STUDIA IURIDICA TORUNIENSIA
PRZEMIANY POLSKIEGO PRAWA, TOM DRUGI
pod red. Ewy Kustry, Toruń 2002

Jan A. Piszczek

Prawo autorskie w okresie przemian 1991–2000 (Zagadnienia wybrane)

Wprowadzenie

Określenie cezury czasowej, tworzącej ramy obszaru, w którym umiejscawiam analizę przemian w polskim prawie autorskim, można oprzeć na automatycznie wybranych datach, wskazując jako początkową 1 stycznia 1991 roku, natomiast jako wyznaczającą kres rozważań 31 grudnia 2000. Przeglądając wszak chronologiczny zapis faktów tworzących historię interesującego mnie działu prawa napotkać można takie, które zasługują na nadanie im rangi punktów tworzących logicznie wybrany odcinek większej całości. Są nimi: wniesienie do Sejmu pierwszego, rządowego projektu ustawy o prawie autorskim 30 września 1991 r.[1] oraz wejście w życie 22 lipca 2000 r. nowelizacji ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 4 lutego 1994 r.[2] uchwaloną 9 czerwca tegoż roku[3]. Oczywiście wspomniane fakty nie były wyizolowanymi incydentami. Pierwszy z nich oznaczał uwieńczenie długotrwałego procesu przygotowywania gruntownej odnowy porządku prawnego w omawianej domenie, pozornie tkwiącej w bezruchu od 10 lipca 1952 r.[4] Stworzenie bowiem projektu nowej ustawy, na tyle kompletnego, że uzasadniało to skierowanie go do Sejmu, należy uznać

[1] J. Barta, *Wprowadzenie*, [do:] *Projekt prawa autorskiego*, Kwartalnik Prawa Prywatnego 1993, z. 3, s. 324.

[2] Tekst jedn. Dz.U. z 2000 r. Nr 80, poz. 904 — cyt. dalej jako pr.aut.

[3] Ustawa z 9 VI 2000 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. Nr 53, poz. 637.

[4] Data uchwalenia poprzednio obowiązującej ustawy o prawie autorskim, opublikowanej w Dz.U. z 1952 r. Nr 34, poz. 324.

za nową jakość i kategoryczny imperatyw doprowadzenia prac do założonego celu. Końcowa cezura czasowa natomiast związana jest z nadaniem ustawie z 1994 r. kształtu wynikającego z pierwszych doświadczeń praktycznych jej stosowania, jak również uzyskanego w następstwie przedstawianych w piśmiennictwie uwag oraz trendów obserwowanych w uregulowaniach obcych. Okres, jaki upłynął od chwili ostatniej nowelizacji polskiego prawa autorskiego, nie jest zbyt długi, toteż brak znaczących symptomów dalszej ewolucji jest w pełni zrozumiały. Nie wygenerowano też w tym czasie materii, która w istotny sposób przesuwałaby punkt zamykający odcinek przemian poddanych analizie nieco dalej.

Wektory przemian

Ustawa o prawie autorskim z 10 lipca 1952 r. funkcjonowała ponad czterdzieści lat w kształcie niemal nienaruszonym[5]. Będąc niezbyt udanym efektem poczynań legislacyjnych, zdeterminowanych warunkami ustrojowymi[6], archaizowała nawet częściowo stan prawny obowiązujący poprzednio[7]. Niejako obok prawa zachodziły gruntowne przemiany w świadomości społecznej, wywołane niezwykle dynamicznym rozwojem nauki i techniki[8]. Osiągnięcia w dziedzinie przepływu informacji, upowszechniający się dostęp do środków rejestracji dźwięku i obrazu, łatwość kopiowania i zwielokrotniania nośników fizycznych utworów, rozwój technik przekazu sygnałów radiowych i telewizyjnych, a także nieustanny, geometryczny wręcz postęp w dziedzinie digitalizacji i jej zastosowania w praktyce — wszystko to wywoływało narastającą potrzebę zmian w istniejącym porządku prawnym. W rozwiniętych państwach kapitalistycznych reagowano na te zjawiska przyporządkowaniem im rozwiązań legislacyjnych[9], trwał też proces

---

[5] Zmiany ustawy z lat 1975 i 1989 nie miały istotnego znaczenia, a pierwsza z nich, przedłużająca ochronę autorskich praw majątkowych o 5 lat (z 20 do 25) była następstwem ratyfikacji przez Polskę konwencji sztokholmskiej z 1967 r (Dz.U. z 1975 r. Nr 34, poz. 184), nie zaś autonomicznej ewolucji prawa polskiego.

[6] Por. J. Bleszyński, *Nowe prawo autorskie. (Próba bilansu)*, Państwo i Prawo 1994, z. 10, s. 3.

[7] Ustawa z 29 III 1926 r. o prawie autorskim, Dz.U. Nr 48, poz. 286, ze zmianami: Dz.U. z 1927 r. Nr 36, poz. 318 oraz Dz.U. z 1935 r. Nr 26, poz. 176 — tekst. jedn. Dz.U. Nr 36, poz. 260.

[8] O znaczeniu tego zjawiska zob. A. Kopff, *Wpływ postępu techniki na prawo autorskie*, ZNUJ, Prace z wynalazczości i ochrony własności intelektualnej (dalej PWOWI), z. 48, Kraków 1988, oraz D. Kasprzycki, *Problematyka pojęcia utworu jako przedmiotu prawa autorskiego, aspekty psycho- i socjologiczne*, ZNUJ PWOWI, z. 71 z 1999 r., s. 5–17.

[9] Np. we Francji ustawa 85-660 z 3 VII 1985 r. oraz Kodeks własności intelektualnej z 1 VII 1992 r., w Australii — obszerna nowelizacja obowiązująca od 4 III 2001 r., modyfi-

harmonizacji prawa we Wspólnocie Europejskiej[10]. Nie można także pomijać przemian, jakie następowały w podstawowych strukturach politycznych i gospodarczych, oraz przeskoku z ekonomiki opartej na planowaniu do reguł wolnego rynku[11]. Przekonuje o tym fakt, że zaowocowały one wzmożoną aktywnością legislacyjną w dziedzinie własności intelektualnej, a więc i w prawie autorskim nie tylko w Polsce, lecz także w innych państwach, które znalazły się w podobnej fazie ewolucji ustrojowej[12]. Zmianom sprzyjały też liczne okoliczności partykularne, wśród których warto wspomnieć o światowym rynku kultury, prywatyzacji i liberalizacji telekomunikacyjnej, internecie i handlu elektronicznym[13]. Jak podkreśla się w doktrynie[14], samodzielne, doniosłe znaczenie miały też: Układ Europejski ustanawiający stowarzyszenie pomiędzy Rzecząpospolitą Polską a Wspólnotami Europejskimi i ich Państwami Członkowskimi z 16 grudnia 1991 r.[15], a zwłaszcza postanowienia zawarte w art. 6 oraz 68–70, zobowiązujące Polskę do dostosowania swojego ustawodawstwa w dziedzinie własności intelektualnej, a więc i prawa autorskiego, do prawa obowiązującego w Unii Europejskiej oraz Traktat o Stosunkach Handlowych i Gospodarczych między Rzecząpospolitą Polską a Stanami Zjednoczonymi Ameryki z 21 marca 1990 r.[16] Wykonanie zobowiązań przyjętych przez Polskę na mocy tego aktu wymagało

---

kująca zasadniczo poprzednie rozwiązania (bliżej o tym S. Ricketson, *Letter from Australia*, RIDA 2001, nr 188, s. 117 i n.), w Belgii (1994), w Danii (1995) czy też w Wielkiej Brytanii (ustawa z 1998 r.). Zob. także Digital Millennium Copyright Act uchwalony w USA w 1998 r.

[10] Por. J. Sobczak, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa–Poznań 2000, s. 20 i n. oraz powołane tam dyrektywy Rady Wspólnot Europejskich. Zob. też np. W. R. Cornish, *Recent changes in British Copyright Law*, RIDA 1997, nr 172, s. 151 i n.; G. Koumantos, *La nouvelle loi hellenique sur le droit d'auteur et les droits voisins*, RIDA 1994, nr 159, s. 295 i n.

[11] A. Dietz, *Tendances de l'évolution du droit d'auteur dans les pays d'Europe Centrale et Orientale*, RIDA 1994, nr 162, s. 121 i n. oraz P. Gyertyánfy, *On the evolution of copyright legislation in Central Europe up to January 1999*, RIDA 1999, nr 182, s. 3 i n.

[12] W początku lat dziewięćdziesiątych nowe prawo autorskie uchwalono w Albanii (ustawa z 19 V 1992), Bułgarii (ustawa z 16 VI 1993), Czechosłowacji (później Czech i Słowacji — ustawa z 28 III 1990), Estonii (ustawa z 23 X 1992), Łotwy (ustawa z 11 V 1993), Federacji Rosyjskiej (ustawa z 9 VII 1993) czy Chorwacji (1998).

[13] Wnikliwą analizę tych czynników i ich wpływu na przemiany w prawie autorskim państw Europy Centralnej, w tym także Polski, prezentuje P. Gyertyánfy, op.cit., s. 9 i n.

[14] Por. m.in. J. Sobczak, op.cit., s. 20 i n.; M. Byrska, *Wybrane wytyczne Unii Europejskiej dotyczące ujednolicania przepisów z zakresu ochrony własności intelektualnej a polskie prawo autorskie*, Problemy Prawne Handlu Zagranicznego 1995, t. 18, s. 140 i n.; T. Grzeszak, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Przegląd Prawa Handlowego 1994, nr 5, s. 1 i n.

[15] Załącznik do Nr 11, poz. 38 Dziennika Ustaw z 1994 r.

[16] Ustawa ratyfikacyjna z 26 VII 1991, Dz.U. z 1991 r. Nr 77, poz. 366.

uchwalenia nowej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, gdyż dopiero wówczas możliwe było przystąpienie naszego państwa do pełnego tekstu konwencji berneńskiej oraz objęcie ochroną, analogiczną do udzielanej dziełom literackim, programów komputerowych[17]. Układ stowarzyszeniowy ze Wspólnotami Europejskimi natomiast nakładał na Polskę obowiązek przystąpienia do konwencji rzymskiej (z 26 października 1961 r.) o ochronie artystów wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych w ciągu pięciu lat od jego wejścia w życie[18].

Dynamicznym czynnikiem stymulującym przemiany w poszczególnych instytucjach polskiego prawa autorskiego i praw pokrewnych są dyrektywy Rady Wspólnot Europejskich. Zawarte w nich rozwiązania stanowią swoisty punkt odniesienia w procesie ujednolicania regulacji krajowych (wewnętrznych) państw–członków Wspólnoty. Również Rzeczpospolita Polska zobowiązała się do dostosowywania krajowego prawa autorskiego do wytycznych, uczestniczy więc w europejskim procesie harmonizacji, kierując się co najmniej tymi postanowieniami dyrektyw, które mają charakter obligatoryjny. Przesądza on bowiem o obowiązku ich uwzględnienia w prawie wewnętrznym[19]. Problematyka objęta wytycznymi wyznacza zatem obszar materii, która została, jest lub będzie objęta procedurami dostosowawczymi[20].

---

[17] Polska, zapewne ze względu na zmianę rządu, nie dotrzymała terminu wykonania tych obowiązków, oznaczonego na 31 XII 1991 r.

[18] Por. art. 66 Układu o stowarzyszeniu. Polska wykonała to zobowiązanie w 1997 r. (patrz Oświadczenie rządowe z 6 VI 1997 w sprawie przystąpienia Rzeczypospolitej Polskiej do międzynarodowej konwencji o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, sporządzonej w Rzymie dnia 26 X 1961, Dz.U. Nr 125, poz. 800 i 801). Zob. też na ten temat m.in. M. Czajkowska-Dąbrowska w: J. Barta, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Ćwiąkalski, R. Markiewicz, E. Traple, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, wyd. II, Warszawa 2001, s. 133 oraz s. 546 (cyt. dalej jako *Komentarz II*).

[19] Por. M. Byrska, op.cit., s. 141–142.

[20] Wytyczne, których wykaz przedstawia J. Sobczak, op.cit. s. 21, obejmują wykonywanie działalności telewizyjnej (dyrektywa nr 89/552), ochronę programów komputerowych (dyrektywa nr 91/250), prawa wynajmu i wypożyczania praw pokrewnych (dyrektywa nr 92/100), przekazu satelitarnego i rozpowszechniania kablowego (dyrektywa nr 93/83) ujednolicenia czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych (dyrektywa nr 93/98), implementacji ogólnego programu ograniczeń i ich znoszenia w sferze wolności świadczenia usług w odniesieniu do przemysłu filmowego (dyrektywa nr 63/607 oraz nr 65/264), osiągnięcie wolności przedsiębiorczości w odniesieniu do samodzielności w zakresie dystrybucji i produkcji kinematograficznej (odpowiednio — dyrektywy nr 68/369 oraz nr 70/451) a także standardy dla satelitarnej emisji sygnałów telewizyjnych (dyrektywy nr 86/529 oraz 92/38).

Ustawa z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych

Przedstawione już faktory przemian w prawie autorskim wywierały konsekwentnie nacisk na legislaturę, która zdecydowanie przyspieszyła prace nad projektem nowych uregulowań, usuwając — jeszcze przed uchwaleniem ustawy — liczne przeszkody systemowe stanowiące relikty poprzedniego ustroju[21]. Przygotowywanie całkowicie nowej regulacji wymagało znacznego czasu, wszelako uwieńczone zostało uchwaleniem 4 lutego 1994 r. ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych[22], która weszła w życie po upływie trzech miesięcy od dnia jej ogłoszenia[23]. Pierwszych jej ocen dokonywano biorąc pod uwagę przede wszystkim to, że mieliśmy do czynienia z zupełnie nowym aktem prawnym, regulującym materię trudną, mało popularną i zwykle ignorowaną, nawet w środowisku profesjonalistów. Z reguły więc wskazywano na odmienności w stosunku do poprzedniego stanu prawnego oraz akcentowano instytucje nieznane ustawie z 1952 r., podkreślając równocześnie nowoczesność i specyficzną autonomiczność rezultatu osiągniętego przez legislaturę. Nie oznacza to

---

[21] Między innymi zmianami w powszechnym porządku prawnym (likwidacja cenzury, wprowadzenie swobody działalności gospodarczej, przywrócenie w bardzo szerokim zakresie zasady swobody umów itd.) derogowano również przepisy wykonawcze do ustawy o prawie autorskim z 1952, oparte na rozwiązaniach płynących wprost z systemu rozdzielczo-nakazowego. Podobnie J. Błeszyński, op.cit., s. 4–6.

[22] Więcej o pracach specjalnej komisji i Ministerstwa Kultury i Sztuki zob. J. Barta, op. et loc.cit.; J. Błeszyński, op.cit., s. 5–7.

[23] Nastąpiło to 24 V 1994 r. Należy wspomnieć, iż zgodnie z przepisem art. 129 pr.aut. wyjątek stanowił przepis art. 124 ust. 3 pr.aut., który wszedł w życie z dniem ogłoszenia ustawy, a więc 23 II 1994 r. Przepis ten regulował swoistą amnestię komputerową (zob. J. Barta, R. Markiewicz w: J. Barta, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Ćwiąkalski, R. Markiewicz, E. Traple, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, wyd. I, Warszawa 1995, s. 504–508, cyt. dalej jako *Komentarz I*) stanowiąc, że posiadacz programu komputerowego stworzonego przed dniem wejścia w życie ustawy i chronionego według ust. 1 (art. 124) nie mógł być pociągnięty do odpowiedzialności za naruszenie prawa autorskiego dokonane przed tym dniem. Po wejściu w życie ustawy dalsze użytkowanie programu w dotychczasowym zakresie przez osobę, która była w posiadaniu takiego programu, było dozwolone bez odrębnej zgody i wynagrodzenia, z zachowaniem wymogów przepisów art. 75 pr.aut. (dotyczących dozwolonego użytku programów komputerowych). Na mocy przepisów ustawy z 9 VI 2000 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, „amnestia komputerowa" została zniesiona (skreślono ust. 3 art. 124 pr.aut.). Oznacza to obowiązek osób poprzednio objętych uchyloną regulacją bądź w terminie 14 dni od opublikowania ustawy zaniechania eksploatacji programu komputerowego, bądź uregulowania swojej sytuacji prawnej przez uzyskanie licencji. Konsekwencje owego rozwiązania nie zostały zapewne poddane zbyt dokładnej analizie w trakcie prac nad nowelizacją ustawy. Por. J. Barta, R. Markiewicz w: *Komentarz II*, s. 758. Zaprezentowaną tam ocenę krytyczną w pełni podzielam.

braku w piśmiennictwie również głosów krytycznych, obejmujących całość tego aktu normatywnego[24], jak i odnoszących się do poszczególnych przepisów[25]. Wskazując mankamenty ustawy z 1994 wymieniano brak zabezpieczenia stanu równowagi w ochronie poszczególnych interesów lub przyjęcie rozwiązań zmierzających w błędnie zaprogramowanym kierunku[26].

Wśród licznych regulacji nieznanych poprzedniej ustawie, a zastosowanych w omawianym akcie prawnym należy, moim zdaniem, wskazać zwłaszcza na te, które dotyczą praw pokrewnych, programów komputerowych, Funduszu Promocji Twórczości, zastąpienia umowy wydawniczej (pominiętej w nowej regulacji) autorskoprawną umową o dzieło oraz organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Podkreślenia wymaga też wzmocnienie pozycji autora w stosunku do użytkowników dzieł i nabywców praw autorskich, a także rozbudowanie środków ochrony prawnej w przypadku zagrożenia i naruszenia autorskich praw osobistych i majątkowych. Wydłużono również czas trwania praw majątkowych do 50 lat, znacznie wzbogacając ich katalog. Obejmuje on obecnie także, znane ustawie z 1926 roku, a pominięte przez kolejną (z 1952 r.) *droit de suite*: uprawnienie do partycypowania przez autora w dochodach uzyskiwanych z zawodowej odsprzedaży oryginałów utworów plastycznych oraz rękopisów utworów muzycznych i literackich. W ramach przyjętych dla niniejszego opracowania nie sposób oczywiście odnieść się do wszystkich rozwiązań z równą uwagą. Kontrowersyjna, zarówno jako przedmiot prawa autorskiego, jak i ewentualnie praw pokrewnych, fotografia uzyskała w nowej ustawie pozycję równą innym utworom. Wśród nich znalazło się też dzieło lutnicze (art. 2 pkt 4 pr.aut.), którego objęcie katalogiem przedmiotów prawa autorskiego budzi poważne i uzasadnione zastrzeżenia[27]. Nie rodzi natomiast wyraźnego sprzeciwu przyjęcie ochrony, na równi z utworami literackimi, programów komputerowych. Wprawdzie odmienności przewidziane dla tej kategorii dzieł, a zwłaszcza obowiązująca, do czasu nowelizacji prawa autorskiego w 2000 r., tzw. „amnestia komputerowa", wywołały pewne kontrowersje[28], wszelako znaczne dostosowanie tych

---

[24] Tak J. Błeszyński, op.cit., s. 8 i n.

[25] Tak autorzy *Komentarza I*.

[26] J. Błeszyński, op.cit., s. 9. Krytyczną uwagę autor ten wspiera przykładem niewłaściwego rozwiązania przyjętego w przepisie art. 20 ust. 2 pr.aut., pomijającego wydawców wśród podmiotów uprawnionych do wynagrodzenia z tytułu opłat od urządzeń reprograficznych. Przyczyny występowania licznych usterek J. Błeszyński widzi w słabości i niezorganizowaniu naszego rynku, a zwłaszcza w słabości jego struktur w okresie przemian gospodarczych. To trafne spostrzeżenie wymaga, moim zdaniem, wzbogacenia uwagą, że środowiska twórcze nie były przygotowane merytorycznie do wzmocnienia zespołów przygotowujących ustawę, dbając o swoje partykularne interesy.

[27] Por. J. Barta, R. Markiewicz w: *Komentarz I*, s. 56–57 oraz w: *Komentarz II*, s. 84–85.

[28] Por. przyp. 22.

rozwiązań do dyrektywy Wspólnoty Europejskiej nr 91/250 z 14 maja 1991 zasługuje na aprobatę.

Co do zasady, wśród przedmiotów prawa autorskiego ustawa nie wymienia tytułu utworu. Nic nie stoi wprawdzie na przeszkodzie, by w razie spełniania przezeń przesłanek utworu uznać go za dzieło[29]. W doktrynie dominuje zapatrywanie odmawiające tytułowi utworu przymiotu utworu[30]. Na tle przepisu art. 11 pr.aut. z 1994 uznałem jednak, że redakcja tej wypowiedzi normatywnej upoważnia do wniosku, że ustawodawca przyznał wydawcy lub producentowi prawo autorskie majątkowe do tytułu dzieła zbiorowego[31]. Zapewne wspomniane uregulowanie było następstwem usterki legislacyjnej, albowiem w ostatnim z dostępnych mi projektów nowelizacji ustawy widnieje skorygowana redakcja omawianego jej fragmentu[32]. W doktrynie łagodzi się konsekwencje ujawnionego tu niedociągnięcia, odwołując się do przesłanek utworu (art. 1 pr.aut.)[33], co jest jednak niezbyt przekonujące.

Rozważając bardziej szczegółowo wspomniane już wzmocnienie pozycji autora wobec innych podmiotów, a więc w istocie rozbudowanie monopolu[34] autorskiego, należy wspomnieć o co najmniej kilku rozwiązaniach. Na straży interesów majątkowych stoi przede wszystkim czytelna zasada odpłatności (art. 43 ust. 1 pr.aut.) wszelkich czynności rozporządzających i zobowiązujących. Dobrą ilustracją funkcjonowania tej reguły, jest np. przepis art. 45 pr.aut., który stanowi, że jeżeli umowa nie zawiera innego postanowienia, twórcy przysługuje odrębne wynagrodzenie za korzystanie z utworu na każdym odrębnym polu eksploatacji. Wspiera ją również wyłączenie spod egzekucji praw autorskich majątkowych dopóki służą twórcy,

---

[29] Zob. J. Bleszyński w: J. Bleszyński, A. Staszków, *Prawo autorskie i wynalazcze*, Warszawa 1983, s. 62 i n.

[30] Por. S. Grzybowski w: S. Grzybowski, A. Kopff, J. Serda, *Zagadnienia prawa autorskiego*, Warszawa 1973, s. 98 i n. Na tle nowej ustawy z 1994 r. wypowiedziano pogląd, że w świetle przepisu art. 11 pr.aut. należy przyjąć istnienie prawa podmiotowego bezwzględnego, którego treścią jest uprawnienie do korzystania z tytułu do dzieła zbiorowego. Nie jest to jednak autorskie prawo podmiotowe — zob. M. Bukowski, *Podmiot prawa autorskiego*, Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego 1994, nr 11, s. 11.

[31] Zob. J. A. Piszczek, *Prawo do tytułu dzieła zbiorowego. Uwagi ogólne*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci profesora Leopolda Steckiego*, Toruń 1997, s. 223–234.

[32] Zob. Projekt ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. druk Sejmu nr 1999 z 21 II 2001.

[33] Zob. J. Barta, R. Markiewicz w: *Komentarz II*, s. 171.

[34] Wzmocnienie monopolu autorskiego, odpowiadające idei własności intelektualnej, nastąpiło też przez znaczne ograniczenie w ustawie z 1994 dozwolonego użytku dzieł chronionych. Kwestie związane z tą regulacją pozostawiam jednak na uboczu niniejszych rozważań. Por. T. Grzeszak, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Przegląd Prawa Handlowego 1994, z. 5, s. 1.

po śmierci którego o ich losach przesądzić może zgoda spadkobierców bądź ujawniona wola twórcy co do rozpowszechniania utworu (art. 18 ust. 1 i 2 pr.aut.). Z obrotu wyłączono uprawnienia do wynagrodzenia przysługującego twórcy z tytułu opłat od magnetofonów, magnetowidów i innych podobnych urządzeń, czystych nośników służących do utrwalania za pomocą tych urządzeń utworów w zakresie własnego użytku osobistego oraz urządzeń reprograficznych (art. 20 pr.aut.), wynagrodzenia za odpłatne udostępnianie egzemplarzy fragmentów utworów przez ośrodki informacji lub dokumentacji naukowo-technicznej (art. 30 ust. 2 pr.aut.) oraz z tytułu rozpowszechniania utworu audiowizualnego w kinach i z tytułu najmu lub dzierżawy utworów audiowizualnych oraz ich publicznego odtwarzania (art. 70 ust. 3 pr.aut.). Ograniczenie to nie dotyczy wymagalnych wierzytelności. Identycznym uregulowaniem objęto też *droit de suite*. Nowa ustawa wyposażyła twórcę, na wypadek naruszenia jego praw majątkowych, w szereg roszczeń służących ich ochronie. Może on bowiem żądać od sprawcy naruszenia: zaniechania naruszenia, wydania uzyskanych korzyści albo zapłacenia w podwójnej wysokości stosownego wynagrodzenia z chwili jego dochodzenia bądź w przypadku zawinionego naruszenia tych praw — wynagrodzenia w potrójnej wysokości. Niezależnie od tych roszczeń poszkodowany twórca może żądać naprawienia wyrządzonej mu szkody, o ile było to zawinione. Zaostrzenie odpowiedzialności sprawcy następuje wówczas, gdy naruszył on prawa majątkowe w ramach działalności gospodarczej podejmowanej w cudzym albo we własnym imieniu, choćby na cudzy rachunek. Wówczas bowiem twórca może żądać, niezależne od wymienionych już roszczeń, by sprawca uiścił odpowiednią sumę pieniężną z przeznaczeniem na Fundusz Promocji Twórczości, nie niższą niż dwukrotna wysokość uprawdopodobnionych korzyści odniesionych przez sprawcę z dokonanego naruszenia (art. 79 ust. 1 i 2 pr.aut.)[35]. Zauważyć wypada, że ustanowienie minimum sumy pieniężnej na poziomie dwukrotnej wysokości korzyści, które należy jedynie uprawdopodobnić, nie zaś niezbicie dowieść, oznacza brak limitu maksymalnego roszczenia, jak również wykracza poza regułę pełnego odszkodowania, przyjętą w prawie cywilnym powszechnym. Przedstawione roszczenia majątkowe twórcy są uzupełnione, w razie procesu, możliwością żądania, aby sąd właściwy do rozpoznania sprawy o narusze-

[35] Moim zdaniem, mamy tu do czynienia z całkowicie nowym środkiem ochrony praw majątkowych. Rozwiązanie zawarte w powołanym przepisie przypomina regulację dotyczącą ochrony dóbr osobistych zarówno w prawie cywilnym powszechnym (art. 448 k.c. — w brzmieniu przed nowelizacją k.c. z 1996), jak i w prawie autorskim (art. 78). Niewątpliwie czytelna i pierwszoplanowa funkcja represyjna roszczenia z przepisu art. 79 ust. 2 pr.aut. pozwala upatrywać w nim swoistą karę cywilną. Odnotowana tu obserwacja wskazuje na konieczność pogłębionej analizy wszystkich kwestii związanych z owym roszczeniem. Wymaga więc niewątpliwie odrębnego opracowania.

nie autorskich praw majątkowych miejsca, w którym sprawca prowadzi działalność lub znajduje się jego majątek, rozpoznał w ciągu trzech dni od złożenia w sądzie, także przed wytoczeniem powództwa, wniosek mającego w tym interes prawny:

— o zabezpieczenie dowodów, bez potrzeby wykazywania obawy, że ich przeprowadzenie stanie się niewykonalne lub zbyt utrudnione;

— o zobowiązanie naruszającego autorskie prawa majątkowe do udzielenia informacji i udostępnienia, określonej przez sąd, dokumentacji mającej znaczenie dla wymienionych już roszczeń twórcy (poza roszczeniem dotyczącym Funduszu Promocji Twórczości);

— o zabezpieczenie roszczenia z tytułu naruszenia autorskich praw majątkowych stosownym zarządzeniem tymczasowym, po uprawdopodobnieniu, że niezabezpieczenie roszczenia może pozbawić uprawnionego zaspokojenia, choćby zarządzenie tymczasowe zmierzało do zaspokojenia roszczenia.

Przedstawiona regulacja oznacza istotne złagodzenie rygorów przewidzianych w przepisach kodeksu postępowania cywilnego co do wniosku o zabezpieczenie powództwa, stanowiąc, przynajmniej teoretycznie, silną i wygodną pozycję dla poszkodowanego twórcy, jeżeli wystąpi on z takim żądaniem[36]. W postępowaniu o ochronę praw autorskich majątkowych sąd z urzędu orzeka przepadek bezprawnie wytworzonych egzemplarzy utworów oraz może również orzec przepadek, na rzecz Skarbu Państwa, przedmiotów służących do bezprawnego wytwarzania egzemplarzy utworów lub przedmiotów, przy użyciu których dokonano naruszenia. Na wniosek poszkodowanego może mu przyznać te przedmioty na poczet należnego odszkodowania. Domniemywa się przy tym, że przedmioty te należą do naruszającego prawa autorskie (art. 80 ust. 1–6 pr.aut.).

Zgodnie z oceną prezentowaną w piśmiennictwie[37], jednym z najważniejszych nowych rozwiązań, które znalazły się w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 jest to, które dotyczy organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi. Regulacja

---

[36] Od teoretycznych możliwości twórcy odbiega znana mi praktyka sądowa. Opierając się na obserwacjach poczynionych w jednym z sądów okręgowych mogę stwierdzić, że nagminnie nie dotrzymywał on trzydniowego terminu rozpoznania opisanych żądań, jak również nie uwzględniał ich z uzasadnieniem odwołującym się nie do prawa autorskiego, lecz do przepisów kodeksu postępowania cywilnego. Także zażalenia na postanowienia odmawiające uwzględnienia takiego wniosku, rozpoznawane przez sąd apelacyjny co do zasady w terminie ustawowym 7 dni (art. 80 ust. 7 pr.aut.), „czekały" na ich rozstrzygnięcie znacznie dłużej.

[37] Zob. J. Błeszyński, op.cit., s. 15 i n.; E. Traple w: *Komentarz I*, s. 442 i n.; eadem w: *Komentarz II*, s. 621 i n. Sceptyczną ocenę tej regulacji wyrazili J. Barta i R. Markiewicz, *Spór między twórcami a nadawcami*, Rzeczpospolita 1997, nr 84, s. 15.

ta ustanowiła bowiem oparte na ustawie przedstawicielstwo organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub pokrewnymi, na mocy którego reprezentuje ona autorów lub podmioty praw pokrewnych na tych płaszczyznach, na których indywidualne wykonywanie praw autorskich jest praktycznie niemożliwe lub nadmiernie utrudnione ze względu na brak, po stronie twórcy, technicznych środków kontroli masowego korzystania z jego utworów. Omówienie kompleksu zagadnień wyłaniającego się na tle uregulowań zawartych w przepisach art. 104–110 pr.aut., wśród których większość budzi spore kontrowersje, wydaje się w tym miejscu niecelowe[38]. Uważam, że zwłaszcza dalekie od doskonałości i, co więcej, konfliktogenne[39] rozwiązanie zawarte w przepisie art. 110 pr.aut. zasługuje na uwagę. Powołany przepis stanowi, że wysokość wynagrodzeń dochodzonych w zakresie zbiorowego zarządzania przez organizacje zbiorowego zarządzania powinna uwzględniać wysokość wpływów osiąganych z korzystania z utworów i artystycznych wykonań, a także charakter i zakres korzystania z tych utworów i wykonań artystycznych. Oczywiście analiza konsekwencji płynących z tej regulacji wymaga wspomnienia o jej związkach z innymi przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Przede wszystkim przywołać tu należy przepis art. 21 ust. 1 pr.aut. (w brzmieniu z 1994 r.)[40], zgodnie z którym publicznym organizacjom radiowym i telewizyjnym wolno nadawać utwory nie będące filmami fabularnymi, w tym serialami fabularnymi. Uprawnionym do utworów przysługuje prawo do wynagrodzenia (licencja ustawowa). Organizacjom radiowym i telewizyjnym innym niż wymienione w ust. 1 wolno nadawać opublikowane drobne utwory słowne, muzyczne i słowno-muzyczne na podstawie umowy zawartej za pośrednictwem właściwej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub pokrewnymi... (art. 21 ust. 2 pr.aut.). Z przywołanych prze-

---

[38] Bogactwo oraz obszerność materii dobrze ilustruje praca M. Bukowskiego, *Cywilnoprawna pozycja organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi na przykładzie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS*, ZNUJ 1995, PWOWI, z. 64, s. 9–24. Powstała ona na tle stanu prawnego sprzed ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994, wszelako liczne zawarte w niej uwagi nie straciły na aktualności. Co do obecnego stanu prawnego zob. J. Bleszyński, *Zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi de lege lata i de lege ferenda*, Ekspertyza nr 209, Kancelaria Sejmu, Biuro Studiów i Ekspertyz, Warszawa 2000; idem, *Obowiązek i charakter zatwierdzania przez Komisję Prawa Autorskiego tabel wynagrodzeń autorskich*, Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego 1998, nr 3, s. 2–15.

[39] Por. J. Barta, R. Markiewicz, *Spór...*, op. et loc.cit.

[40] Po nowelizacji ustawy z 2000 r. zrównano pozycję nadawców publicznych i niepublicznych, obejmując obie kategorie bezwzględnym obowiązkiem zawarcia umowy z właściwą organizacją zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi. Licencja taka legalizuje nadawanie opublikowanych utworów muzycznych oraz drobnych utworów słowno-muzycznych. Ma ona w istocie charakter przymusowy.

pisów wynika, że nadawcy wskazanych tam utworów za korzystanie z nich obowiązani są płacić wynagrodzenie twórcom i podmiotom praw pokrewnych. Wynagrodzenie to określać powinna właściwa umowa licencyjna z organizacją zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub pokrewnymi. Spełniając dyspozycję przepisu art. 106 ust. 1 pr.aut. (jednakowego, równego traktowania praw swoich członków oraz innych podmiotów przez siebie reprezentowanych w zakresie zarządzania prawami autorskimi lub pokrewnymi oraz w zakresie dochodzenia ich ochrony) organizacja taka w umowach licencyjnych na korzystanie z utworów lub artystycznych wykonań objętych zbiorowym zarządzaniem stosuje tabele wynagrodzeń[41] arbitralnie konstruowane we własnym zakresie. Źródło konfliktu jest złożone. Przede wszystkim upatruję je w pluralizmie organizacji zbiorowego zarządzania, zwłaszcza prawami pokrewnymi. Po wtóre w fakcie, że na rynku praw autorskich pozycję monopolisty (około 90% repertuaru krajowego i zagranicznego) zajmuje Stowarzyszenie Autorów ZAiKS[42], które do dzisiaj nie uregulowało definitywnie kwestii tabel wynagrodzeń[43]. Wreszcie, w dalekim od precyzji przepisie art. 110 pr.aut., wskazującym przesłanki ustalania wysokości wynagrodzenia za korzystanie z utworów i artystycznych wykonań. Są nimi wpływy osiągane z korzystania z utworów i artystycznych wykonań, a także charakter i zakres korzystania z nich. Na ich podstawie powinny być konstruowane tabele wynagrodzeń stosowane przez organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Istniejąca w chwili obecnej praktyka przeczy temu założeniu. Okazuje się bowiem, że za podstawę wyliczeń przyjmuje się wszystkie przychody uzyskiwane przez użytkowników, w tym również umowy barterowe, subwencje, dotacje itp.[44]

---

[41] Tabele te zatwierdza (bądź odmawia ich zatwierdzenia) Komisja Prawa Autorskiego przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego (art. 108 ust. 3 pr.aut.).

[42] Znikome znaczenie ma na tym rynku Stowarzyszenie Legalnych Nadawców Radiowych i Telewizyjnych.

[43] Można uważać, że do dziś ZAiKS nie dysponuje legalną tabelą wynagrodzeń pomimo tego, że od uchwalenia ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych minęło już siedem lat. Uzasadniałoby to ocenę o niewłaściwym zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi. Po decyzji Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 5 V 2000 r., odmawiającej zatwierdzenia tabel wynagrodzeń ZAIKS, stowarzyszenie to przedłożyło Komisji Prawa Autorskiego (31 maja 2000) do zatwierdzenia nowe tabele, które uzyskały jej aprobatę. Obecnie toczą się postępowania odwoławcze przed Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego bądź przed NSA (z odwołań różnych podmiotów). Nie zostały więc wyczerpane wszystkie środki zaskarżenia przewidziane prawem. Dodatkowym aspektem tego zagadnienia jest niejasność co do tego, czy przedłożenie Komisji Prawa Autorskiego tabel wynagrodzeń ma charakter obligatoryjny czy fakultatywny. Zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Spór...*, op. cit. loc.cit.; idem, Glosa do wyroku SN z 20 maja 1999, I CKN 1139/97, OSP 2000, poz. 24; M. Poźniak-Niedzielska, *Zasada swobody umów a prawo twórcy do wynagrodzenia*, Rzeczpospolita 1996, nr 231, s. 15.

[44] W jednym z procesów o zapłatę wynagrodzenia za korzystanie z utworów ZAiKS ujął

Łatwo zauważyć, iż pojęcia „wpływy" i „przychody" nie są tożsame. „Wpływy" to efektywne wpłaty w ujęciu kasowym, a nie memoriałowym, do którego odnosi się kategoria „przychodu"[45]. Arbitralność interpretacji stanowi więc główny powód konfliktu trwającego od wejścia w życie ustawy z 1994 r.

Wadliwość omawianej regulacji wymaga zatem rozwiązań, których nie przyniosła nowelizacja ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z czerwca 2000 r. Na tle obowiązujęcych unormowań można jednak podjąć próbę wykładni przepisu art. 110 pr.aut. Mówi on ogólnie o wpływach. Wskazówek, jak je należy rozumieć, udziela przepis art. 40 ust. 1 pr.aut., w którym mówi się o „wpływach brutto ze sprzedaży egzemplarzy". Skoro więc ustawodawca pominął w przepisie art. 110 dookreślenie wpływów pojęciem „brutto", oznacza to zapewne, że chodzi tu o wpływy „netto"[46]. Do podobnego wniosku prowadzi kontekst zwrotów użytych w analizowanym przepisie. Jest w nim mowa o „wpływach z korzystania z utworów. Zwrot „korzystanie" sugeruje jednoznacznie, iż określa on korzyści, o których mówi, *expressis verbis*, przepis art. 79 ust. 1 pr.aut. („twórca może żądać... wydania uzyskanych korzyści"). Przez uzyskane korzyści rozumie się, jak wiadomo, przychody pomniejszone o wydatki rzeczowe, osobowe i podatkowe związane bezpośrednio lub pośrednio z przychodami, lecz tylko te, które uzyskał podmiot ponoszący odpowiedzialność w związku z naruszeniem autorskich praw majątkowych. Nie obejmują one zatem całego „czystego" zysku, gdyż winna być od niego odliczona kwota, która stanowi wynik działania naruszyciela (praw autorskich) jako zorganizowanej jednostki prowadzącej działalność gospodarczą[47]. Skoro więc w omawianej regulacji odwołuje się do „korzyści", to należy przyjąć, że chodzi w nim o pewną część wpływów netto, a nie brutto[48].

---

w podstawie naliczonych przychodów również dopłaty wspólników do kapitału zakładowego spółki. Na marginesie sygnalizuję również oczywistość braku związku bezpośredniego pomiędzy wpływami uzyskiwanymi z korzystania z utworów a umowami barterowymi, np. „w zamian za usługę reklama".

[45] Tak Komisja Prawa Autorskiego w orzeczeniu z 4 X 1999, odmawiającym zatwierdzenia tabel wynagrodzeń przedstawionych przez ZAiKS.

[46] Gdyby ustawodawca rozumiał te wpływy jako „brutto", konsekwentnie powinien je dookreślić tym pojęciem.

[47] Tak J. Barta, R. Markiewicz w: *Komentarz I*, s. 374–375.

[48] Podobnie SN w orzeczeniu z 6 V 1976, OSN 1997, z. 1, poz. 27 i SA w Warszawie w orzeczeniu z 12 IX 1995, I ACr 590/95, OSA 1997, poz. 16. Oczywiście można podnosić, że takie rozumienie przepisu art. 110 pr.aut. grozi brakiem wynagrodzeń autorskich w przypadku, gdy nadawca radiowy lub telewizyjny nie osiąga w ogóle zysków lub gdy są one minimalne. Rozumiejąc racje takiej argumentacji widzimy, że mimowolnie jest ona jeszcze jednym „dowodem" na wadliwość omawianego uregulowania. Ramy opracowania nie pozwalają mi na dalszą analizę tej szczegółowej kwestii.

Ustawa z 1994 roku inkorporowała do polskiego porządku prawnego prawa pokrewne. Nie była to wszak konstrukcja nowa, a objęcie jej bądź samodzielnym aktem prawnym, bądź w ramach ustawy o prawie autorskim postulowano od dawna[49]. Dość wspomnieć, że na długo przed omawianą obecnie ustawą przygotowano już projekty aktów prawnych dotyczących praw pokrewnych[50]. W 1994 r., wraz z wejściem w życie ustawy, w obrocie prawnym zaistniały trzy prawa pokrewne, a mianowicie prawo do artystycznych wykonań, prawo do fonogramów i wideogramów oraz prawo do nadań. Katalog ten został potem wzbogacony nowelizacją z 2000 r. Treść praw pokrewnych nie jest jednolita, toteż trudno się pokusić o jakieś uogólnienie, które ujmowałoby ich istotę w pełnym zakresie, odnosząc się zarazem do wszystkich w identyczny sposób. Niewątpliwie są one wyrazem ewolucji własności intelektualnej i ścisłego ich związania z prawami autorskimi. Można powiedzieć, że związki te są bardzo bliskie, zwłaszcza gdy chodzi o relacje pomiędzy twórcami a wykonawcami ich utworów. Od talentu i umiejętności tych ostatnich zależy bardzo często sukces autora. W każdym jednak przypadku wykonawca, producent fonogramu czy nadawca radiowy bądź telewizyjny korzystają z cudzego utworu, wykonując go, czy też umieszczając na fonogramie/wideogramie lub emitując/nadając drogą radiową lub telewizyjną. Czerpiąc z własności autora nadają jej nową wartość. To bliskie sąsiedztwo/pokrewieństwo uzasadniało przyznanie tym podmiotom samodzielnych praw, zwanych pokrewnymi. Rozwiązanie to wzmocniło ich pozycję wobec osób trzecich, zwłaszcza z uwagi na charakter bezwględny (*iuris cogentis*) tych praw. W pewnym więc sensie w przedstawionym rozwiązaniu ujawnia się mechanizm podobny do tego, jaki funkcjonuje pomiędzy właścicielem rzeczy a podmiotami praw rzeczowych ograniczonych na niej ustanowionych. Wśród wielu racji uzasadniających konstrukcję praw pokrewnych wskazuje się pierwiastki twórcze wnoszone do wykonania utworu przez artystę wykonawcę, natomiast w przypadku podmiotów pozostałych praw — poniesione przez nich nakłady pieniężne na organizację, produkcję i promocję fonogramów, wideogramów i nadań radiowych oraz telewizyjnych. Dostrzeżenie elementów twórczych w wykonaniu utworu zaowocowało też przyznaniem artystom wykonawcom nie tylko majątkowych praw pokrewnych, lecz także praw osobistych. Uprawnienia pozostałych podmiotów dotyczą wyłącznie sfery interesów majątkowych.

---

[49] Zob. zwłaszcza A. Kopff, *Prawa pokrewne i sąsiednie*, ZNUJ, PWOWI, z. 61, Kraków 1979, s. 9–26. Por. też A. Matlak, *Prawa pokrewne*, Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego 1994, nr 11, s. 17–19.

[50] Pierwszy projekt opublikowano jeszcze w 1936 r. (Palestra 1936). Po wojnie przygotowano dwa projety: S. Siekierko, Skrypt, nakładem SPAM, Warszawa 1963; S. Grzybowski, A. Kopff, Studia Cywilistyczne 1970, t. XVI, s. 209 i n.

Nowelizacja ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 2000 r.

W połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia także Polskę objęła fala przyspieszonych i rozległych zmian w prawie autorskim, dotykająca większości ustawodawstw krajowych rozwiniętych państw świata. Ten wartki nurt, znajdujący uzasadnienie zarówno w gwałtownym rozwoju nauki i techniki, jak i w procesie globalizacji, nie pozostał obojętny także dla naszego legislatora, zwłaszcza że wzmagał go proces integracji ze Wspólnotą Europejską[51]. Rychło więc przystąpiono do prac nad przygotowaniem projektu nowelizacji ustawy o pławie autorskim i prawach pokrewnych, które Ministerstwo Kultury i Sztuki zleciło profesorom UJ — Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi[52]. Ich następstwem było uchwalenie 9 czerwca 2000 ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych[53]. Wprowadzono następujące zmiany:

— zrównanie nadawców publicznych z prywatnymi w zakresie obowiązku zawierania umowy licencyjnej na nadawanie opublikowanych utworów muzycznych oraz drobnych utworów słownych i słowno-muzycznych, likwidując licencję ustawową dla nadawców publicznych;

— licencją przymusową objęto też operatorów sieci kablowych co do reemitowania utworów emitowanych przez nadawców radiowych i telewizyjnych;

— ograniczono prawo do rozpowszechniania w celach informacyjnych aktualnych artykułów zastępując „tematy społeczne" „tematami religijnymi";

— przedłużono czas ochrony utworów do 70 lat po śmierci twórcy, natomiast artystom wykonawcom — czas trwania majątkowych praw pokrewnych — do 50 lat;

— poszerzono katalog twórców dzieła audiowizualnego o operatora obrazu;

— dokonano korekty regulacji dotyczących programów komputerowych, m.in. likwidując „amnestię komputerową";

— wzbogacono środki ochrony autorskich praw majątkowych, uznając za ich naruszenie także usuwanie lub obchodzenie zabezpieczeń technicznych przed udostępnieniem, zwielokrotnianiem lub rozpowszechnianiem w razie, gdy dokonywane jest to w celu bezprawnego korzystania z utworu;

---

[51] Co do powodów nieuchronnej nowelizacji ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. zob.: J. Barta, R. Markiewicz, *Dwa etapy zmian: przed i po wejściu do Unii Europejskiej*, Rzeczpospolita 1999, nr 35, s. 15. Przedstawione tam poglądy w pełni podzielam.

[52] Zob. ibidem, op. et loc.cit.

[53] Dz.U. Nr 53, poz. 637.

— ochroną objęto dwa kolejne prawa pokrewne: do pierwszych wydań i do wydań naukowych;

— zwiększono krąg osób, które można uznać za artystów wykonawców, obejmując nim wszystkie osoby, które przyczyniły się do powstania wykonania;

— podwyższono kary za naruszenie praw autorskich.

Ze względu na przedłużenie czasu ochrony praw pokrewnych, w przepisach intertemporalnych zezwolono tym, którzy mieli, w chwili ogłoszenia ustawy nowelizacyjnej, prawo korzystać z artystycznego wykonania, fonogramu, wideogramu, programu radiowego albo telewizyjnego, aby dokończyli jego eksploatację, wszelako za zapłatą stosownego wynagrodzenia podmiotom uprawnionym do tych przedmiotów[54]. Analizując poszczególne przepisy wprowadzone omawianą ustawą wskazuje się na ich wadliwość i na rozmaite inne usterki[55]. Ich szczegółowa analiza w tym miejscu nie byłaby jednak uzasadniona.

---

[54] Szersze omówienie nowelizacji zob. Ż. Semprich, *Siedemdziesiąt lat dla twórcy, pięćdziesiąt — dla artysty wykonawcy*, Rzeczpospolita 2000, nr 91, s. C 3; K. Barta, R. Markiewicz, *Śluzy szeroko otwarte*, Rzeczpospolita 2000, nr 145, s. C 3. Szczegółowe uwagi dotyczące stanu prawnego po zmianie ustawy zawiera *Komentarz II*.

[55] Zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Przyśpiewka stara jak świat*, Rzeczpospolita 2001, nr 33, s. C 3; A. M. Opalska, *Kto się odważy*, Rzeczpospolita 2000, nr 284, s. C 3.