy wtedy do czynienia z niczym innym, jak zapożyczeniem. Podobnie należałoby traktować sytuację, gdy w nowym dziele da się odnaleźć pewne elementy, sięgające po twórcze aspekty treści i formy wewnętrznej innego dzieła. Utwór taki należałoby zakwalifikować jako utwór zależny, choć miałaby ona charakter tylko częściowy. Zależność taka nie dotyczyłaby bowiem tych elementów nowego dzieła, które mogłyby być z tego utworu wyodrębnione jako samoistne.

Nie jest to jednak czymś, co świadczyłoby o wadliwości teorii warstwowej. Odnosi się to bowiem do zagadnienia samego utworu, ogólnie jako przedmiotu prawa autorskiego. Jest on owszem chroniony jako całość, ale ochrona dotyczy także jego części, możliwych do samodzielnego wyodrębnienia i eksploatacji jako twórcze<sup>73</sup>, takich jak np. rozdziały w powieściach, kilkunastosekundowe fragmenty utworu muzycznego i audiowizualnego, kilkucentymetrowe wycinki z dzieła plastycznego.

Zwolenników teorii warstwowej oskarża się też niekiedy o to, że traktują oni autorów utworów zależnych w sposób podważający walory ich pracy,

---

<sup>72</sup> Tak: E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 50-51.

<sup>73</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 37-38.

niesprawiedliwie umniejszając zakres ich twórczego wkładu w dzieło<sup>74</sup>. Wskazuje się, że działalność osoby opracowującej cudze dzieło nie może być traktowana jako czyste zapożyczenie warstw z jednego utworu do drugiego. Nie powinno się bowiem zestawiać twórczej pracy autora opracowania z czysto mechanicznym przekładaniem do niego niektórych elementów oryginału<sup>75</sup>. Zarzut ten jednak wydaje się nie do końca uprawniony, gdyż teoria warstwowa bynajmniej nie odmawia przymiotu działalności twórczej autorom opracowań<sup>76</sup>. Trzeba zauważyć, że – przynajmniej w tym ujęciu, jakie proponuje nauka powstała na gruncie koncepcji niemieckich – stawia ona sam fakt twórczy w centrum swoich zainteresowań. W praktyce stara się ona jedynie jasno oddzielić te elementy dzieła zależnego, które wywodzą się z dzieła pierwotnego, od tych, które mają być zastąpione nowym wkładem twórczym, wkładem osoby opracowującej dany utwór<sup>77</sup>.

#### **b. Integralna koncepcja utworu.**

Teorii trójwarstwowości w polskiej literaturze przeciwstawia się zazwyczaj koncepcję jednolitości utworu. W Polsce swój renesans przeżyła ona pod rządami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z roku 1952, czerpiąc częściowo z rozwiązań przyjętych w niektórych innych państwach socjalistycznych. Da się w niej wprawdzie odnaleźć inspiracje niektórymi elementami pochodzącymi zarówno z romańskiego, jak i germańskiego nurtu nauki prawa autorskiego, opiera się ona jednakże na zupełnie innych fundamentach, kwestionując pogląd o strukturalnej budowie utworu, obecny nawet na gruncie prawa francuskiego.

Kluczowe dla tej teorii jest założenie, że dzieło zawsze stanowi jedność jako syntetyczne zespolenie jego treści i formy<sup>78</sup>. Nie można więc z niego wyodrębnić żadnych szczególnych warstw, których autorstwo można by przypisać – w przypadku utworów zależnych – różnym osobom. Jedynymi elementami, które można uchwycić w dziele, są jego wartości estetyczne, wynikające z kompilacji obu tych elementów,

---

<sup>74</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie*, op. cit., s. 43.

<sup>75</sup> Zob. J. Błeszyński, *Prawo autorskie*, Warszawa 1988, s. 97 i nast.

<sup>76</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 16.

<sup>77</sup> A. Kopff, *Autorskie prawa zależne...*, op. cit., s. 161-162.

<sup>78</sup> J. Błeszyński, *Prawo autorskie*, op. cit., s. 96.

i to w ich ochronie wyrażać się ma istota prawa autorskiego<sup>79</sup>. Co więcej, to nie temat dzieła wpływa na jego formę, ale wręcz przeciwnie – treść dzieła uzależniona jest od jego formalnej reprezentacji. Tym samym każda zmiana w formie – tak w kompozycji, jak i w używanych środkach artystycznego wyrazu – powoduje także zmianę w sferze treściowej dzieła<sup>80</sup>. Przyjęcie takiego założenia prowadzi do wniosku, że zawsze twórcą zarówno treści, jak i formy dzieła jest ta sama osoba<sup>81</sup>.

Rodzi to bardzo poważne konsekwencje dla swobody korzystania z cudzych dzieł. Przede wszystkim zupełnie inaczej niż w teorii warstwowej wyznacza się pojęcie utworu zależnego. Nie mamy więc do czynienia tylko z nową reprezentacją tego samego obrazu zindywidualizowanego, ale każdorazowo z zupełnie nowym utworem<sup>82</sup>. Główną cechą opracowania staje się więc nie sam – abstrakcyjny niejako – fakt zaczerpnięcia pewnych twórczych elementów z cudzego dzieła, ale sposób, w jaki podczas aktu kreacji nowego utworu zostało wykorzystane dzieło pierwotne<sup>83</sup>. Istotny może być także cel, dla którego powstaje nowy utwór. Jeśli dany autor tworzy swoje dzieło z myślą o oddaniu walorów dzieła pierwotnego, utwór taki należy uznać za opracowanie. Rozumowanie takie prowadzi do wniosku, że kategorię dzieła zależnego statuować może nie tylko prawo, ale także umowa między stronami<sup>84</sup>. Próba zaszczerpienia tego rodzaju poglądu została jednak kategorycznie skrytykowana<sup>85</sup>.

Najkrócej ujmując, utwór zależny powstaje na skutek odtwarzania zestroju wartości estetycznych i intelektualnych dzieła pierwotnego przez innego autora<sup>86</sup> i wtapiania go w nowy utwór. Co więcej, jeśli tylko w procesie tworzenia danego utworu korzystano z tychże wartości, jeśli nowy utwór tworzono „na bazie” innego albo celem działalności twórczej było zaprezentowanie cudzego dzieła w nowej formie, utwór taki należy traktować jako opracowanie<sup>87</sup>. Następuje przy tym kategoryczne rozszerzenie twierdzeń doktryny romańskiej, dotyczących recepcji

---

<sup>79</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>80</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie...*, op. cit., s. 27.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 73-77.

<sup>82</sup> Zob. E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 13 oraz J. Błeszyński, *Prawo autorskie*, op. cit., s. 100.

<sup>83</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie...*, op. cit., s. 50 i nast.

<sup>84</sup> Tak: J. Błeszyński, *Glosa do wyroku SN z dn. 2 lutego 1968 r.*, I CR 649/67, OSPIKA 1969, nr 3, poz. 63

<sup>85</sup> Zob. J. Serda, *Glosa do wyroku SN z dn. 2 lutego 1968 r.*, I CR 649/67, OSPIKA 1970, nr 2, poz. 31.

<sup>86</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie...*, op. cit., s. 73.

<sup>87</sup> Por. E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 13-14.

warstwy kompozycyjnej, na obszar całego utworu. Nie jest więc istotne, czy przejmowane z innego dzieła elementy mają charakter oryginalny i twórczy. Fakt wykorzystania go, zaczerpnięcia z niego jakichkolwiek elementów powoduje wkroczenie w sferę monopolu prawnego twórcy utworu pierwotnego<sup>88</sup>.

Jako przykład potwierdzający prawidłowość teorii integralnej podaje się kwestię tzw. tłumaczeń pośrednich, a więc sporządzonych nie z oryginału, ale z innego tłumaczenia. Dla eksploatacji takiego przeniesienia niezbędny byłby ciąg zgód – od tłumacza pośredniego, ponieważ to jego autorski utwór jest wykorzystywany, ale także od autora oryginału – bo jego zgoda ograniczała się do jednej, sprecyzowanej osoby i jednego, sporządzonego przez nią dzieła<sup>89</sup>. Trzeba przyznać, że teoria warstwowa nie tłumaczy dostatecznie istoty powiązań zachodzących między oryginałem, tłumaczeniem „bazowym” i tłumaczeniem ostatecznym. Wymóg uzyskania zgody na tłumaczenie również od autora tłumaczenia uzasadnić można by w takiej sytuacji co najwyżej potencjalną możliwością przejęcia tych elementów formalnych dzieła, które dla kongenialności z oryginałem zawarł w nim tłumacz, a różnią się od składników użytych w dziele pierwotnym.

Odmienne ujmuje się także kategoryzację utworów zależnych. O tym, czy w danej sytuacji będziemy mieli do czynienia z przeniesieniem, czy też z przeróbką, decydować będzie wyłącznie uwidoczniiony w danym opracowaniu stosunek jego twórcy do dzieła pierwotnego. Jeśli stara się on możliwie najpełniej oddać wartości cudzego dzieła przy użyciu nowych środków wyrazu, mamy do czynienia z przeniesieniem. Jeśli natomiast twórca dzieli się z odbiorcą także własnym spojrzeniem na wartości zawarte w oryginale, mamy do czynienia z przeróbką.<sup>90</sup>

Przedstawione wyżej podejście niebezpiecznie zawęża dopuszczalne granice korzystania z cudzego dzieła<sup>91</sup>. W takim ujęciu nawet zaczerpnięcie elementów banalnych, nie mających walorów wkładu indywidualnego, wymagać będzie zgody twórcy utworu pierwotnego<sup>92</sup>. Wydaje się, że w pewnych sytuacjach doprowadzić to

---

<sup>88</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie...*, op. cit., s. 24.

<sup>89</sup> Ibidem, s. 74-75.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>91</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 13.

<sup>92</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie...*, op. cit., s. 23-25.

może do zawłaszczenia idei, pomysłów, a jedyną formą obrony byłoby wykazanie, że autor nowego dzieła nie miał możliwości zapoznania się z dziełem pierwotnym. Ma to także zasadnicze konsekwencje dla pojęcia dzieła inspirowanego. W takim ujęciu ustawowe pojęcie inspiracji należałoby traktować wyłącznie w sposób szeroki, potoczny. Interpretując to w ten sposób, niedopuszczalne byłoby jakiegokolwiek bezpośrednio odwoływanie się do dzieła inspirowanego bądź czerpanie z niego bez zgody jego autora. Za utwór inspirowany uznać należałoby zaś taki, który powstał wyłącznie pod wpływem emocji, jakie wywołało w jego twórcy zapoznanie się z dziełem pierwotnym<sup>93</sup>.

Teoria integralności utworu zawiera jednak w sobie pewne elementy sprzeczne. Z jednej strony postuluje się tu wprowadzenie dwóch swoistych domniemań dotyczących każdego utworu. I tak twórca danego dzieła, nawet tego „z drugiej ręki”, uważany jest każdorazowo za autora wszystkich jego elementów formalnych oraz wszelkich wypływających z niego wartości estetycznych i intelektualnych<sup>94</sup>. Domniemywa się także, że każdy element takiego utworu ma walor twórczy<sup>95</sup>. Z drugiej jednak strony, jak już wspomniano, jakiegokolwiek zaczerpnięcie z niego – mające wszak każdorazowo prowadzić do powstania zupełnie nowego bytu – wymaga zgody twórcy dzieła pierwotnego. Pogląd taki wydawałby się jeszcze uprawniony, gdyby cały stosunek między dziełem zależnym a oryginałem wyczerpywał się w uzyskaniu zgody na wykonywanie praw zależnych. Nie sposób jednak zapomnieć, że między tymi utworami powstaje stała więź zależności, zaś każde opracowanie – zgodnie z art. 2 par. 5 PrAut – musi zostać opatrzone także nazwiskiem twórcy i tytułem utworu pierwotnego<sup>96</sup>. Przepis ten, podobnie jak cała gama roszczeń związana z naruszeniem integralności utworu oraz jego rozpowszechnianiem za pośrednictwem opracowania, zdaje się wskazywać, że wspomniana teza o pełnym, jednolitym autorstwie dzieła zależnego nie znajduje uzasadnienia na gruncie obecnie obowiązującej ustawy. Art. 9 ust. 2 teź nakazuje jedynie domniemywać, że osoba

---

<sup>93</sup> Ibidem, s. 41-43.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>96</sup> M. Jankowska, op. cit., s. 458-459.

podpisana na egzemplarzu dzieła lub której autorstwo w inny sposób podano do publicznej wiadomości jest jego rzeczywistym twórcą.

W świetle obecnego brzmienia art. 1 ust. 1 PrAut trudno podzielić także pogląd o całościowej ochronie dzieła w każdym jego aspekcie. Jak już zostało wspomniane, ochrona prawnoautorska przysługuje zarówno całości, jak i części dzieła o tyle, o ile reprezentowane są w nim wartości twórczości indywidualnej. Z tego kluczowego dla zdefiniowania pojęcia utworu przymiotu oryginalności jasno wynika, że czerpanie z elementów nietwórczych, oczywistych, powszechnie znanych lub niezbędnych dla przedstawienia danego problemu w żaden sposób nie narusza praw autora oryginału<sup>97</sup>. Tym samym nie ma potrzeby uzyskania zgody na skorzystanie z tych części i warstw dzieła.

Obecnie należy więc z poważną rezerwą podchodzić do tez sformułowanych na gruncie teorii jednolitości utworu. Wprawdzie przyjęcie jej twierdzeń znacznie ułatwiałoby obrót prawny, jednak byłoby trudne do pogodzenia zarówno ze względami teleologicznymi współczesnego prawa autorskiego, jak i z obowiązującym stanem prawnym. Warto odnotować, że jednym z koronnych argumentów na rzecz stosowania tej koncepcji było zarzucenie przez ustawodawcę w 1952 r. pomysłu definiowania utworu z bezpośrednim odwołaniem się do indywidualnego charakteru twórczości<sup>98</sup>. Jednak wobec powrotu w 1994 r. do tej metody ochrony prawnoautorskiej, jakiej używano na gruncie ustawy z 1926 r., argument ten świadczy raczej o konieczności odrzucenia opisywanej perspektywy. Niestety, ze względu na kategoryczność sądów formułowanych w ramach koncepcji integralnej utworu, nie jest ona obecnie pomocna w wytyczaniu granic między kategoriami utworu inspirowanego i utworu zależnego, także pod względem czysto teoretycznym.

### **c. Inne twierdzenia doktrynalne dotyczące utworów inspirowanych.**

Kwestia odgraniczenia utworów inspirowanych od dzieł zależnych rozważana była w doktrynie także w oderwaniu od teorii budowy utworów. Działanie to polegało

---

<sup>97</sup> E. Traple, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 49-50.

<sup>98</sup> J. Błeszyński, *Tłumaczenie...*, op. cit., s. 38-39 i 76.



na próbie doprecyzowania samego pojęcia *inspiracji*, jak również zdefiniowania prawnej objętości *podniety wyływającej z utworu cudzego*. Wobec zakwestionowania przez ustawodawcę istotnych twierdzeń koncepcji integralności utworu, wśród większości przedstawicieli nauki panuje obecnie konsensus, iż w pełni dopuszczalnym jest przejście z innego dzieła wszelkich elementów nietwórczych, obiektywnych, nieoryginalnych<sup>99</sup> (znajdujących się np. w domenie publicznej). Główną osią sporu, jaka wciąż się utrzymuje, jest dopuszczalność przejścia z cudzego utworu pewnych elementów, które można uznać za twórcze<sup>100</sup>. Część doktryny uważa to za niedopuszczalne<sup>101</sup>, nie jest to jednak jedyne spojrzenie na tę kwestię. Wskazuje się, że tematem dzieła inspirowanego może być wszakże inny utwór – tak dzieje się w przypadku dzieł krytyki literackiej i artystycznej, w parodiach czy wariacjach<sup>102</sup>. Wskazuje się także, że utworem inspirowanym jest również takie dzieło, w którym czynniki twórcze dzieła inspirowanego zostaną przedstawione w sposób odmienny i oryginalny, choćby nawet przedstawiało te same zjawiska, osoby, idee, zdarzenia historyczne lub nawet fabułę<sup>103</sup>. Zgodnie z tym poglądem nie jest istotne, które elementy są przejmowane z utworu inspirowanego, byleby zostały one twórczo przetworzone. Jeśli więc stały się one elementami drugoplanowymi, nie mającymi decydującego znaczenia dla artystycznej rangi dzieła, jeśli piętno osobiste twórcy odciska się w innych składnikach utworu, dzieło takie należałoby traktować jako wyłącznie efekt inspiracji<sup>104</sup>. Warto wspomnieć, że podobne zapatrywania pojawiają się również na gruncie niemieckiej nauki prawa autorskiego<sup>105</sup>.

W piśmiennictwie próbowano wyznaczyć granice inspiracji cudzym dziełem opierając się także na innych podstawach. Decydujący dla tej relacji miałyby być stopień powiązań z innym utworem. W utworze inspirowanym stopień ten jest bardzo luźny, utwór niejako „odrywa się” od dzieła inspirowanego, podczas gdy w opracowaniach powiązania te są ścisłe, bezpośrednie<sup>106</sup>. Powiązania te definiuje się

---

<sup>99</sup> Zob. E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 41-42.

<sup>100</sup> Por. M. Jankowska, op. cit., s. 453.

<sup>101</sup> Tak: J. Barta, R. Markiewicz, *System...*, op. cit., s. 35.

<sup>102</sup> E. Traple, *Dzieło zależne*, op. cit., s. 41.

<sup>103</sup> J. Serda, *Glosa do wyroku SN z dn. 2 lutego 1968 r.*, I CR 649/67, OSPiKA 1970, nr 2, poz. 31, s. 67.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Por. E. Ulmer, *Das Urheber- und Verlagsrecht*, Berlin 1960, s. 140 i 223.

<sup>106</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *System...*, op. cit., s. 36-37.

zwykle poprzez stopień walorów twórczych przejętych z innego dzieła. Jeśli jest on tak znaczny, że rozpowszechnianie danego utworu powoduje jednocześnie rozpowszechnienie za jego pośrednictwem dzieła pierwotnego, utwór taki należy traktować jako zależny, a nie inspirowany<sup>107</sup>. Wiąże się z tym także kryterium rozpoznawalności innego dzieła w utworze. Jeśli przy normalnej percepcji da się rozpoznać dzieło inspirujące w nowym utworze, to znaczy że istnieje między nimi stosunek zależności<sup>108</sup>. Wydaje się przy tym, że nie chodzi tu o sytuacje, w których możliwe jest zaobserwowanie np. przez czytelnika jakiegokolwiek powiązania, odwołań między powieściami, ale o jasną obecność jednego dzieła w drugim.

W doktrynie rozważana jest także kwestia tego, czy możliwe jest powstanie dzieła inspirowanego, w znaczeniu prawnym, na gruncie różnych dziedzin sztuki. Najczęściej wskazuje się, że potoczne rozumienie słowa *inspiracja* jest zbyt szerokie. Trudno jest bowiem uzasadniać istnienie jakiegokolwiek prawnego związku między np. piosenką zainspirowaną obrazem<sup>109</sup> czy wierszem zainspirowanym muzyką. Choć pojawiają się propozycje traktowania inspiracji w taki sposób<sup>110</sup>, jest to pogląd raczej odosobniony. Zdecydowana większość doktryny uznaje, że inspiracja w rozumieniu prawnym może następować wyłącznie w ramach tej samej dziedziny sztuki<sup>111</sup>. Nie jest to jednak pogląd wyłączny i niepozbawiony wad. Wskazuje się, że da się zauważyć pewne związki warte uwagi na gruncie prawa, a zachodzące między dziełami sztuki z dość odmiennych gatunków<sup>112</sup>. Może wszak powstać dzieło literackie zainspirowane filmem, odwołujące się w znacznym stopniu np. do zawartych w tym filmie scen, a nawet dialogów. Wprowadzanie wyjątków dotyczących niektórych gatunków twórczości, jak niekiedy się to czyni, nie wydaje się być jednak trafnym rozwiązaniem. Dlatego należałoby tego typu stanowisko nieco zmodyfikować. Wystarczy się bowiem odwołać nie tyle do pojęcia dziedzin twórczości, ale wykorzystywanych środków wyrazu. O inspiracji mającej wpływ na prawa autora –

---

<sup>107</sup> F. Zoll, *Polska ustawa...*, op. cit., s. 20-21.

<sup>108</sup> Por. S. Ritterman, *Komentarz do ustawy...*, s. 17.

<sup>109</sup> Wielokrotnie czynił to w swej twórczości J. Kaczmarski. Przykładowo piosenka *Krzyk* jest emocjonalnym opisem sytuacji przedstawionej na obrazie E. Muncha o tym samym tytule.

<sup>110</sup> Tak: J. Barta, R. Markiewicz, *System...*, op. cit., s. 36.

<sup>111</sup> Tak: E. Traple, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 67.

<sup>112</sup> M. Jankowska, op. cit., s. 452-453.

w zakresie zaprezentowanym w rozdziale poprzednim – należałoby więc mówić wtedy, gdy dwa dzieła, choćby wywodzące się z różnych gatunków, mają wspólne elementy formalne. Byłyby więc nimi np. dialogi, występujące w dziele scenicznym i literackim, kształty, barwy i tonacje świetlne występujące w komiksie i filmie, a także prezentowany kształt, jego szczegóły, kolory występujące tak w rzeźbie, jak i na obrazie.

Innym podnoszonym w doktrynie problemem jest to, czy o utworach inspirowanych i zależnych można mówić na gruncie każdego gatunku twórczości. Jako kategorie utworów, w których trudno jest dostrzec możliwość inspiracji, wyróżnia się dzieła graniczne o niskim poziomie twórczości oraz dzieła sztuki nieprzedstawiającej. Pogląd ten uzasadnia się przez wzgląd na wspólną cechę, łączącą tego rodzaju utwory. Jest nią brak obrazu zindywidualizowanego, z którego można by czerpać inspirację<sup>113</sup>, posunięty w niektórych kategoriach utworów tak daleko, że w ich przypadku nie może być w ogóle mowy o warstwie treściowej, jakichkolwiek skonkretyzowanych elementach tematycznych dzieła.

Do tezy takiej należy się niewątpliwie przychylić w przypadku utworów, w których indywidualna twórczość jest mało złożona, wyrażana tylko za pomocą środków takich, jak systematyka czy dobór treści. Trudno jest wyobrazić sobie doniosłą prawnie inspirację bazą danych, antologią czy zbiorem tekstów. Każda istotna ingerencja w dokonany przez autora wybór powoduje kategorię zmianę w zakresie twórczym dzieła, prowadzącą wprost do stworzenia nowego, samoistnego i w pełni niezależnego utworu<sup>114</sup>. Niewielkie, mało znaczące ingerencje w systematykę tego typu utworów nie mogą zaś prowadzić do powstania opracowania, gdyż także dla jego stworzenia wymagany jest istotny wkład twórczy. Jedynym wyjątkiem wydaje się tu być program komputerowy, z którego zaczerpnięto spore fragmenty kodu, opatrując go lub wplatając weń także nowe zestawy komend. Nie sposób jest więc w takiej sytuacji wyodrębnić jeszcze kategorię pośrednią, jaką miałby być utwór inspirowany.

Dużo bardziej spornym jest zagadnienie inspiracji dziełami nieprzedstawiającymi, takimi jak muzyka czy sztuka abstrakcyjna. Argumentem na rzecz istnienia

---

<sup>113</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 40.

<sup>114</sup> Ibidem, s. 46.

utworów inspirowanych w przypadku muzyki są tzw. wariacje muzyczne. Wprawdzie wskazuje się niekiedy, że można by je traktować jako dzieła korzystające z prawa cytatu, nie wydaje się to jednak oddawać w pełni ich istoty<sup>115</sup>. Trzeba podkreślić, że zaczerpnięcie takie – ze względów estetycznych i kompozycyjnych – nie może pozostawać bez wpływu na resztę utworu. Ponadto, indywidualne piętno kompozytora, pomimo braku warstwy tematycznej, jasno uwidacznia się w warstwie formy wewnętrznej, umożliwiając jego identyfikację nawet w przypadku nieznanymi wcześniej utworów<sup>116</sup>. Umożliwia to tworzenie utworów „w stylu” innego kompozytora, które powinno się zakwalifikować jako dzieła inspirowane<sup>117</sup>. Trudno jest także podważać istnienie twórczości zależnej na gruncie muzyki współczesnej – potwierdza to coraz bardziej popularny gatunek tzw. remiksów. W przypadku muzyki klasycznej za opracowanie należałoby uznać także np. transkrypcję koncertu symfonicznego na kwartet smyczkowy<sup>118</sup>.

Podobnie wydaje się kształtować sytuacja dzieł sztuki abstrakcyjnej, niekomunikatywnej. Choć w nich również brak jest warstwy tematycznej, co utrudnia stwierdzenie jednoznacznej inspiracji, sztuka nieprzedstawiająca nie wyklucza przecież tworzenia nowych, nieznanymi wcześniej schematów<sup>119</sup>. Dotyczą one przede wszystkim elementów kompozycyjnych i tak, jak w przypadku muzyki, mogą one być charakterystyczne dla dzieł danego twórcy. To indywidualne piętno danego artysty, jakie może odcisnąć się w jego dziełach, wydaje się uzasadniać ochronę dóbr osobistych twórcy związaną z dziełami inspirowanymi<sup>120</sup>. Paradoksalnie, dużo trudniej będzie w tym przypadku wyodrębnić dzieło zależne. Za błędne należy jednak uznać twierdzenie, że wszystkie dzieła abstrakcyjne mają zbyt prostą budowę, aby możliwe było dokonanie ich przeróbki<sup>121</sup>. Dzieło plastyczne nie musi mieć bowiem

---

<sup>115</sup> Tak: E. Traple, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 69-70.

<sup>116</sup> Przykładem artysty, którego piętno w twórczości łatwo jest rozpoznać, będzie niewątpliwie F. Chopin. Nawet niewytrawny słuchacz, znając kilka utworów tego artysty, będzie w stanie rozpoznać autorstwo innych jego dzieł.

<sup>117</sup> J. Barta, *Dzieło muzyczne...*, op. cit., s. 88-89.

<sup>118</sup> Ibidem, s. 95-96.

<sup>119</sup> Por. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 64-65.

<sup>120</sup> Za utwór inspirowany trzeba będzie uznać nawet tak skrajny przypadek, jak odwołujący się wprost do powszechnie znanego dzieła K. Malewicza *Czarny kwadrat na białym tle* obraz, przedstawiający np. czerwony kwadrat na białym tle i tak też zatytułowany.

<sup>121</sup> Tak: E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 49.

zindywidualizowanego tematu, aby mogło być potężną, skomplikowaną konstrukcją twórczą<sup>122</sup>. Przejęcie zaś wprost z cudzego dzieła formy wewnętrznej lub znacznych jej elementów prowadzi będzie do powstania dzieła zależnego.

### **3.3. Kluczowe aspekty inspiracji wynikające z orzecznictwa sądów polskich.**

Równolegle do doktryny prawnoautorskiej, wobec pojawiających się w praktyce sporów sądowych, także polska judykatura próbowała wypracować własny sposób wyznaczania granic inspiracji. Choć początkowo nawet na gruncie tej samej sprawy zdarzały się skrajnie odmienne orzeczenia, z czasem wyklarował się pewien stosunkowo stały schemat interpretacyjny. Okazuje się on w wielu punktach zbieżny z tym, jaki wypracowany został na gruncie nauki prawa autorskiego, choć posługuje się nieco odmienną terminologią<sup>123</sup>. Dla celów niniejszej pracy celowym wydaje się odtworzenie tego schematu, korzystając z dorobku orzeczniczego Sądu Najwyższego oraz powszechnych, tak pod rządami poprzedniej, jak i obecnie obowiązującej ustawy.

Po raz pierwszy Sąd Najwyższy kwestię prawnych granic między utworem zależnym i inspirowanym podjął w swoim wyroku z dn. 10 maja 1963 r.<sup>124</sup>. Stan faktyczny w tej sprawie kształtował się następująco: powód przekazał pozwanemu sporządzony przez siebie materiał dokumentalny i faktograficzny, polecając mu opracowanie i napisanie na jego podstawie nowego, krótszego utworu. Materiał ten miał charakter dość chaotyczny, zbliżony jednak nieco do formy powieściowej. Strony umówiły się, że nowopowstałe dzieło będzie utworem współautorskim oraz zostanie wydane w formie książkowej. Po jego sporządzeniu i przedstawieniu efektu pracy pozwanego powodowi między stronami wynikł spór. Jego osią było to, jak należy zakwalifikować utwór sporządzony przez pozwanego – jako „nietwórcze” streszczenie dostarczonego materiału czy jako jego twórcze przetworzenie w zdatny do szerszej publikacji esej.

---

<sup>122</sup> Dowodem na to niech będą takie dzieła J. Pollocka, jak np. obraz *Jeden (Nr 31)*, będący skomplikowaną kompozycją na płótnie o dużych rozmiarach rzędu 269x531 cm.

<sup>123</sup> M. Jankowska, op. cit., s. 454-455.

<sup>124</sup> II CR 128/63, OSNC 1964, nr 4, poz. 74.

Sąd, mając do wyboru kilka możliwych kwalifikacji (skrót niebędący nowym utworem, utwór współautorski, utwór zależny, utwór samoistny inspirowany<sup>125</sup>), opierając się na opinii biegłych uznał nowe dzieło za opracowanie powieści napisanej przez powoda. Przy okazji postarał się doprecyzować pojęcie inspiracji i zależności praw. Stwierdził, że „jeżeli twórczość autora została tylko pobudzona przez cudze dzieło, ale nie przejmuje on do swego utworu ani treści, ani formy dzieła cudzego, to mamy wtedy do czynienia z twórczością samodzielną”. Opracowanie zaś, zgodnie z twierdzeniem Sądu, polega z reguły na „repcji treści, a niekiedy i formy cudzego dzieła, przy czym celem takich opracowań (przeróbek) o charakterze twórczym może być, między innymi, chęć uczynienia utworu pierwotnego bardziej komunikatywnym”.

Widać tu więc pewną analogię do koncepcji warstwowości utworu. Kluczową dla kwalifikacji utworu jako opracowania jest przejęcie z cudzego dzieła jego treści (przeróbka), a czasem także formy (przeniesienie). W sytuacji, gdy recepcja taka nie następuje, utwór należy uznać za samoistny, ewentualnie tylko inspirowany innym dziełem. Sąd potwierdził też, że na prawną klasyfikację utworu jako dzieła zależnego lub samoistnego wpływa nie tyle treść umowy zawartej między stronami, ale każdorazowo obiektywny stan faktyczny, dotyczący okoliczności jego powstania. Ponieważ jednak kwestia zupełnej samodzielności utworu była jedynie ubocznym zagadnieniem dla powyższego rozstrzygnięcia, twierdzenia sformułowane na jego gruncie prowadzą do modelu stanowczo zbyt uproszczonego, budzącego poważne zastrzeżenia w doktrynie<sup>126</sup>.

Kwestia ta została tylko częściowo poruszona przez Sąd Najwyższy w wyroku z dn. 2 lutego 1968 r.<sup>127</sup>, dotyczącym prawidłowego oznaczenia utworu. Przedmiotem sprawy było słuchowisko radiowe oparte na motywach pewnego francuskiego opowiadania. Pozwana rozgłośnia określiła je mianem *opracowania* dzieła francuskiej pisarki, podczas gdy powódka uważała swoje dzieło za samoistne, zainspirowane jedynie wspomnianym utworem. Nie rozstrzygając istoty sporu Sąd zasygnalizował

---

<sup>125</sup> Zob. J. Błęszyński, *Glosa do wyroku SN z dn. 10 maja 1963 r.*, II CR 128/63, PiP 1964, z. 10, s. 621.

<sup>126</sup> Tak: J. Serda, *Glosa do wyroku SN z dn. 2 lutego 1968 r.*, I CR 649/67, OSPIKA 1970, nr 2, poz. 31, s. 67.

<sup>127</sup> I CR 649/67, OSNC 1968, nr 10, poz. 173.

jednak, że choć adaptacja cudzego utworu (bo za taką uznać należy przeniesienie utworu z formy pisanej do radiowej lub telewizyjnej) zazwyczaj prowadzi do powstania utworu zależnego, nie jest wykluczone, by utwór taki był na tyle oderwany od pierwowzoru, że należałoby go sklasyfikować jako utwór samoistny.

W sposób pełny kwestia różnic między utworem inspirowanym a utworem zależnym stanęła na wokandzie w sprawie, która miała okazję aż trzykrotnie trafić przed oblicze Sądu Najwyższego. Dotyczy jej wyrok z dn. 2 kwietnia 1971 r.<sup>128</sup> oraz wyrok z dn. 23 czerwca 1972 r.<sup>129</sup>. Zarzut dotyczył tu sztandarowej dla tematu niniejszej pracy sytuacji: twórca widowiska telewizyjnego pozwany został o naruszenie praw autora pewnej powieści poprzez eksploatację opracowania jego utworu bez stosownego zezwolenia. Jak pozwany sam przyznał, przy przygotowywaniu swego utworu „wykorzystywał niektóre motywy” pochodzące z książki powoda. Jednak w trakcie prac nad realizacją przygotowanego scenariusza utwór uległ „daleko idącym zmianom”, które – zdaniem biegłych – doprowadziły do powstania „samodzielnego, oryginalnego utworu literackiego, nie zaś adaptacji” cudzego utworu. Dwukrotnie sąd II instancji rozstrzygał w tej sprawie, że rzeczony widowisko było jedynie utworem inspirowanym, dwukrotnie jednak Sąd Najwyższy na skutek rewizji zwracał sprawę do ponownego rozpatrzenia. Głównym problemem, na jaki wskazywano, była wyraźna rozpoznawalność elementów powieści w nowym dziele, sięgająca wręcz do zapożyczeń z tekstu utworu pierwotnego.

Na rzecz odrębności widowiska świadczyła zmiana osoby głównego bohatera, inny układ fabuły i jej rozwinięcie, „różnice we wzajemnym odniesieniu sił społecznie konfliktowych” oraz odmienna forma (dramatyczna, a nie powieściowa, odmienny tytuł). Przeciwno jego samoistności świadczyło zaś – poza posłużeniem się w dwóch scenach dosłownym tekstem fragmentów powieści – podobieństwo tematyczne, podobieństwo kilku sytuacji, zbieżność niektórych postaci oraz podobna koncepcja i sytuacja głównego bohatera.

Na gruncie powyższego stanu faktycznego Sąd Najwyższy spróbował wskazać kilka cech, jakimi powinien się charakteryzować utwór inspirowany. W pierwszym

---

<sup>128</sup> | CR 23/71, LEX nr 63347.

<sup>129</sup> | CR 104/72, LEX nr 63572.

z orzeczeń wskazane zostało, że tylko wtedy nie stanowi on dzieła zależnego, gdy "ma cechy samodzielnej twórczości" w tym znaczeniu, że „jest na równi z utworem inspirowanym dziełem oryginalnym”. Stwierdzenie to zostało doprecyzowane w drugim z orzeczeń, w którym podkreślono, że za kryterium rozgraniczające utwór inspirowany od opracowania należy uznać „twórcze przetworzenie elementów dzieła inspirowanego”. Musi ono sięgać przy tym tak daleko, że „o charakterze dzieła inspirowanego decydują już jego własne, indywidualne elementy (a nie elementy przejęte)”. Podsumowując, aby uznać utwór za niezależny należy zbadać, czy to jego własne walory twórcze decydują o randze danego dzieła, nie zaś te, które stały się przedmiotem inspiracji.

W pierwszym z orzeczeń sąd wskazuje również, że oryginalność dzieła inspirowanego „nie wyłącza skorzystania z tematu dzieła inspirowanego. Ujęcie tego tematu musi być jednak własnym, indywidualnym ujęciem autora (możliwym także przy pokrewieństwie tematycznego schematu)”. Sformułowania te nasuwają oczywiste skojarzenie z wywodzącą się z teorii warstwowej koncepcją obrazu zindywidualizowanego i jego ochrony. Także i tę myśl rozwinięto w drugim z orzeczeń. Utwór należy traktować więc jako samoistny, mający cechy samodzielnej twórczości, jeśli zaczerpnięto w nim z cudzego dzieła wyłącznie wątek, nie zaś indywidualne spojrzenie, jakie wyrazić w nim chciał jego twórca. Jak wskazuje się dalej, przejęcie tegoż obrazu, nawet w razie znaczących zmian zarówno w treści, jak i w formie dzieła, pozbawia nowy utwór cechy oryginalności. Trzeba go więc w takiej sytuacji zaszeregować do kategorii dzieł zależnych, nie zaś inspirowanych.

Ponadto, na co słusznie zwrócił uwagę Sąd Najwyższy, niezależnie od kwestii zależności utworu sąd niższej instancji powinien rozpatrzyć również kwestię obecności w danym dziele dosłownego cytatu z innego utworu. Jeśli zachodzi podejrzenie, że przekracza dopuszczalne rozmiary, a do tego nie jest on opatrzony wskazaniem źródła pochodzenia, sprawa może wkroczyć na poziom naruszenia prawa osobistego do autorstwa tych fragmentów, a nawet plagiatu w tym zakresie.



Podobny sposób rozumowania przyjęty został w wyroku z dn. 31 grudnia 1974 r.<sup>130</sup>, trzecim we wspomnianej sprawie i ostatecznie ją podsumowującym. Sąd Najwyższy, powtarzając większość tez z dwóch poprzednich orzeczeń, podkreśla w nim, że „ochronie prawa autorskiego podlega nie temat, lecz jego indywidualizacja”. Cechą charakterystyczną dzieła zależnego jest zaś rozpoznawalność oryginalnego utworu – nawet pomimo pewnych twórczych zabiegów, którym został poddany. Składa się na nią kompilacja takich elementów, jak myśl przewodnia, tok akcji („określone sytuacje, opisy”) czy postacie („koncepcja bohatera oraz innych postaci, ich losy”).

Kwestiami zahaczającymi o temat inspiracji cudzym dziełem zajmowało się także nowsze orzecznictwo, już na gruncie nowej ustawy z 1994 r. W wyroku z dn. 15 września 1995 r.<sup>131</sup> Sąd Apelacyjny w Warszawie rozpatrywał zagadnienie możliwości popełnienia plagiatu, wobec sytuacji wykorzystania niemal dokładnie tego samego pomysłu graficznego dla napiętnowania osób palących papierosy. Choć rozstrzygnięcie dotyczyło przede wszystkim możliwości wcześniejszego zapoznania się pozwanego z utworem powoda, w wyroku pojawiły się też spostrzeżenia istotne z punktu widzenia kwestii granic inspiracji. Powtarza się w nim, że „wykorzystanie (...) cudzego pomysłu, a nawet imion z innego utworu, przy oryginalnej treści nowego dzieła nie stanowi jeszcze opracowania cudzego utworu”. Sąd dokonuje także sprecyzowania, że chronione przez prawo autorskie są przede wszystkim takie elementy, z którymi może wiązać się nowość twórcza, pojawia się pole do indywidualnego ujęcia tematu. Pada tu stwierdzenie, że „zbieżność projektów przedstawianych przez różnych autorów jest tym bardziej prawdopodobna, im bardziej jest zawężony zakres tematyczny pracy”, co niewątpliwie obniża poziom ochrony takich prac.

W nowszym orzecznictwie kwestię inspiracji cudzym dziełem sądy podejmowały głównie w związku z zagadnieniem ochrony dóbr osobistych twórcy dzieła inspirowanego. W wyroku z dn. 14 maja 2007 r.<sup>132</sup> Sąd Apelacyjny w Warszawie zajął

---

<sup>130</sup> | CR 659/74, LEX nr 64198.

<sup>131</sup> | ACr 620/95, LEX nr 62623.

<sup>132</sup> | ACa 668/06, OSA 2008/12, poz. 39.

się kwestią jednoznacznego odwoływania się dzieła audiowizualnego (reklamy) do tekstu znanej piosenki. Odbywało się ono za pośrednictwem krótkiego cytatu, powszechnie kojarzonego właśnie ze wskazanym utworem. Sąd, uznając zapożyczone zdanie za stosunkowo banalne, kategorycznie wypowiedział się przeciw możliwości ochrony tych elementów utworu, w których nie wyraża się indywidualne spojrzenie ich autora, a sam poziom twórczości jest niski. Z tego samego powodu nie zachodzi tu również sytuacja naruszenia dobra osobistego powoda, jakim miałyby być jego „twórczość artystyczna”. Inne stanowisko dawałoby niebezpieczną podstawę dla zawłaszczania nietwórczych elementów dzieła, takich jak np. powszechnie znane i często używane zwroty. Nie ma tu znaczenia nawet fakt, że mogą budzą one jednoznaczne skojarzenie z danym dziełem.

Sąd, reasumując swe wnioski, podkreślił, że we wspomnianej sytuacji nie może być mowy o ochronie na poziomie twórczości zależnej tym bardziej, że „zdanie wyrwane z kontekstu piosenki (...) stało się daleką inspiracją dla stworzenia filmu reklamowego, który nie jest zbieżny z wymową ani formą utworu powoda”.

Na zakończenie warto wspomnieć jeszcze o wyroku Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dn. 31 lipca 2012 r.<sup>133</sup>. W sprawie tej rozpatrywano kwestię ochrony tzw. prawa do dobrej sławy dzieła, wspomnianego w rozdziale II niniejszej pracy, wiążącego się z ochroną twórcy utworu inspirującego. Zostało ono sprecyzowane jako „prawo do przeciwdziałania zachowaniom, które mogą naruszać dobrą reputację (renomę) dzieła bądź reputację samego autora, a także prawo do ochrony przed nieuprawnionym wykorzystywaniem elementów procesu twórczego i dorobku twórcy oraz przed przywłaszczaniem ich”. Sąd jednoznacznie opowiedział się przeciw ochronie tego rodzaju praw na gruncie prawnoautorskim, jako właściwą podstawę wskazując art. 23 i 24 KC, co nakazywałoby także odrzucić koncepcję autorskiego prawa osobistego do „rzetelnej krytyki utworu” w przypadku dzieł inspirowanych.

---

<sup>133</sup> | ACa 303/12, LEX nr 1220403.

### **3.4. Podsumowanie dotychczasowych rozważań. Próba zakreslenia granic inspiracji.**

Dotychczasowe rozważania miały na celu opisanie, przeanalizowanie oraz dokonanie oceny różnych twierdzeń – sformułowanych zarówno na gruncie doktrynalnym, jak i orzecznictwym – odnoszących się do kwestii zależności dwóch utworów. W ich toku przedstawione zostały niekiedy przeciwstawne koncepcje dotyczące budowy dzieła i dopuszczalności wykorzystania różnych jego elementów w innym utworze. Wskazano także, które z nich należy uznać za trafne na gruncie obecnie obowiązujących przepisów, które zaś należałoby odrzucić jako bądź niezgodne z aktualnym stanem prawnym, bądź nieprzydatne dla zobrazowania różnic między utworem samoistnym inspirowanym a opracowaniem cudzego utworu. Niniejszy podrozdział ma na celu wybranie z nich tych najistotniejszych, precyzyjniej opisujących granicę między inspiracją a zależnością.

Jak zostało niejednokrotnie odnotowane w toku rozważań niniejszej pracy – pojęcie utworu obejmuje zestaw często bardzo odmiennych wytworów intelektu. Należy podkreślić, że nie tylko ich ogólne kategorie (dzieła artystyczne, dzieła naukowe, twórcze wybory i bazy danych, programy komputerowe) rządzą się odmiennymi prawami, ale czasem nawet poszczególne gatunki wyszczególniane w ramach tej samej dziedziny twórczości. Przy takim stanie rzeczy należy przede wszystkim stwierdzić, że **nie można wyróżnić jednej, uniwersalnej granicy inspiracji**, wspólnej dla całego zakresu regulacji prawa autorskiego. Dla rzetelnego opisu powinno się więc posługiwać liczbą mnogą, a poszczególne granice należy wyznaczać oddzielnie dla różnych kategorii utworów.

Drugą konkluzją wypływającą z przeanalizowanego materiału jest konstatacja, że **nie w każdej dziedzinie twórczości można mówić o występowaniu kategorii utworów inspirowanych i zależnych**<sup>134</sup>. Dotyczy to przede wszystkim utworów o niskim poziomie twórczości, których oryginalność ujawnia się w sferze systematyki lub dobru materiału<sup>135</sup>. Ze względów praktycznych rozważaniom o granicach inspiracji wymykają się także drobne utwory (niem. *kleine Münze*), w których

<sup>134</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 40.

<sup>135</sup> Ibidem, s. 46 *in fine*.

zarówno strona formalna, jak i treściowa jest na tyle uboga, że każda ingerencja w nią prowadzi do powstania zupełnie nowego, samoistnego utworu<sup>136</sup>. Do tej kategorii zaliczyć należy np. tytuły utworów, krótkie dzieła poetyckie (takie jak haiku), drobne utwory graficzne, uproszczone symbole czy zgeometryzowane dzieła sztuki abstrakcyjnej.

Trzecim z istotnych wniosków jest stwierdzenie, że **na gruncie polskiego prawa autorskiego chronione są wyłącznie twórcze elementy utworu**, niewynikające z obiektywnych prawideł, sztuki artystycznego lub zasad rzemiosła. Ochrona ta nie dotyczy też elementów banalnych, powszechnie znanych, dostępnych i stosowanych, zatem pozbawionych przymiotu oryginalności. Ponadto podkreślić trzeba, że ochronie nie podlega każdy efekt aktu twórczego, ale dopiero takie jego elementy, na których autor odcisnął swoje piętno w ten sposób, że ich pochodzenie należy powiązać z danym twórcą<sup>137</sup>. Wszystkie powyższe aspekty dotyczą zarówno warstwy treściowej, jak i warstw formalnych utworu. Należy również dodać, że eksploatacja elementów tych dzieł, które na skutek upływu czasu weszły już do domeny publicznej, nie jest uzależniona od wymogu uzyskania zgody.

Przechodząc do ściślejszego zdefiniowania prawnych granic korzystania z cudzego dzieła należy, wśród niewyłączonych wcześniej dziedzin twórczości, odnotować podział na **utwory przedstawiające** oraz **nieprzedstawiające**. Jest on szczególnie istotny z punktu widzenia intensywności ochrony<sup>138</sup>.

W pierwszym przypadku główną jej osią będzie ochrona obrazu zindywidualizowanego, zaprezentowanego w danym dziele. Warto nadmienić, że podjęty przez twórcę temat, a zwłaszcza jego indywidualizacja, wpływają także na samą konstrukcję utworu. Na tej podstawie ochrona ta rozciąga się także na elementy formalne, takie jak np. kompozycja dzieła. Mogą być one także chronione w oderwaniu od tematyki dzieła, ze względu na oryginalny sposób jej prezentacji, nietypowy konstrukt kompozycyjny, zastosowanie niespotykanych wcześniej zabiegów artystycznych, ujawniające się w niej szczególne walory twórcze.

---

<sup>136</sup> Por. M. Jankowska, op. cit., s. 213.

<sup>137</sup> Zob. S. Ritterman, *Glosa do orzeczenia SN z dn. 12 marca 1958 r.*, ZCR 347/57, OSPiKA 1959, nr 5, poz. 125.

<sup>138</sup> Por. A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych...*, op. cit., s. 64-65.

Ostateczną postać dzieła jest komunikowana na zewnątrz za pomocą formy zewnętrznej. W przypadku tych dóbr niematerialnych, które należy zakwalifikować do kategorii utworu, zawsze ma ona pewien walor twórczy. Zakres jej ochrony zwykle jest jednak zależny nie tyle od granic inspiracji, ale od przyjmowanych w prawie zasad dotyczących dozwolonego cytatu.

W przypadku utworów nieprzedstawiających ochrona dotyczyć będzie wyłącznie sfery formalnej, zwłaszcza formy wewnętrznej (kompozycyjnej). Zaliczyć tu należy dzieła sztuki abstrakcyjnej, ornamentacyjnej, muzykę, a także te rodzaje utworów, które ze względów praktycznych zostały objęte ochroną prawnoautorską, takie jak programy komputerowe czy plany architektoniczne. Ochrona wyłącznie na płaszczyźnie formy dotyczy także prac naukowych. Jest to bowiem taka kategoria utworów przedstawiających, które mają na celu zaprezentowanie pewnego tematu nie w sposób zindywidualizowany jako obraz ukształtowany w wyobraźni danego twórcy, ale jako opis zobiiektywizowanych praw i prawd<sup>139</sup>. W ich przypadku, poza kompozycją w znaczeniu ścisłym, ochrona obejmuje także użyty sposób argumentacji, o ile ma on walor twórczy, zawsze w precyzyjnie ustalonej w danym utworze formie.

Podsumowując, za **utwór zależny** należy uznać taki utwór, wraz z którym rozpowszechniany jest utwór macierzysty, chociażby w swojej zrębowej formie. Jeśli nawet pomimo licznych zmian zarówno w warstwie treściowej, jak i w formalnej, w danym dziele rozpoznać można utwór pierwotny, całościowo jako ten sam utwór (a nie tylko niektóre jego elementy, jak np. wątek), należy je uznać za opracowanie będące przedmiotem praw zależnych. Dzieje się to wtedy, gdy z cudzego dzieła przejmowany jest wyrażony w nim obraz zindywidualizowany wraz z przynajmniej podstawowymi elementami sfery kompozycyjnej. W przypadku dzieł sztuki nieprzedstawiającej oraz prac naukowych przejęcie to musi dotyczyć znacznych, kluczowych dla rangi danego dzieła składników formalnych, zwłaszcza wyrażających się w formie wewnętrznej utworu.

**Utwór inspirowany** należy zdefiniować jako taki, który powstał pod wpływem cudzego dzieła, nie zaś w oparciu o nie. W utworze tym można swobodnie sięgać do

---

<sup>139</sup> Por. E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 47.

wszystkich tych elementów dzieła inspirującego, które nie mają charakteru indywidualnego, twórczego lub oryginalnego. Może on przedstawiać także te same zjawiska, osoby, idee, zdarzenia historyczne lub nawet fabułę, byleby ujęcie w nim zawarte było oryginalne, fundamentalnie różniące się od wyrażonego w utworze inspirującym, a zaczerpnięte składniki miały rolę drugoplanową. Ponadto za inspirowany uznać należy taki utwór, w którym za temat obrano dzieło inspirujące, o ile celem tego utworu jest dokonanie jego analizy lub krytyki (także w formie satyrycznej)<sup>140</sup>. W każdym razie o randze twórczej takiego dzieła decydować muszą elementy nadane mu przez autora dzieła inspirowanego, nie zaś zaczerpnięte z cudzego utworu. W innym przypadku dany utwór należy zakwalifikować jako zależny, wymagający zgody autora dzieła pierwotnego dla jego eksploatacji.

---

<sup>140</sup> Ibidem, s. 41.

## **Rozdział IV**

### **Wyznaczanie granic inspiracji na gruncie konkretnego przypadku**

#### **4.1. Przydatność zastosowania koncepcji granic inspiracji w praktyce. Problem definiowania *ignotum per ignotum*.**

W poprzednim rozdziale rozważano problem dopuszczalnych granic, w jakich – czerpiąc z cudzego dzieła – dany utwór wciąż pozostaje utworem samoistnym z prawnego punktu widzenia. Na zakończenie tych dociekań podjęto próbę precyzyjnego zdefiniowania pojęcia utworu inspirowanego oraz utworu zależnego. Celowym wydaje się jednak, aby dalej poprowadzić analizę badawczą nad tak skonstruowaną definicją. Wszelkie argumenty doktryny i judykatury powinny odpowiadać potrzebom praktyki kontraktowej. Podstawowym zadaniem jest zatem ustalenie, czy zaproponowane granice inspiracji oraz wyprowadzone wyżej definicje pozwalają optymalnie – z teleologicznego punktu widzenia – stosować przepisy ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Głównym problemem wiążącym się z zaprezentowanym sposobem wykładni przepisów o utworze inspirowanym i dziele zależnym jest niedookreśloność pojęć używanych zarówno w ustawie, jak i w definicjach doktrynalnych<sup>1</sup>. Rodzi to

---

<sup>1</sup> Por. J. Banasiuk, *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012, s. 56 i nast.

zagrożenie, jakim jest definiowanie nieznanego przy użyciu pojęć w porównywalnym stopniu nieostrych (*ignotum per ignotum*). Ponadto, w przypadku wielu rodzajów utworów trudno jest przykładowo dokonać jednoznacznego wyróżnienia, które z ich elementów składają się na warstwę czysto formalną, a które wyłącznie na treść utworu<sup>2</sup>. Także takie kategorie, jak rozpoznawalność dzieła w innym utworze, oryginalność, a nawet sama twórczość – są względne, trudno uchwytne i nie zawsze możliwe do skonkretyzowania<sup>3</sup>. Indywidualność zaprezentowanego w utworze obrazu jest zaś kwestią wyjątkowo ocenną, w przypadku sporu sądowego wymagającą wielowarstwowych i wnikliwych analiz przeprowadzanych przez powołanych biegłych, a to przecież właśnie ta cecha niejednokrotnie decyduje o samoistności utworu.

Z drugiej strony nie znaczy to, że samo formułowanie definicji pojęcia samoistności, inspiracji czy zależności jest nieprzydatne. Są one efektem długotrwałej dogmatycznej refleksji nad licznymi kwestiami spornymi – dla ich powstania musiała więc zostać zebrana znacząca porcja argumentów. Poparte są one zarówno autorytetem ustawy, judykatury, jak i znaczącej części doktryny – co pozwala przychylić się do rozwiązań w nich zaproponowanych, jako obecnie najbardziej precyzyjnych i najlepiej przystających do praktyki obrotu. Także fakt wyszczególnienia istotnych cech odróżniających z jednej strony utwór inspirowany, z drugiej zaś zależny, pomaga znacząco przezwyciężyć problem niejasności przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

Aby ułatwić praktyczne zastosowanie zaproponowanych definicji, celowym wydaje się przyjęcie określonej metody oznaczenia dopuszczalnych przez prawo granic inspiracji. Powinna mieć ona zastosowanie na gruncie konkretnych przypadków, w ramach danego gatunku twórczości i przy określonych ustaleniach faktycznych dotyczących powiązanych ze sobą utworów. Metodę tę wskazano w kolejnym podrozdziale, jako zespół zasad oceny porównawczej, mający doprowadzić do ustalenia, czy o dane dzieło jest utworem zależnym czy samoistnym.

---

<sup>2</sup> E. Traple, *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979, s. 14.

<sup>3</sup> Zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dn. 29 marca 2001 r., I ACa 1307/00, wraz z glosą częściowo krytyczną M. Czajkowskiej-Dąbrowskiej, OSP 2002, nr 7-8, poz. 108.



W dalszej części rozdziału zwrócono uwagę na kwestię tzw. *praw gatunku twórczości* i ich wpływu na dopuszczalny przez prawo zakres cytatu, ale także w ogóle na możliwości korzystania z cudzego dzieła. Skoro bowiem w różnych dziedzinach twórczych granica inspiracji może przebiegać w nieco inny sposób, dla jej precyzyjnego ustalenia niezbędne jest zgłębienie podstawowych cech danego gatunku, wynikających zwykle z wewnętrznej budowy danego dzieła, a także częściowo także z utrwalonej na jego gruncie tradycji i praktyki.

Na koniec został zaś zaprezentowany katalog przykładowych, najczęściej spotykanych lub szczególnie charakterystycznych utworów inspirowanych, z uwzględnieniem różnych dziedzin twórczości.

#### **4.2. Wyznaczanie granic inspiracji na gruncie konkretnego przypadku – propozycja metody.**

Stwierdzenie, czy w określonej sytuacji mamy do czynienia z utworem zależnym, czy tylko inspirowanym, dostarcza w praktyce wielu problemów. Analizując orzecznictwo z tej dziedziny odnosi się wrażenie, że analiza charakteru utworu przebiega niekiedy w sposób dość chaotyczny. Przejawia się to w zbyt szerokiej, czasochłonnej kontroli wielu składników utworu i okoliczności związanych z jego powstaniem – w tym także elementów nieistotnych na gruncie danej sprawy. Na wstępie należy więc dokonać zwartej systematyki, jasno wskazującej kolejność badania poszczególnych cech przedmiotowego utworu. Każdy z zaprezentowanych tu kroków, wskazujących na niezbędne w danym zakresie ustalenia, ujęty został w formie ogólnej dyrektywy porównawczej. Ponadto, wyszczególnione zostały praktyczne wskazówki oraz przywołano przykładowe orzecznictwo, odnoszące się do analizowanej cechy dzieła bądź okoliczności związanych z jego powstaniem, decydujących o istnieniu (bądź nie) stosunku zależności między dwoma utworami.

W celu stwierdzenia, czy jeden utwór pozostaje z innym w stosunku zależności, należy postępować według zaprezentowanego niżej schematu:

**Po pierwsze, należy ustalić, czy obiekt inspirujący jest utworem chronionym przez prawo autorskie.** U podstaw prawa autorskiego leży założenie, że nie każdy wytwór intelektu jest chroniony jako dobro niematerialne. Co więcej, nie wszystkie z nich, nawet jeśli na podstawie art. 1 PrAut przynależą do prawnej kategorii utworów, objęte są wyłącznością eksploatacyjną zastrzeżoną dla twórcy pierwotnego.

Aby można było mówić o prawnej zależności utworów, czy nawet o inspiracji, obiekt pierwotny (oryginalny, inspirujący), musi spełniać wszystkie cechy utworu. Oznacza to, że – poza szeroko już omówionymi przymiotami twórczości, indywidualności i oryginalności – musi mieć także jednoznacznie ustaloną formę, gdyż przedmiotem ochrony jest wyłącznie sposób jego wyrażenia<sup>4</sup>. Co więcej, jak wskazuje się w orzecznictwie, „na gruncie polskiego prawa autorskiego brak jest podstaw do formułowania domniemania twórczego i indywidualnego charakteru dzieła”<sup>5</sup>. To twórca dzieła pierwotnego zobowiązany jest na wstępie wykazać, iż efekt jego pracy ma cechy utworu.

Kwestie te były przedmiotem rozważań Sądu Apelacyjnego w Katowicach w wyroku z dn. 9 października 2012 r.<sup>6</sup>. Sprawa dotyczyła pomysłu na kampanię reklamową pewnego produktu. Pozwana spółka (producent) nie wyraziła zainteresowania koncepcją przedstawioną jej przez powoda, który „wykonał *collage* przedstawiający, jak ma wyglądać motyw kampanii reklamowej na billboardzie i przedstawił pozwanej swój autorski pomysł”, w którym „opisał, jak widziałby tę kampanię” i „opisał wygląd reklamy”. Po pewnym czasie pozwana przeprowadziła jednak kampanię opartą na zbliżonym motywie, co powód uznał za opracowanie swojego dzieła. Sąd nie podzielił jednak tych zarzutów, stwierdzając że „nie jest utworem opis przyszłego, mogącego hipotetycznie powstać utworu” oraz „wykorzystanie cudzego pomysłu nie stanowi jeszcze opracowania cudzego utworu”. W toku przewodu sądowego ustalono ponadto, że żaden z elementów wspomnianego kolażu nie bym przedmiotem praw autorskich powoda, zaś zaproponowane hasła reklamowe nie miały walorów twórczych, korzystając w dużym stopniu ze znaków

---

<sup>4</sup> Por. rozważania dot. art. 1 ust. 2<sup>1</sup> PrAut zawarte w punkcie a., podrozdział 2, rozdział II niniejszej pracy.

<sup>5</sup> Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dn. 17 grudnia 2002 r., I ACa 254/02, LEX nr 535064.

<sup>6</sup> V ACa 175/12, LEX nr 1223189.

towarowych zastrzeżonych przez pozwaną. Billboardy wykorzystane przez spółkę nie mogły być więc uznane za utwory zależne, brak było bowiem dzieła pierwotnego.

Ponadto, należy wziąć pod uwagę, iż spod pojęcia utworu – a zatem i spod ochrony prawnoautorskiej – wyłączone są również wszystkie kategorie wymienione w katalogu z art. 4 PrAut, tj. wszelkiego rodzaju akty normatywne, akty urzędowe i proste informacje prasowe. Należy też przypomnieć, że immanentną cechą majątkowych praw autorskich jest czasowość. W myśl art. 2 ust. 2 PrAut wraz z ich wygaśnięciem (co następuje co do zasady 70 lat od śmierci ostatniego z twórców danego dzieła) znika także obowiązek uzyskania zgody na korzystanie z opracowania i rozporządzania nim. W praktyce utwór taki staje się wtedy niemal tożsamy z utworem inspirowanym. Wynika to przede wszystkim z dwóch czynników: poluzowania osobistej więzi pomiędzy autorem i jego dziełem, co jest wynikiem znacznego upływu czasu od jego stworzenia, oraz z następującego wraz ze śmiercią twórcy wygaśnięcia kodeksowej ochrony dóbr osobistych.

Jeśli zaszła którakolwiek z przedstawionych wyżej okoliczności oznacza to, że między przedmiotowymi dziełami nie może wystąpić prawny stosunek zależności i analizę należy zakończyć już na tym etapie

**Po drugie należy dokonać porównania przedmiotowych utworów celem ustalenia istnienia cech wspólnych.** Jest to krok pośredni. Skoro istotą opracowania jest „twórcze przetworzenie elementów dzieła inspirowanego”<sup>7</sup>, niezbędnym okazuje się stwierdzenie istnienia wspomnianych elementów w obydwu dziełach. Istotne jest także ustalenie ich objętości w stosunku do skali obu utworów, gdyż „o charakterze dzieła inspirowanego decydują jego własne, indywidualne elementy (a nie elementy przejęte)”<sup>8</sup>. Wprawdzie to nie kryterium ilościowe decyduje o klasyfikacji utworu<sup>9</sup>, jednak w praktyce niewielka liczba cech wspólnych przemawia zwykle na rzecz niezależności przedmiotowych utworów, duża zaś ich skala w nowym dziele pozwala przyjąć, że jest on raczej opracowaniem niż utworem samoistnym. Przedmiotem

<sup>7</sup> Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 23 czerwca 1972 r., I CR 104/72, LEX nr 63572.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Wynika to z dopuszczalności posługiwania się fragmentami cudzego utworu w ramach omawianych w dalszej części pracy tzw. praw gatunku twórczości. Jak wskazuje w tym kontekście orzecznictwo: „nie można się zgodzić ze stwierdzeniem że wypełnienie własnego utworu materiałem cudzego autorstwa – w ilości przekraczającej 1/3 czasu trwania filmu – przesądza o tym, iż takie działanie nie mieści się w granicach dozwolonego cytatu”. Por. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dn. 17 grudnia 2002 r., I ACa 254/02, LEX nr 535064.

badania dokonywanego w kolejnych krokach będzie właśnie ten, wyodrębniony z obu utworów, zestaw wspólnych elementów, rozpatrywany zarówno oddzielnie, jak i w kontekście nowego utworu.

**Po trzecie, należy ustalić, czy cechy wspólne przedmiotowych utworów mają charakter twórczy.** Jak zostało to wykazane w rozdziale poprzednim, nie każde zaczerpnięcie z cudzego utworu jest wkroczeniem w obszar wyłączności autora utworu pierwotnego. Wyłączność eksploatacyjna obejmuje bowiem wyłącznie te elementy dzieła, które mają charakter oryginalny, twórczy. Dla ustalenia tego faktu należy zweryfikować, czy w przypadku wyodrębnionych uprzednio cech wspólnych nie mamy do czynienia z niechronionymi ideami, prawdami obiektywnymi albo powszechnie znanymi i stosowanymi elementami dorobku kulturowego.

Analiza tego aspektu przeprowadzona została w postanowieniu Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dn. 17 października 2012 r.<sup>10</sup>, dotyczącym zabezpieczenia roszczeń związanych z ochroną praw autorskich. Naruszenie to polegać miało na zaczerpnięciu przez obowiązanego szczególnej kompozycji, rekwizytów i motywów przewijających się w wykonywanych przez uprawnionego zdjęciach ślubnych. Należy zauważyć, że uprawniony otrzymywał uprzednio liczne zlecenia fotograficzne od obowiązanego. Sąd, choć uznał za uprawdopodobnione prawa autorskie do fotografii opartych na wspomnianych elementach, uznał, że nie doszło w tym względzie do opracowania cudzego utworu. Przyznał wprawdzie, że ochronie może podlegać, „w przypadku zdjęć pozowanych, ich szczególna kompozycja, w twórczy sposób wykorzystująca odpowiedni układ osób, przedmiotów, elementów krajobrazu itp.”, ale podkreślił zarazem, że kluczowe składniki „są wyłączone z zakresu przedmiotowego prawa autorskiego i nie mogą być czyjąkolwiek własnością”. Stanowiły one bowiem przykład niezawłaszczalnych „idei i motywów, powszechnie funkcjonujących w kulturze i twórczości artystycznej, a związanych z małżeństwem, ślubem, weselem”.

Jeśli więc w zaczerpniętych elementach nie sposób doszukać się przymiotu oryginalności oraz osobistego piętna, jakie powinien odcisnąć na nich twórca dzieła, z którego (nawet bezsprzecznie) dane elementy zostały zaczerpnięte, nie może być mowy o prawnej zależności dwóch utworów.

---

<sup>10</sup> I ACz 1753/12, LEX nr 1223398.

**Po czwarte, należy sprawdzić, jakie jest pochodzenie (autorstwo) cech wspólnych przedmiotowych utworów.** Ustalenie twórczego charakteru elementów wspólnych dla danych dzieł elementów nie jest jeszcze wystarczające do stwierdzenia ich bezpośredniego związku. Wymagane jest jeszcze zweryfikowanie, czy powstały one pierwotnie w utworze inspirującym, czy też wywodzą się np. z domeny publicznej bądź utworu trzeciego.

Kwestia ta rozważana była na marginesie wspomnianego już wyroku Sądu Najwyższego z dn. 10 maja 1963 r.<sup>11</sup>. Jak wynika z ustalonych w sprawie okoliczności faktycznych, powód wniósł pozew o ochronę praw autorskich z obawy przed tym, że opublikowanie sporządzonego przez pozwanego opracowania materiału dokumentalno-faktograficznego (zgromadzonego przez powoda) uniemożliwi mu w przyszłości swobodne opublikowanie własnej powieści opartej na tym materiale. Sąd w uzasadnieniu uznał ten zarzut za pozbawiony podstaw prawnych. Jak wskazano, nie jest istotne, czy dany materiał został już wykorzystany w innym dziele. Jeśli bowiem powód przy przygotowywaniu swojej powieści nie będzie korzystał z dzieła stworzonego przez pozwanego, lecz właśnie z tych materiałów, których sam jest autorem, między tymi dwoma utworami nie zajdzie stosunek zależności.

Podobna sytuacja dotyczy np. dwóch tłumaczy tej samej książki, dokonujących przekładu na inne języki. Sięgają oni po ten sam materiał, ale niezależnie od siebie i choć treść obu utworów będzie – co do zasady – jednakowa, pod względem prawnym oba te utwory nie będą w żaden sposób ze sobą powiązane. Jeszcze wyraźniej kwestia ta zarysowuje się w sytuacji, gdy inscenizator opiera swój spektakl na historii zaczerpniętej z dawnego dzieła, znajdującego się już w domenie publicznej (np. dramatów W. Szekspira), ale z którym dany twórca miał możliwość zapoznać się wyłącznie we współczesnym przekładzie. Wykorzystanie elementów składających się na ten utwór, a nawet przejęcie wyrażonego w nim obrazu zindywidualizowanego, nie ma wpływu na prawa tłumacza. Naruszenie bowiem dotyczyć może wyłącznie tych składników, których autorem jest osoba dokonująca tłumaczenia. Dopóki w dziele scenicznym nie zostanie wykorzystany np. dosłowny tekst dialogów w przekładzie danego tłumacza, oba te utwory stanowić będą przedmiot praw w pełni niezależnych.

---

<sup>11</sup> Zob. przypis 124 w rozdziale III.

**Po czwarte, należy sprawdzić, czy przedmiotowe utwory powstały w sposób niezależny od siebie.** W przeciwieństwie do prawa własności przemysłowej, prawo autorskie dopuszcza możliwość stworzenia dwóch podobnych, a nawet identycznych utworów przez dwie różne osoby. Skutkuje to objęciem ich jednolitą ochroną. Jedynym warunkiem jest by powstały one „w wyniku zupełnie odrębnego, niezależnego procesu twórczego”. Dla ustalenia, czy w danym przypadku taka okoliczność zaszła, należy – jak wskazuje się w szeroko powoływanym wyroku Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dn. 15 września 1995 r.<sup>12</sup> – stwierdzić dwa podstawowe fakty: czy na gruncie danego gatunku twórczości możliwe jest równoległe stworzenie utworów podobnych w sposób zupełnie niezależny oraz czy twórca nowego utworu zapoznał się lub miał rzeczywistą możliwość zapoznania się z utworem pierwotnym. Jeśli okoliczności faktyczne wskazują, że do takiego zapoznania nie doszło lub wydaje się pewne, że dojść nie mogło, utwory należy uznać za w pełni od siebie niezależne.

W analizowanym przypadku sąd uznał, że istnieje duże prawdopodobieństwo analogicznego zilustrowania tego samego tematu, jeśli ponadto w obu przypadkach rysunki miały mieć wydźwięk krytyczno-satyryczny (tu: wystąpienie przeciwko paleniu tytoniu, wyrażone kolokwialną frazą „papierosy są do d...”). Kwestia ta miała kluczowe znaczenie także dla wyroku Sądu Najwyższego z dn. 23 marca 1963 r.<sup>13</sup>, dotyczącego sprawy podobieństwa rysunków, opartych na zbliżonej koncepcji oznakowania nut przy pomocy kolorowych figur. Co do drugiego z ustaleń – dzięki zeznaniom świadków odtworzono okoliczności, w jakich zrodził się pomysł na plakat wykonany przez pozwanego. Jasno wskazywały one na niezależność procesu twórczego, co potwierdziło zupełny brak związku z utworem powoda, którego pozwany dzieła nie miał wcześniej okazji poznać.

**Po szóste, należy ustalić jaką rolę pełnią przejęte elementy w nowym utworze.** Często wymaga to specjalistycznej wiedzy z zakresu nauk o gatunkach twórczości przedmiotowych utworów. Jak już wskazano, ochrona przyznawana twórcy dzieła pierwotnego dotyczy elementów zindywidualizowanych przez jego twórcę. Ujawniają się one w określonym obrazie, ukazującym tematykę dzieła, konstruowa-

---

<sup>12</sup> I ACr 620/95, LEX nr 62623.

<sup>13</sup> I CR 128/61, niepubl.

nym w oparciu o jego treść i w niej wyrażonym, oraz w indywidualnie dobranych i ustalonych elementach formalnych. Jednak nawet wyraźne przejęcie niektórych elementów twórczych cudzego dzieła nie niweczy przymiotu samoistności utworu. O zależności utworu należy mówić dopiero wtedy, gdy skala lub waga przejmowanych składników dzieła pierwotnego pozwala zrekonstruować – choćby ogólnie – obraz w nim wyrażony. Stąd kluczowe i zarazem kończące proces ustalania związku między dwoma utworami jest sprawdzenie, czy przejęte elementy mają w dziele pochodnym charakter pierwszo- czy drugoplanowy. Jak wskazano w orzecznictwie: „o charakterze dzieła inspirowanego decydują już jego własne, indywidualne elementy (a nie elementy przejęte)”<sup>14</sup>. Możliwy jest zatem taki utwór prawnie samoistny, który przejmuje wiele elementów dzieła pierwotnego, byleby to elementy stworzone przez autora dzieła inspirowanego przesądzały o twórczym charakterze utworu<sup>15</sup>. I *vice versa*, nawet niewielkie zapożyczenie z cudzego dzieła może prowadzić do powstania opracowania, a nie utworu niezależnego, jeśli owo zapożyczenie decyduje o istocie nowego dzieła, ma charakter pierwszoplanowy i w znacznym stopniu przyczynia się do zindywidualizowania obrazu przedstawianego w nowym utworze<sup>16</sup>.

Wynika to przede wszystkim z faktu, że jednym z podstawowych warunków rozwoju kultury jest nawiązywanie do twórczości poprzedników, przejawiające się także w twórczej ocenie wartości i koncepcji, które tamci pragnęli przekazać. Nawiązanie to może iść bardzo daleko – byleby nowy utwór wnosił też nowe spojrzenie, niezależne od tego, jakie zawarte zostało w dziele inspirującym. Pomocnym wydaje się ustalenie, jak na gruncie danego gatunku zapożyczenia wpływają na twórczy charakter nowego utworu. Jest však wiele różnych dziedzin twórczości o długiej tradycji i ugruntowanej pozycji, których istotą jest właśnie cytaty czy też odwołanie się do dzieł wcześniejszych<sup>17</sup>. W tym względzie należy też ustalić, czy utwór nie ma charakteru krytycznego bądź satyrycznego względem utworu pierwotnego, a szerzej – czy utwór pierwotny nie jest jego tematem. Utwory takie co

<sup>14</sup> Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 23 czerwca 1972 r., I CR 104/72, LEX nr 63572.

<sup>15</sup> Tak: Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dn. 17 grudnia 2002 r., I ACa 254/02, LEX nr 535064.

<sup>16</sup> „Brak takiego ujęcia [indywidualnego ujęcia autora], mimo że nowy utwór nie stanowi nawet przeróbki, pozbawia utwór inspirowany cechy oryginalności” Por. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 2 kwietnia 1971 r., I CR 23/71, LEX nr 63347.

<sup>17</sup> Zob. E. Traple, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta i R. Markiewicz, Warszawa 2011, s. 270 i nast.

do zasady należy uznać za wyłącznie inspirowane – ich istotą nie jest bowiem tylko zaprezentowanie obrazu utrwalonego w danym dziele, ale przede wszystkim dokonanie jego krytycznej oceny, wyrażenie własnego stosunku do zaprezentowanych nim wartości. W takiej sytuacji w oczywisty sposób nowy utwór musi odwoływać się do dzieła inspirowanego, często także za pośrednictwem cytatu. Inna interpretacja wyeliminowałaby możliwość rzetelnej, bezstronnej krytyki twórczości, gdyż dawałoby twórcy prawo do decydowania o dopuszczeniu do eksploatacji recenzji swoich utworów. Tym samym godziłoby w wolność słowa.

Jeśli brak jest tak scharakteryzowanego spojrzenia indywidualnego, związek między dziełem pierwotnym a nowym utworem ma charakter bezpośredniej zależności. Tak powstałe dzieło należy więc zakwalifikować jako opracowanie będące przedmiotem praw zależnych, przekraczające dopuszczalne w utworze samoistnym granice inspiracji.

#### **4.3. Prawa gatunku twórczości a granice swobodnego korzystania z dzieła. Praktyka twórcza i jej rola w wyznaczaniu prawnych granic inspiracji.**

Jak wcześniej wielokrotnie wspomniano, dopuszczalne granice inspiracji kształtują się nieco inaczej w każdym gatunku twórczości, co wynika z niejednolitej budowy różnych kategorii utworów. Aby dokładniej przeanalizować ich wpływ na stosowanie przepisów prawa autorskiego, warto jest – choćby na marginesie głównych rozważań – odwołać się do wprowadzanego przez nią pojęcia *praw gatunku twórczości*.

Pojęcie to wprowadzone zostało w art. 29 ust. 1 PrAut, stosownie do którego wolno jest przytaczać w utworach stanowiących samoistną całość urywki rozpowszechnionych utworów lub drobne utwory w całości, w zakresie uzasadnionym m.in. wspomnianymi prawami gatunku twórczości. Choć regulacja powyższa odnosi się wyłącznie do tzw. prawa cytatu, nie zaś bezpośrednio do kwestii zależności utworów, niewątpliwie wpływa ona na interpretację pozostałych przepisów odnoszących się do prawnych granic swobodnego korzystania z cudzego dzieła.



Zdefiniowanie powyższego pojęcia dostarcza jednak doktrynie istotnych problemów. Kategoria ta wprowadzona została dopiero na gruncie obecnie obowiązującej ustawy, co powoduje, że brak jest utrwalonych poglądów co do jej prawnej treści. Co więcej, gdy prześledzi (dość ubogie) piśmiennictwo w tym temacie dostrzec można pewną niekonsekwencję terminologiczną. Niekiedy używa się bowiem tego terminu – w sensie ogólnym – w liczbie pojedynczej, jako *prawo gatunku twórczości*, wbrew literalnemu brzmieniu ustawy<sup>18</sup>. Intuicyjnie wskazywałoby to na istnienie jakiegoś jednolitego prawa, którego przedmiotem miałyby być *gatunek twórczości* z którego wywodzi się dane dzieło. Nie wydaje się to być jednak uprawnionym podejściem.

W doktrynie nie ma również zgody co do zakresu swobody eksploatacyjnej, określonej w art. 29 ustawy. Wskazuje się tu dwa kierunki wykładni<sup>19</sup>. Pierwszy, powszechniejszy i zarazem zachowawczy, nakazuje pojęcie to rozumieć wąsko. Posługiwanie się cytatem miałyby być dopuszczalne wyłącznie w tych gatunkach twórczości, których istnienie oparte jest na jednoznacznych nawiązaniach do innych dzieł<sup>20</sup>. Drugi ze wskazywanych w literaturze poglądów nakazuje traktować cytat za uprawniony zawsze wtedy, gdy – z punktu widzenia twórcy – jest on niezbędny dla uzyskania efektu twórczego<sup>21</sup>.

W nowszym piśmiennictwie oba te poglądy zostały skrytykowane jako skrajne<sup>22</sup>. Wydaje się, że drugi z nich należy odrzucić przez wzgląd na pewność prawa. Akceptując uznaniowość, z jaką twórca mógłby dokonywać zapożyczeń z innych utworów, likwiduje się również jakikolwiek obiektywny wzorzec, za pomocą którego można by sprawdzić ich dopuszczalność. Trzeba uznać, że interpretacja taka w sposób nadmierny rozszerza zakres dopuszczalnego cytatu.

Z drugiej jednak strony restrykcyjny kierunek wykładni nie uwzględnia wykształconej i akceptowanej na przestrzeni wielu wieków praktyki w dziedzinie

---

<sup>18</sup> Wymiennie obu form używa m.in. L. Małek. Zob. tegoż, *Cytat i jego twórca w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2011., s. 297 i nast.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 297-298.

<sup>20</sup> Tak: J. Barta, R. Markiewicz, *Wprowadzenie*, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2008, s. 96.

<sup>21</sup> Por. R. Golań, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa 2002, s. 280.

<sup>22</sup> Zob. L. Małek, op. cit., s. 298 i nast.

twórczości. W myśl tego poglądu cytaty na *prawach gatunku twórczości* jest dopuszczalny wyłącznie w działalności parodystycznej, kabaretowej i karykaturze politycznej. Upodabniałoby to polską regulację do rozwiązań stosowanych w niektórych zachodnich systemach prawnych<sup>23</sup>. Cytaty na tej zasadzie ostrożnie dopuszcza się także w kolażach plastycznych, traktowanych jako wyodrębniony, typowy gatunek twórczości posługujący się fragmentami cudzych dzieł<sup>24</sup>. Tym samym spod tego pojęcia wymykałyby się te zapożyczenia, które nie są niezbędne, ale mimo to są szeroko stosowane w działalności twórczej. Na związane z tym wątpliwości wskazują nawet zwolennicy tego podejścia<sup>25</sup>, przytaczając przykłady cytatów powszechnie uznawanych za dopuszczalne, a stosowanych przecież wyłącznie w celach upiększających (np. w literaturze), jako przewodnie motto utworu czy też jako aforyzmy, zebrane w antologiach złotych myśli różnych znanych postaci. Ponadto, pogląd ten nie uwzględnia gwałtownych zmian związanych z rozwojem nowych technologii, w dużym stopniu uniemożliwiając zgodne z prawem kształtowanie się nowych gatunków twórczości, opartych w pewnym stopniu na zapożyczeniach z innych utworów<sup>26</sup>.

Celowym wydaje się przyjęcie stanowiska pośredniego, w myśl którego o dopuszczalności wykorzystania cytatu w danym utworze decydują zwyczajowe *prawa*, ukształtowane w ramach tego *gatunku twórczości* do którego dane dzieło się zalicza. Dzięki temu, przy zachowaniu w miarę zobiektywizowanego wzorca (na tyle, na ile jest to możliwe przy odwoływaniu się do innych niż prawo systemów normatywnych), ustawa nie zamykałaby się drogi do dalszego, ewolucyjnego rozwoju twórczości. Rozwiązałoby to problem prawnej klasyfikacji tych cytatów, które nie są niezbędne, ale powszechnie uznane i stosowane w praktyce. Taka interpretacja wydaje się być ponadto zgodna z językową wykładnią art. 29 ust. 1 PrAut.

Kwestia *praw gatunku twórczości* może mieć także wpływ na ukształtowanie dopuszczalnych granic eksploatacji cudzego dzieła w utworze inspirowanym. Po

---

<sup>23</sup> Ibidem, s. 300. Tak np. w ustawodawstwie francuskim art. L122-5 4° CPI: „Lorsque l'oeuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire (...) la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre.”

<sup>24</sup> E. Traple, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 272.

<sup>25</sup> Zob. ibidem, s. 270 i nast.

<sup>26</sup> Tak: L. Małek, op. cit., s. 300-302.

pierwsze, przyjmując literalną wykładnię wspomnianego przepisu, należy uznać, że ustawodawca jednoznacznie przesądził o istnieniu pewnych prawideł, odmiennych dla każdego gatunku twórczości, istotnych z punktu widzenia zastosowania prawa. W związku z tym aktualny pozostaje postulat, aby ze względów celowościowych przy stosowaniu norm prawa autorskiego uwzględniać nie tylko dorobek doktryny prawnej, ale także te twierdzenia i zwyczaje, które obecnie są powszechnie akceptowane na gruncie teorii badanego gatunku twórczości (teatrologii, literaturoznawstwa, muzykologii itp.)<sup>27</sup>.

Po drugie zaś, skoro ustawodawca pozwala na bezpośrednio cytowanie cudzego dzieła (w zakresie ograniczonym przez słowo „urywki”) uzasadnione *prawami gatunku twórczości*, to tym bardziej dozwolonym wydaje się zaczerpnięcie przez twórcę utworu inspirowanego również drobnych elementów z głębiej osadzonych warstw dzieła pierwotnego (formy wewnętrznej i treści)<sup>28</sup>. Uwzględniając treść przepisów odnoszących się do relacji zależności między utworami, należałoby stwierdzić, że uprawnionymi są takie zaczerpnięcia (w sposób niebezpośredni, także elementów mających cechy twórcze), których skala na gruncie danego gatunku jest uznawana za naturalną i nie powoduje przejścia obrazu zindywidualizowanego zawartego w innym dziele lub formy szczególnie naznaczonej osobistym piętnem.

#### **4.4. Najczęstsze przykłady utworów inspirowanych w różnych gatunkach twórczości.**

Uwzględniając i kończąc rozważania niniejszej pracy, warto jest zwrócić uwagę na cechy charakterystyczne dzieł, które na gruncie różnych gatunków twórczości zalicza się do utworów inspirowanych. Należy jednak wziąć pod uwagę, że jest to kategoryzacja ogólna, niepełna i czysto przykładowa. Przedstawione tu zostaną wyłącznie typowe przypadki, często wskazywane przez doktrynę. Trzeba przy tym pamiętać, że – jak starano się to wyżej wykazać – żadne dzieło nie jest z samej tylko definicji utworem samoistnym, a jego rzetelne zaklasyfikowanie w pierwszej

---

<sup>27</sup> Zob. rozdział I, podrozdział 1 niniejszej pracy.

<sup>28</sup> Por. ibidem, s. 308 oraz J. Barta, R. Markiewicz, *Wprowadzenie...*, op. cit., s. 97.

kolejności wymaga wnikliwej analizy budowy i charakteru powiązań z innym utworem.

#### a. Utwory wyrażane słowem.

Nie budzi większych kontrowersji w doktrynie zakwalifikowanie jako utworów inspirowanych tego rodzaju dzieł literackich, które mają za cel sparodiować cudzy utwór. Niejednolicie ocenia się jednak powód, dla którego tego typu utwór traktuje się jako samoistny, skoro zwykle w sposób bezpośredni korzysta on z elementów dzieła pierwotnego i wprost się do niego odwołuje. Wskazuje się przykładowo, że utwór parodiowy obiera sobie innego dzieło za swój temat (tak jak np. prace analizy krytycznej)<sup>29</sup>, odwraca on sens utworu pierwotnego (a zatem zmienia też zindywidualizowany obraz w nim zawarty)<sup>30</sup> albo że twórca parodii jest po prostu uprawniony w szerszym zakresie do eksploatacji dzieła wyjściowego niż autorzy innych gatunków literackich<sup>31</sup>. Normatywnym uzasadnieniem tego ostatniego stanowiska miałby być ogólnie przyjęty i ustalony zwyczaj, istniejący w ramach zasad współżycia społecznego<sup>32</sup>. Nowsza literatura odwołuje się w tym kontekście do *praw gatunku twórczości*, które – jak już wskazano – mogą zostać zastosowane także wobec innych form eksploatacji utworu niż tylko dosłowne cytowanie<sup>33</sup>.

Wątpliwość budzi kwestia, czy każde dzieło komicznie naśladujące lub przerabiające wzorce oryginału należy uznawać za utwór inspirowany. Wskazuje się, że zależność utworu nie jest wykluczona, jeśli stanowi on jedynie komiczną adaptację dzieła (tzw. burleskę) albo trawestację (zmiana charakteru utworu na żartobliwy lub poważny, przy przejęciu całego schematu fabularnego, wersyfikacyjnego, pointy, a nawet fragmentów tekstu)<sup>34</sup>. Za utwory „ze swej istoty” inspirowane uznać należy więc wyłącznie parodie *sensu stricto* (komiczne przejawienie i zagęszczenie cech wzorca w celu jego ośmieszenia, skrytykowania czy skarykaturowania) oraz pastisze

<sup>29</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 41.

<sup>30</sup> Por. ibidem, s. 52 oraz A. Kopff, *Autorskie prawa zależne w świetle teorii o warstwowej budowie utworu*, St. Cyw. 1978, t. XXIX, s. 149-150.

<sup>31</sup> R. Markiewicz, *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Kraków 1984, s. 146.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>33</sup> L. Małek, op. cit., s. 308.

<sup>34</sup> R. Markiewicz, *Dzieło literackie...*, op. cit., s. 147.

(przejmujące nie temat, lecz technikę i poetyckość charakterystyczną dla twórczości danego autora)<sup>35</sup>.

Nie ma w doktrynie zgodności co do charakteru kontynuacji cudzych dzieł. Część doktryny opowiada się za traktowaniem ich zawsze jako utworów zależnych<sup>36</sup>, część stwierdza, że są to co do zasady utwory inspirowane<sup>37</sup>, inni w końcu sugerują analizę każdego przypadku z osobna, wprowadzając kryteria wyodrębnienia i różnorakie zastrzeżenia<sup>38</sup>. Za najbardziej zasadne należy uznać drugie podejście. Uzasadnia to fakt, że kontynuacja innego utworu – choć zwykle przejmuje z niego pewne elementy (np. postaci bohaterów, konstrukcję świata przedstawionego) – za każdym razem jest dziełem opartym o nową formę i kompozycję, a w dużym stopniu także nową treść, zindywidualizowaną odmiennym obrazem, nadanym mu przez kontynuatora. Jak już wspomniano w rozdziałach poprzednich, klasyfikacja taka nie wyklucza jednak w pewnych sytuacjach naruszenia dóbr osobistych twórcy dzieła pierwotnego lub zasad uczciwej konkurencji w razie eksploatacji takiego utworu na rynku wydawniczym.

Za dzieła wyłącznie inspirowane uznać należy też dzieła krytyki naukowej i artystycznej. Choć występują w nich często obszernie streszczenia, cytaty, opisy postaci, fabuły czy stylu, są one odrębnymi dziełami, które za swój temat przyjmują ocenę cudzego dzieła. Z tego względu stanowią zupełnie nowe dzieła, ukierunkowane na zupełnie inny cel, o odmiennej formie, nawiązujące jedynie do dzieła pierwotnego<sup>39</sup>.

## **b. Utwory muzyczne.**

W przypadku dzieł muzycznych za utwory inspirowane należy niewątpliwie uznać te, które tworzone są „w stylu” pewnego kierunku lub gatunku muzycznego.

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>36</sup> Tak: A. Kopff, *Granice swobodnego użytkowania dzieł chronionych prawem autorskim*, ZNUJ PP 1961, z. 8, s. 47-49;

<sup>37</sup> Tak: R. Markiewicz, *Dzieło literackie...*, op. cit., s. 78-79

<sup>38</sup> Tak: S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937, s. 18 oraz E. Traple, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 70-71.

<sup>39</sup> E. Traple, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 69.

Dotyczy to także utworów, które mają wyrażać hołd dla określonego, wybitnego kompozytora lub wręcz przeciwnie, mają charakter muzyki parodystycznej<sup>40</sup>.

W piśmiennictwie za utwory inspirowane uznaje się niekiedy uzupełnienia niedokończonych utworów, mające pozostać wierne charakterowi twórczości pierwotnego kompozytora<sup>41</sup>. Należy jednak pamiętać, że za takim utworem będzie wyłącznie ta część muzyki, która została dopisana do poprzedniego dzieła, bowiem ingerencje w tekst już zapisanej partytury prowadzą raczej do powstania utworu zależnego względem takiego dzieła. Podobny charakter mają kadencje, dopisywane przez innych muzyków do koncertów na instrument solowy. Wskazuje się, że stanowią one małe, samodzielne formy muzyczne. Wprawdzie pewne ogóle elementy – takie jak nastrój, tonacja czy charakter dzieła pierwotnego – ujawniać się będą również w nowym dziele, nie jest jednak jego głównym celem zaadaptowanie innego utworu, ale np. umożliwienie wykonawcy wykazania się swymi umiejętnościami i biegłością techniczną<sup>42</sup>.

Co do zasady, za utwory inspirowane należy uznać wariacje. Nie jest to jednak podejście jednoznaczne, gdyż w takim przypadku w grę wchodzi jeszcze kwestia granic dozwolonego cytatu, którymi wariacja zawsze się posługuje<sup>43</sup>. Jego dopuszczalny rozmiar należałoby ustalić zgodnie z treścią art. 29 ust. 1 oraz przyjętymi zwyczajami, tradycją związaną z tworzeniem wariacji. Nie każda wariacja będzie więc utworem samoistnym, choć nie musi być utworem zależnym. Podobnie oceniać należy fantazje i etiudy<sup>44</sup>.

### **c. Utwory sztuk plastycznych.**

Tak jak w przypadku dzieł muzycznych, nie jest naruszeniem praw autorskich symulowanie specyficznego stylu innego artysty, wzorowanie się na jego twórczości. Choć w literaturze pojawiały się postulaty ochrony na gruncie ustawy prawno-

---

<sup>40</sup> J. Barta, *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1980, s. 88-89.

<sup>41</sup> S. Ritterman, op. cit., s. 18.

<sup>42</sup> J. Barta, *Dzieło muzyczne...*, op. cit., s. 89.

<sup>43</sup> Por. E. Traple, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 69-70 oraz E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 53-54.

<sup>44</sup> J. Barta, *Dzieło muzyczne...*, op. cit., s. 91.

autorskiej tzw. twórczości autorskiej, czyli ogółu wartości, charakterystycznych dla całokształtu działalności danego artysty i powszechnie z nim identyfikowanych<sup>45</sup>, postulat ten nigdy nie znalazł poparcia ustawodawcy. Wydaje się to być słusznym rozwiązaniem, gdyż przyznanie tego typu ochrony niebezpiecznie dla pewności obrotu zacieśniałoby i rozszerzało sferę zmonopolizowaną przez danego twórcę. Zgodnie z obecnie obowiązującymi przepisami można mówić co najwyżej o ochronie przed próbami podszywania się pod innego artystę, skutkujące naruszeniem jego dóbr osobistych, na gruncie art. 24 KC.

Nie są utworami zależnymi karykatury, nawet jeśli odwołują się wprost np. do cudzego rysunku lub fotografii<sup>46</sup>. Także obranie tego samego tematu dla obrazu, nawet przy zbieżności wykorzystywanego stylu, nie prowadzi do powstania utworu zależnego. Istnieje poważny spór co do klasyfikacji tych dzieł sztuki (szczególnie częstych w sztuce współczesnej, np. w nurcie popartu), które bezpośrednio korzystają z cudzego utworu, celem zredukowania, wyśmiania lub zreinterpretowania jego treści<sup>47</sup>. Wydaje się jednak, że na gruncie utrwalonych już praw tego gatunku twórczości efekt takich zabiegów – choć może naruszać dobra osobiste twórcy dzieła pierwotnego – powinno się co do zasady uznawać za dzieło samoistne, korzystające z prawa cytatu. Podobnie należy traktować również dzieła sztuki kolażu. Nie należy jednak z góry wykluczyć, że zakres wykorzystania cudzego dzieła w konkretnym utworze może przekraczać ustalone w tej dziedzinie twórczości reguły, prowadząc tym samym do powstania utworu z zapożyczeniami<sup>48</sup>.

Jak już wspomiano, kwestia wyodrębniania utworów inspirowanych i zależnych nie ma większego znaczenia dla bardzo uproszczonych form graficznych, takich jak np. ornamentyka, w których niemal każda zmiana kompozycyjna prowadzi do powstania zupełnie nowego utworu<sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup> A. Kopff, *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle prawa autorskiego*, Kraków 1961, passim.

<sup>46</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 51.

<sup>47</sup> Klasycznym przykładem takiego dzieła jest obraz M. Duchampa *L.H.O.O.Q.*, przedstawiający słynną Mona Lisę z dorysowanymi wąsami i bródką.

<sup>48</sup> E. Traple, *Prawo autorskie...*, op. cit., s. 272.

<sup>49</sup> E. Traple, *Dzieło zależne...*, op. cit., s. 40.

## **Wnioski końcowe**

Przeprowadzając analizę obowiązujących w Polsce przepisów, zwłaszcza ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, formułowanych przez doktrynę prawa autorskiego twierdzeń, jak i orzecznictwa, rozważone zostały różne związki treściowe oraz formalne, zachodzące między dwoma utworami. Szczególny nacisk w pracy niniejszej położono na analizę granic, w jakich utwór zawierający pewne elementy zaczerpnięte z innego dzieła wciąż pozostaje utworem samoistnym w rozumieniu polskiego prawa autorskiego. Choć szczegółowe wnioski z tych rozważań przedstawiono w treści pracy, celowym wydaje się syntetyczne ich podsumowanie. Konkluzje te dają się ująć w następujące tezy:

Po pierwsze, między utworem w pełni samoistnym a utworem zależnym, będącym wzorcowym przykładem dzieła niesamoistnego („z drugiej ręki”), wyróżnić można postaci szereg utworów pośrednich. Jednym z nich jest utwór inspirowany, który choć przynależy do kategorii dzieł samoistnych, cechuje się pewnymi odrębnościami w stosunku do utworu w pełni samoistnego.

Po drugie, od utworu inspirowanego oraz utworu zależnego należy w szczególności odróżnić utwór z zapożyczeniami przekraczającymi granice dozwolonego cytatu. Jako utwór niesamoistny wymaga on dla swojej eksploatacji



zgody autora dzieła pierwotnego, jednak nie stosuje się wobec niego uregulowań dot. opracowań, wynikających z art. 2 ust. 3 i 5 PrAut.

Po trzecie, cechą wyróżniającą utwór inspirowany jest możliwość ingerencji w sferę dóbr osobistych autora dzieła inspirującego. Takim dobrem jest w szczególności wspomniana w katalogu z art. 23 KC „twórczość naukowa i artystyczna”. Jego emanacją miałyby być tzw. prawo do dobrej sławy lub rzetelnej krytyki dzieła. Nie zmienia to jednak faktu, że z punktu widzenia prawa autorskiego utwór taki jest zupełnie samodzielnym obiektem twórczym i nie ingeruje on w sferę autorskich praw majątkowych. Pozostaje kwestią sporną, czy może naruszać autorskie prawa osobiste twórcy dzieła pierwotnego, zwłaszcza jego prawo do autorstwa tych elementów, które zostały wykorzystane w nowym utworze. Wydaje się jednak, że w tym przypadku ochrona powinna być realizowana tylko na zasadach ogólnych, określonych w art. 24 KC.

Po czwarte, ustawodawstwo w sposób otwarty i bardzo oszczędny definiuje zarówno pojęcie inspiracji, jak i opracowania. Wobec tego, dla ich doprecyzowania, niezbędnym jest sięgnięcie do dorobku doktryny, orzecznictwa oraz praktyki funkcjonującej na gruncie poszczególnych gatunków twórczości, uzasadnionej szczególnymi cechami tychże.

Po piąte, nie da się wyznaczyć jednoznacznej i powszechnie uznanej granicy inspiracji cudzym dziełem, po przekroczeniu której mamy już do czynienia z utworem zależnym. Należy opowiedzieć się za istnieniem wielu granic, kształtujących się nieco odmiennie na gruncie różnych dziedzin twórczości. Wynika to przede wszystkim ze zróżnicowanej specyfiki wielu gatunków dzieł chronionych na gruncie prawa autorskiego, a także licznych pojęć o charakterze otwartym, stosowanych w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych, takich jak np. *prawa gatunku twórczości*, *opracowanie cudzego utworu* czy *podnieta twórcza*. Jednocześnie, ze względu na zmienny paradygmat utworu oraz dynamicznie rozwijające się stosunki ekonomiczno-społeczne w tej dziedzinie, formułowanie nowych, kazuistycznych rozwiązań przez ustawodawcę nie wydaje się być właściwym kierunkiem rozwiązania tego problemu.

Po szóste, przydatnym narzędziem dla ustalenia, czy autor danego utworu wyłącznie inspirował się innym dziełem, czy też raczej dokonuje jego eksploatacji, jest warstwowa teoria budowy utworu. Jeśli w utworze zaczerpnięto z innego dzieła warstwę treściową, przynajmniej w elementarnym stopniu skonkretyzowaną za pomocą warstwy kompozycyjnej, należy uznać go za utwór zależny. Abstrahując od twierdzeń doktrynalnych, korzystając z nieco odmiennej terminologii, do bardzo podobnych wniosków dochodzi także orzecznictwo. Jednocześnie koncepcja trójwarstwowości jest jedynie modelem ułatwiającym stwierdzenie, które elementy zostały przejęte z dzieła pierwotnego. Nie jest on idealny i nie dla każdego gatunku twórczości będzie się on w pełni sprawdzał (np. w przypadku dzieł tzw. sztuki nieprzedstawiającej, prac naukowych). Także propozycja uznania poszczególnych warstw dzieła za odrębny przedmiot obrotu ekonomiczno-prawnego nie znajduje uzasadnienia na gruncie obecnie obowiązującej ustawy.

Po siódme, na gruncie polskiego prawa autorskiego należy przyjąć, że chronione są wyłącznie twórcze elementy dzieła – tak w sferze treściowej, jak i formalnej. Ze względu na niezawłaszczalność idei nie może być mowy o ochronie samego tylko tematu dzieła, ale dopiero jego konkretyzacji, pewnego zindywidualizowanego obrazu w nim zawartego. Ochrona nie dotyczy również tych elementów twórczości, które na skutek upływu czasu, a także tych, które jako powszechnie znane i stosowane, weszły już do domeny publicznej. W przypadku dzieł tzw. sztuki nieprzedstawiającej oraz prac naukowych ochrona dotyczyć będzie wyłącznie sfery formalnej, zwłaszcza formy wewnętrznej (kompozycyjnej, argumentacyjnej).

Na podstawie sformułowanych wyżej wniosków, za utwór zależny należy uznać taki utwór, który przejmie z innego dzieła wyrażony w nim obraz zindywidualizowany wraz z przynajmniej podstawowymi elementami sfery kompozycyjnej. W przypadku dzieł tzw. sztuki nieprzedstawiającej oraz prac naukowych przejęcie to musi dotyczyć znacznych, kluczowych dla dzieła składników formalnych, zwłaszcza wyrażających się w formie wewnętrznej utworu. Jednocześnie utwór inspirowany należy zdefiniować jako taki, który powstał pod wpływem cudzego dzieła, nie zaś w oparciu o nie. W utworze tym mogą występować zaczerpnięcia z tych elementów

dzieła inspirującego, które nie mają charakteru indywidualnego, twórczego lub oryginalnego. Może on przedstawiać także te same zjawiska, osoby, idee, zdarzenia historyczne lub nawet fabułę, byleby zaprezentowane w nim ujęcie było oryginalne, fundamentalnie różniące się od wyrażonego w utworze inspirującym, a zaczerpnięte składniki miały rolę drugoplanową. Ponadto za inspirowany uznać należy taki utwór, który za swój temat obiera sobie dzieło inspirujące, o ile celem tego utworu jest dokonanie jego analizy lub krytyki (także w formie satyrycznej). W każdym razie o randze twórczej takiego dzieła decydować muszą elementy nadane mu przez autora dzieła inspirowanego, nie zaś zaczerpnięte z cudzego utworu. W innym przypadku dany utwór należy zakwalifikować jako zależny, wymagający zgody autora dzieła pierwotnego dla jego eksploatacji.

Choć nie jest możliwe skonstruowanie i opisanie jednolitej granicy między utworem inspirowanym a zależnym, celowym wydaje się sformułowanie zestawu dyrektyw interpretacyjnych i wskazówek ułatwiających stwierdzenie, czy zachowane zostały granice inspiracji na gruncie konkretnego przypadku. W niniejszej pracy została zawarta propozycja metody, krok po kroku sprawdzającej różne elementy dzieła, mogąca być przydatna dla praktyki obrotu prawnego.

*De lege ferenda*, aby zapobiec sporom i wyeliminować nieuczciwe zachowania na tym obszarze, celowym wydaje się jednoznaczne określenie w przepisach istnienia prawa do tytułu utworu. Wzorcem dla takiej regulacji mogłaby być ustawa francuska, w której przyznaje się autorowi dzieła prawo do jego tytułu, o ile ma on charakter oryginalny. Warto także rozważyć zawarcie w ustawie przepisu precyzyjnie normującego okoliczności i zakres przypadków, w jakich wymagana jest zgoda samego autora dzieła pierwotnego (z wyłączeniem następców prawnych) na sporządzenie kontynuacji jego utworu przez innego twórcę.

## BIBLIOGRAFIA

### Monografie:

1. Banasiuk J., *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*, Warszawa 2012
2. Barret M., *Intellectual Property. The Emanuel Law Outlines Series*, Austin-Boston-Chicago-New York 2008
3. Barta J., *Dzieło muzyczne i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1980
4. Barta J., Markiewicz R., *Wprowadzenie, (w:) Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2008
5. Błęszyński J., *Tłumaczenie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Warszawa 1973
6. Błęszyński J., *Prawo autorskie*, Warszawa 1988
7. Brzozowska, M., *Prawo autorskie w kulturze*, Bytom 2010
8. Desbois H., *Le droit d'auteur*, Paris 1950
9. Desbois H., *Le droit d'auteur en France*, Paris 1973
10. Gienas K., *Systemy Digital Rights Management w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2008
11. Jankowska M., *Autor i prawo do autorstwa*, Warszawa 2011
12. Kohler J., *Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz*, Mannheim 1892
13. Kopff A., *Dzieło sztuk plastycznych i jego twórca w świetle przepisów prawa autorskiego*, Kraków 1961
14. Kopff A., (w:) Grzybowski S. (red.), *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973
15. Krzyżanowski J., *Sztuka słowa*, Warszawa 1973
16. Lewandowski K. (red), *Prawo autorskie a prawo konkurencji*, Poznań 2009
17. Małek L., *Cytat w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2011
18. Markiewicz R., *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, Kraków 1984
19. Matlak A., *Prawo autorskie w społeczeństwie informacyjnym*, Kraków 2004
20. Niżankowska A. M., *Prawo do integralności utworu*, Kraków 2007
21. Piesiewicz P. F., *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009
22. Runge K., *Urheber- und Verlagsrecht*, Bonn 1953
23. Sieniow T., Włodarczyk W., *Własność intelektualna w społeczeństwie informacyjnym*, Lublin 2009
24. Stewart S. M., *International Copyright and Neighbouring Rights*, London 1983
25. Traple E., *Dzieło zależne jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 1979
26. Traple E., *Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego*, Kraków 1990
27. Ulmer E., *Das Urheber- und Verlagsrecht*, Berlin 1960
28. Wasilewski P., *Open content. Zagadnienia prawne*, Warszawa 2008

29. Wojciechowska A., *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, ZNUJ PWiOWI 1999, z. 72
30. Wojnicka E., *Autorskie prawa zależne*, Łódź 1990
31. Wojnicka E., *Ochrona autorskich dóbr osobistych*, Łódź 1997
32. Zoll F., Szpunar A., *Prawo cywilne w zarysie*, t. II, Kraków 1947

### **Komentarze:**

1. Barta J., Markiewicz R. (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2011
2. Barta J., Markiewicz R., (w:) J. Barta (red.), *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*, t. 13, Warszawa 2007
3. Czajka-Dąbrowska M., (w:) Barta J., Markiewicz R. (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2011
4. Ćwiakalski Z., (w:) Barta J., Markiewicz R. (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2011
5. Drzewiecki, A., (w:) Ferenc-Szydełko E. (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2011
6. Ferenc-Szydełko E. (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2011
7. Gienas K., (w:) Ferenc-Szydełko E. (red.), *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2011
8. Gołat R., *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa 2002
9. Ritterman S., *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937
10. Traple E., (w:) Barta J., Markiewicz R. (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2011
11. Zoll F., *Polska ustawa o prawie autorskim i Konwencja berneńska*, Warszawa 1926

### **Artykuły:**

1. Białobrzeski J., *Prawo nie nadąża za zmianami mediów*, „Rz”, 12 listopada 2008
2. Błęszyński J., *Co łączy „Dzienniczek” św. Faustyny z Paderewskim*, „Rz”, 6 października 2009
3. Flisak D., *Co łączy „Dzienniczek” św. Faustyny z prawem autorskim*, „Rz”, 19 listopada 2009
4. Ingarden R., *O tłumaczeniach*, (w:) Rusinek M. (red.), *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław 1955
5. Klemensiewicz Z., *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa*, (w:) Rusinek M. (red.), *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław 1955
6. Kopff A., *Autorskie prawa zależne w świetle teorii o warstwowej budowie utworu*, St. Cyw. 1978, t. XXIX

7. Kopff A., *Granice swobodnego użytkowania dzieł chronionych prawem autorskim*, ZNUJ PP 1961, z. 8
8. Machała W., *Specyfika roszczenia odszkodowawczego z art. 79 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, „Studia Iuridica”, nr XLVII/2007
9. Mozgawa M., Radoniewicz J., *Przepisy karne w prawie autorskim. Zagadnienia teorii i praktyki*, Prok. i Pr. 1997, nr 7-8
10. Nowicka A., Sołtysiński S., *Uwagi o projekcie ustawy wdrażającej dyrektywę 2004/48/WE w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej*, KPP 2006, z. 4
11. Sokołowska D., „*Omnis definitio periculosa*”, czyli kilka uwag o zmianie paradygmatu utworu, (w:) Kępiński M. (red.), *Granice prawa autorskiego*, Warszawa 2010
12. Ślęzak P., *Tytuł utworu w prawie własności intelektualnej i prawie zwalczania nieuczciwej konkurencji*, (w:) Lewandowski K. (red.), *Prawo autorskie a prawo konkurencji*, Poznań 2009
13. Tischner A., *Cywilnoprawna ochrona autorskich praw majątkowych i zabezpieczenie roszczeń z tytułu naruszenia autorskich praw majątkowych*, (w:) Barta J., Markiewicz R., Matlak A. (red.) *Prawo mediów*, Warszawa 1998
14. Tischner A., Targosz T., *Dostosowanie polskiego prawa własności intelektualnej do wymogów prawa wspólnotowego*, (w:) Matlak. A., *Zagadnienia prawa autorskiego*, ZNUJ PIPWI 2007, Nr 97
15. Torremans P., *Is copyright a human right?*, „Michigan State Law Review”, Nr 2007/271
16. Wojciechowska A., *Treść osobistych praw autorskich*, PUG 1994, nr 11
17. Zoll F., *Tzw. „Droit moral” w dziedzinie prawa autorskiego*, CPiE, rocznik XXV, Kraków 1929

### **Glosy:**

1. Błęszyński J., *Glosa do wyroku SN z dn. 10 maja 1963 r.*, II CR 128/63, PiP 1964, z. 10
2. Błęszyński J., *Glosa do wyroku SN z dn. 2 lutego 1968 r.*, I CR 649/67, OSPiKA 1969, nr 3, poz. 63
3. Czajkowska-Dąbrowska M., *Glosa do wyroku SA w Warszawie z dn. 29 marca 2001 r.*, I ACa 1307/00, OSP 2002, nr 7-8, poz. 108
4. Ritterman S., *Glosa do orzeczenia SN z dn. 12 marca 1958 r.*, ZCR 347/57, OSPiKA 1959, nr 5, poz. 125
5. Serda J., *Glosa do wyroku SN z dn. 2 lutego 1968 r.*, I CR 649/67, OSPiKA 1970, nr 2, poz. 31

### **Orzecznictwo:**

1. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 31 marca 1938 r., II C 2531/37, OSP 1938, poz. 545
2. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 31 marca 1953 r., II C 834/52, niepubl.

3. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 18 listopada 1960 r., I CR 234/60, OSN 1961, nr 4, poz. 124
4. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 23 marca 1963 r., I CR 128/61, niepubl.
5. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 10 maja 1963 r., II CR 128/63, OSNC 1964, nr 4, poz. 74
6. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 2 lutego 1968 r., I CR 649/67, OSN 1968, nr 10, poz. 173
7. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 10 lutego 1970 r., II CR 666/69, OSP 1972, z. 2, poz. 30
8. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 30 grudnia 1970 r., I CR 553/70, OSNCP 1971, z. 10, poz. 175
9. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 2 kwietnia 1971 r., I CR 23/71, LEX nr 63347
10. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 22 września 1971 r., II CR 330/71, OSNC 1971, nr 3, poz. 57
11. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 29 grudnia 1971 r., I CR 191/71, OSN 1972, nr 7-8, poz. 133
12. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 30 maja 1972 r., II CR 137/72, niepubl.
13. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 23 czerwca 1972 r., I CR 104/72, LEX nr 63572
14. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 25 kwietnia 1973 r., I CR 91/73, OSNCP 1974, nr 3, poz. 50
15. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 31 grudnia 1974 r., I CR 659/74, LEX nr 64198
16. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 19 września 1975 r., I CR 483/75, niepubl.
17. Orzeczenie Sądu Najwyższego z dn. 11 stycznia 1979 r., I CR 393/78, LEX nr 64058
18. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dn. 15 września 1995 r., I ACr 620/95, LEX nr 62623
19. Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dn. 19 lutego 1997 r., I SA/Kr 1062/96, niepubl.
20. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dn. 29 października 1997 r., I ACa 477/97, LEX nr 533708
21. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 3 września 1998 r., I CKN 818/97, OSP 1999, z. 1, poz. 21
22. Orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dn. 29 października 1997 r., I ACa 477/97, LEX nr 533708
23. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 5 stycznia 2001 r., V CKN 499/00, LEX nr 53112
24. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dn. 29 marca 2001 r., I ACa 1307/00, OSP 2002, nr 7-8, poz. 108
25. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 5 lipca 2002 r., III CKN 1096/00, OSNC 2003, nr 11, poz. 150
26. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dn. 17 grudnia 2002 r., I ACa 254/02, LEX nr 535064
27. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dn. 5 marca 2004 r., I ACa 35/04, OC 2004, nr 10, poz. 33
28. Orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Katowicach z dn. 9 listopada 2005 r., I ACa 1155/05, LEX nr 164631

29. Orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dn. 9 listopada 2006 r., I ACa 490/06, LEX nr 298567
30. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dn. 14 maja 2007 r., I ACa 668/06, OSA 2008/12, poz. 39
31. Wyrok Sądu Najwyższego z dn. 22 czerwca 2010 r., IV CSK 359/09, OSNC 2011, nr 2, poz. 16
32. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dn. 31 lipca 2012 r., I ACa 303/12, LEX nr 1220403
33. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Katowicach z dn. 9 października 2012 r., V ACa 175/12, LEX nr 1223189
34. Orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dn. 17 października 2012 r., I ACz 1753/12, LEX nr 1223398