

Brzechwa.

Poeta w adwokackiej todze

Przejdź do produktu na ksiegarnia.beck.pl

CZEŚĆ II.
Analiza krytyczna dorobku prawniczego
Jana Brzechwy

Rozdział 2. Dorobek naukowy *Jana Brzechwy* jako prawnika naukowca

1. Uwagi wstępne

Zasadnicza część prawniczego dorobku piśmienniczego *Jana Lesmana* powstała w okresie dwudziestolecia międzywojennego, w którym tworzono podwaliny polskiego prawa we wszystkich jego gałęziach. Toczyła się wówczas żywa dyskusja nt. kształtu aktów normatywnych stanowiących filary systemu prawnego: takich ustaw jak Kodeks karny, Kodeksy postępowania karnego i cywilnego, ustawy regulujące poszczególne dziedziny prawa cywilnego materialnego czy prawo handlowe, że o regulacjach prawoadministracyjnych nie wspomnę.

Zważywszy na charakter wyzwań i potrzeb, jest wytłumaczalne, że prowadzenie dyskursu na temat niszowego w kontekście całego systemu prawnego zjawiska, jakim było prawo autorskie, nie było obserwowane na zbyt szeroką skalę w piśmiennictwie prawniczym tamtego okresu¹. Zarazem jednak sytuacja doktryny prawa autorskiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego była specyficzna o tyle, że stosunkowo szybko (w 1926 r.) uchwalono ustawę kompleksowo regulującą tę materię², a proces legislacyjny został, poczynając od pierwszych

* Dr hab. nauk prawnych, adiunkt w Katedrze Prawa Własności Intelektualnej i Dóbr Niematerialnych, Wydział Prawa i Administracji, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0002-1385-2259.

¹ Marginalne zainteresowanie doktryny prawniczej problematyką prawa autorskiego potwierdza zresztą sam *J. Lesman*, *Diritto di Autore in Polonia*, IDA 1937, s. 219. Ten tekst, będący sprawozdaniem z aktualnego stanu legislacji prawnoautorskiej, orzecznictwa i piśmiennictwa, przywołuje tylko jedną pracę doktrynalną – *S. Tylbor*, *Problem ochrony prawnej artystów wykonawców* (prawdopodobnie chodzi o monografię: *Zagadnienie ustawowej ochrony artystów wykonawców S. Tylbora i S. Sieczkowskiego*, Warszawa 1937). Analogiczną konstatację zawiera wcześniejsze sprawozdanie z 1935 r. (*J. Lesman*, *Il Diritto d'Autore in Polonia*, IDA 1935, s. 258), w którym *J. Lesman* odnotowuje ukazanie się monografii *S. Grzybowskiego*, *Ochrona osobista stosunku do dzieła po śmierci twórcy*, Kraków 1933, artykułu *S. Tylbora* w *Głosie Sądownictwa*, prac *F. Zolla* i *S. Gołąba* oraz bliżej niesprecyzowanego opracowania *S. Rittermana* (które krytykuje za nieuwzględnienie niektórych orzeczeń sądowych), a także prac własnych, wśród których wymienia tekst pt. „Prawo do tytułu”, którego nie udało się odnaleźć w bibliografiach. Podobnie też o krótkiej liście polskiego piśmiennictwa odnoszącego się do materii prawa autorskiego stawiła w: *J. Lesman*, *Prawo autorskie*, 1939 (nieopubl.), s. 11, umieszczając na niej 31 pozycji, w tym 10 publikacji własnych, 5 – autorstwa *F. Zolla*, 3 – *J. Górskiego*, 3 – *S. Grzybowskiego*, 2 – *S. Rittermana*, 1 – *J. Namitkiewicza*, 1 – *S. Tylbora*, 1 – *M. Allerhanda*, 1 – *M. Bodka*, 1 – *W. Dbałowskiego*, 1 – *S. Gołąba*, 1 – *M. Glińskiego*, 1 – *G. Groegera*.

² Ustawa z 29.3.1926 r. o prawie autorskiem – Dz.U. z 1926 r. Nr 48, poz. 286.

inicjatyw *Z. Przesmyckiego* i prac projektowych *F. Zolla*, solidnie udokumentowany³. Dokumentacja, przygotowana przez *F. Zolla* i *S. Gołąba*, stanowiła potencjalnie znakomity materiał źródłowy dla dalszych analiz i refleksji doktrynalnych. Paradoksalnie jednak, jej wysoka – również jak na dzisiejsze standardy – jakość mogła zniechęcać do podejmowania problematyki, w której kwestii niejasnych i niewyjaśnionych pozostawało, zdawać by się mogło, niewiele. Należy ponadto uwzględnić, że do ustawy o prawie autorskim z 1926 r. ukazał się w 1937 r. obszerny komentarz *S. Rittermana*⁴, zawierający pogłębioną analizę obowiązujących przepisów. Trzeba przy tym zauważyć, że zarówno komentarz *S. Rittermana*, jak i opracowania *F. Zolla* pozostają do dzisiaj wartościowymi źródłami refleksji nad poszczególnymi instytucjami prawa autorskiego, a wiele tez stawianych przez tych autorów nie straciło na aktualności^{5,6}.

Osobnym uwarunkowaniem dyskursu naukowego w dziedzinie prawa w okresie międzywojnia była dostępność narzędzi komunikowania wyników badań. Zważywszy na uwarunkowania kulturowe i techniczne, możliwości te były ograniczone do publikacji drukowanych i wystąpień konferencyjnych. Te ostatnie, podobnie jak to się dzieje obecnie, nie zawsze były w pełni dokumentowane. Można pokusić się o konstatację, że proces komunikowania wyników badań miał w tamtym czasie charakter bardziej dyskursywny niż publikacyjny. Wprawdzie w okresie dwudziestolecia ukazywało się w Polsce kilkadziesiąt czasopism prawniczych⁷, ale część z nich miała charakter efemeryczny, a na trwałe w krajobrazie piśmiennictwa naukowego zapisały się jedynie: *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*; *Themis Polska*; *Gazeta Sądowa Warszawska*; *Palestra*; *Przegląd Prawa i Administracji*; *Czasopismo Prawnicze i Ekonomiczne*; *Rocznik Prawniczy Wileński*; *Głos Sądownictwa*; *Przegląd Prawa Handlowego*; *Polski Proces Cywilny i Głos Prawa*. Dodatkowo daje się zauważyć dość wąski krąg autorów, których publikacje pojawiały się na łamach różnych wydawanych czasopism, obejmujący przede wszystkim profesorów uniwersyteckich (*M. Allerhanda, F. Zolla, J.J. Litauera, J. Namitkiewicz, E. Tilla, R. Longchamps de Bériera, W. Woltera, A. Peretiatkowicza, S. Wróblewskiego* i in.).

Opisane uwarunkowania stanowią kontekst sytuacyjny, który wymaga wzięcia pod uwagę przy analizie i ocenie dorobku publikacyjnego *J. Lesmana*. Należy być bardzo ostrożnym w przykładaniu doń współczesnej miary, zwłaszcza dlatego, że aktualne możliwości komunikowania wyników refleksji naukowej znacznie się poszerzyły (za sprawą przede wszystkim Internetu). Zmieniło się również podejście ustawodawcy do stanu normatywnego: podlega on częstszym zmianom i ciąży w kierunku rozwiązań szczegółowych i kazuistycznych, co otwiera szersze możliwości badań dogmatycznych. Zarazem większa dostępność wyników badań

³ Zob. *F. Zoll*, Prawo autorskie w projekcie prof. Fryderyka Zolla, Kraków 1920; *F. Zoll*, Polska ustawa o prawie autorskim i konwencja berneńska, Warszawa–Kraków–Lwów–Poznań 1926, *passim*; *S. Gołąb*, Ustawa o prawie autorskim z 29 marca 1926 r. z materiałami, Warszawa 1928, *passim*.

⁴ *S. Ritterman*, Komentarz do ustawy o prawie autorskim, Kraków 1937, *passim*.

⁵ Np. to *S. Ritterman* sformułował koncepcję, że na potrzeby stosowania przepisów o dozwolonym użytku prywatnym należy przyjąć, że pojęcie osób pozostających w związku osobistym obejmuje osoby znajdujące się bliżej i podtrzymujące kontakt towarzyski, zob. *S. Ritterman*, Komentarz do ustawy o prawie autorskim, s. 117–118. Pogląd ten aprobuje w kontekście unormowań aktualnej ustawy m.in. *E. Traple*, w: *J. Barta, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Cwiąkalski, K. Felchner, R. Markiewicz, E. Traple*, Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Warszawa 2011, s. 240.

⁶ Ta prawidłowość była w późniejszym piśmiennictwie sygnalizowana przez *B. Michalskiego*, Prawo autorskie Jana Brzechwy.

⁷ *A. Redzik* wymienia ich 81, nie licząc zbiorów orzecznictwa. Zob. *S. Milewski, A. Redzik*, Themis i PHEME. Czasopiśmiennictwo prawnicze w Polsce do 1939 r., Warszawa 2011, s. 159–498.

sprawiła, że zmieniły się oczekiwania wobec nowo powstających publikacji: przede wszystkim pewnym standardem rzetelności naukowej stało się przedstawienie dotychczasowego stanu badań nad przedstawianym zagadnieniem, czego efektem jest zmiana proporcji pomiędzy częścią opisową współczesnych publikacji a oryginalnym wkładem autora w rozwój badań nad danym zagadnieniem (na korzyść tego pierwszego elementu)⁸.

2. Publikacje drukiem Jana Lesmana z okresu dwudziestolecia międzywojennego

Pierwszym ogłoszonym drukiem dziełem naukowym *J. Lesmana* był artykuł „Prawo autorskie w kinematografii dźwiękowej”. Tekst ukazał się pierwotnie w dwóch częściach w czasopiśmie prawniczym *Paestra*⁹, a następnie jako całość w postaci broszury nakładem Drukarni Rolniczej¹⁰. Zajmuje 20 stron druku.

Praca dotyczy zjawiska, które budziło na przełomie lat 20. i 30. XX w. zrozumiałe zainteresowanie. Konsekwencje pojawienia się filmów dźwiękowych sięgały daleko poza sferę czysto techniczną. Film dźwiękowy zrewolucjonizował kulturę popularną, czego tylko niektórymi przykładami są ukształtowanie się nowych gatunków filmowych oraz gwałtowny zmierzch popularności licznych gwiazd dotychczasowego kina. Zainteresowanie doktryny prawnej zjawiskiem było tym bardziej zrozumiałe i uzasadnione.

Publikację rozpoczynają uwagi o charakterze technicznym odnoszącym się do utrwalenia audiowizualnego z dźwiękiem. *J. Lesman* szczegółowo omawia, również na tle historycznym, rozwiązania technologiczne, umożliwiające synchronizację obrazu i dźwięku oraz równoczesne odtwarzanie. Z dzisiejszej perspektywy ta część tekstu jest jedynie historyczną ciekawostką, natomiast dowodzi intencji przedstawienia bardziej pogłębionej analizy zjawiska, nieograniczającej się jedynie do kwestii normatywnych.

Praca zawiera rozważania prawnoporównawcze i analizy historycznoprawne. Warte odnotowania są zwłaszcza uwagi dotyczące ewolucji standardów ochrony odnoszących się do mechanicznych utrwałeni utworów w Konwencji berneńskiej o ochronie utworów literackich i artystycznych, które do dzisiaj mogą stanowić cenne źródło informacji na temat tego zagadnienia. Przywołując sytuację w innych ustawodawstwach, *J. Lesman* skupia się na prawie niemieckim i angielskim, głównie na przyjętej w obu tych państwach konstrukcji prawnej, którą kwalifikuje jako licencję przymusową, pozwalającą na swobodne przenoszenie utworów muzycznych na instrumenty mechaniczne.

Zasadniczym przedmiotem rozważań jest przeniesienie utworu na urządzenie umożliwiające jego mechaniczne odtworzenie. Z uwagi na nowy technologicznie problem pojawia się u autora specyficzna, oryginalna terminologia i kwalifikacje, które nie przyjęły się w późniejszych latach. Przede wszystkim *J. Lesman* – za orzecznictwem niemieckim – uznaje film za instrument mechaniczny¹¹. W odniesieniu do audiowizualnego utrwalenia utwo-

⁸ Prace niezawierające oczekiwanego kompleksowego przedstawienia stanu dotychczasowych badań często krytykuje się i dyskwalifikuje jako przyczynkarskie.

⁹ Cz. 1: *Pal.* 1931, Nr 4–5, s. 179–190; cz. 2: *Pal.* Nr 6–7, s. 307–317.

¹⁰ *J. Lesman*, *Prawo autorskie w kinematografii dźwiękowej*, Warszawa 1931.

¹¹ Jako „sztuczną i nierealną” kwalifikuje przywołaną koncepcję *W. Goldbauma*, że „film dźwiękowy nie jest instrumentem mechanicznym” (*J. Lesman*, *Prawo autorskie w kinematografii dźwiękowej*, Warszawa 1931, s. 11). Z czasem jednak pogląd ten, odrzucony pierwotnie przez doktrynę niemiecką i francuską, przyjął się i aktualnie

ru wraz ze ścieżką dźwiękową *J. Lesman* używa określenia „prawa muzyko-mechaniczne”. Obejmują one – w ujęciu autora – prawo do audiowizualnego utrwalenia utworu (przeniesienia na instrument mechaniczny, jakim jest film) i następnie do odtworzenia (wyświetlenia) tak utrwalonego utworu. W tekście daje się jednak zauważyć pewna wewnętrzna sprzeczność, wywołana, jak można przyjąć, słabo zbadaną naturą zjawiska, jakim był wówczas film dźwiękowy. Mianowicie, w części zawierającej rozważania nt. istoty współautorstwa filmu dźwiękowego pojawia się teza, że jeśli przyjąć nierozłączny charakter tej współtwórczości, film dźwiękowy stanowi odrębny rodzaj utworu („*sui generis* utwór kinematograficzny”)¹². Lektura innych części tekstu prowadzi jednak do wniosku, że autor w istocie traktował film dźwiękowy jako zjawisko złożone, łączące cechy dobra niematerialnego (w odniesieniu do warstwy wizualnej) i urządzenia odtwarzającego (w zakresie, w jakim warstwa akustyczna stanowiła mechaniczne utrwalenie muzyki).

Zagadnienie charakteru utworu filmowego dźwiękowego (utwór współautorski łączny czy rozłączny) zajmuje w tekście *J. Lesmana* doniosłe miejsce. Autor krytycznie odnosi się do poglądu komisji powołanej na kongresie ALAI w 1930 r. o nierozłącznym generalnie charakterze takiego utworu. Jakkolwiek bowiem nie zgłasza zastrzeżeń co do nierozłączności wkładów w wizualną (optyczną) warstwę filmu, to jednak dostrzega zasadność i potrzebę rozłącznego traktowania warstwy dźwiękowej. Na poparcie swojego postulatu przedstawia zarówno argumenty techniczne (możliwość eksploatacji wizualnego elementu filmu odrębnie od dźwiękowego, tj. odtworzenia ruchomego obrazu bez dźwięku), jak i aksjologiczne (przyjęcie koncepcji o nierozłącznym charakterze utworu filmowego skutkuje przyznaniem całości praw do filmu producentowi, co bezzasadnie osłabia pozycję prawną twórców). Można zatem odnieść wrażenie, że *J. Lesman* ostatecznie opowiada się za stanowiskiem, że utwór filmowy dźwiękowy ma charakter dzieła rozłącznego, choć nie jest do końca konsekwentny, pisząc kilkrotnie o łącznym charakterze współautorstwa¹³.

J. Lesman analizuje również doniosły dla praktyki obrotu problem zakresu zezwolenia udzielanego przez twórcę utworu wykorzystywanego w dziele filmowym. Punktem wyjścia rozważań w tym wątku jest konstatacja, że „inną miarę trzeba przykładać do przeróbki utworu na instrument mechaniczny, inną zaś do wykonania publicznego tej przeróbki, a przez to samo i do całego utworu filmowego”¹⁴. Ze względu na różny status prawny tych, jakbyśmy dzisiaj określili, pól eksploatacji utworu (zgodnie z art. 2 PrAut26, przeróbka utworu na instrument mechaniczny była traktowana jak opracowanie utworu), właściwym – zdaniem *J. Lesmana* – stanowiskiem było przyjmowanie, że zezwolenie na umieszczenie utworu w filmie nie zawierało immanentnie zgody na odtwarzanie tego utworu jako elementu dzieła filmowego. Zasada ochrony interesów twórcy i prawidłowość, że z tytułu odtwarzania przysługiwało wynagrodzenie od podmiotu faktycznie korzystającego niebędącego producentem filmu (konkretnie: od prowadzącego kino) przemawiały za słusznością poglądu, że na takie odtwarzanie konieczna jest odrębna zgoda twórcy utworu wykorzystanego w filmie. Ten pogląd, co przyznaje *J. Lesman*, pozostawał w opozycji do postulatów wysuwanych przez środowisko

uznaje się za zgoła aksjomatyczne twierdzenie, że dzieło audiowizualne (w tym film kinematograficzny) stanowi jedną z kategorii utworów, a zatem dóbr niematerialnych, oderwanych od nośników zawierających ich utrwalenie, a tym bardziej urządzeń technicznych umożliwiających odtworzenie w postrzegalnej zmysłowo postaci.

¹² Tamże, s. 14.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 15.

producentów filmowych. Receptę na ewentualne trudności w obrocie wynikające z faktu, że w danym filmie mogły zostać wykorzystane utwory licznych twórców i korzystający mógłby napotkać trudności z uzyskaniem zezwoleń od wszystkich, *J. Lesman* widział w funkcjonowaniu związków twórczych (wg dzisiejszej terminologii: organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi), reprezentujących prawa twórców wobec korzystających i udzielających zbiorczych zezwoleń. Ze względu m.in. na sprawność i bezpieczeństwo obrotu autor postuluje obowiązkowe pośrednictwo.

W 1933 r. *J. Lesman* ogłosił na łamach Palestry artykuł pt. „Droit de suite w prawie autorskim”¹⁵. Artykuł jest wprowadzeniem do polskiego dyskursu doktrynalnego instytucji prawnej, której ujęcie normatywne znalazło się w projekcie nowelizacji ustawy prawnoautorskiej z 1926 r. Projekt powstał pod patronatem Towarzystwa Ochrony Prawa Autorskiego, a jego autorem był sam *J. Lesman*.

Nie wyjawionym wprost, ale zrozumiałym zamysłem autora było przybliżenie szerszemu kręgowi odbiorców nowej i specyficznej koncepcji prawnej dodatkowo ukrytej pod obco brzmiącą nazwą. *Lesman* przedstawia nawet propozycję tłumaczenia tej nazwy na język polski („prawo ciągłości”). Ten postulat terminologiczny nie został jednak przyjęty ani w tekście projektu nowelizacji, ani później.

Autor skupia się na genezie instytucji *droit de suite* oraz kształcie normatywnym, jaki przybrała ona w ustawodawstwie francuskim, belgijskim i hiszpańskim. Artykuł ma głównie charakter prawoporównawczy, pojawiają się jednak odniesienia – wzmianka we wstępie i omówienie na końcu – do projektu nowelizacji polskiej ustawy. *J. Lesman* nie ogranicza się do przedstawienia treści odnośnych przepisów, ale nawiązuje również do zagranicznego orzecznictwa i doktryny, a także dyskusji w toku procesu legislacyjnego. Drobiazgowo przedstawienie rozwiązań zagranicznych i drogi prowadzącej do ich przyjęcia ma za zadanie swiste uwierzytelnienie zgłoszonych propozycji nowelizacji prawa polskiego. *J. Lesman* zauważa, że zawarte w projekcie nowelizacji polskiej ustawy (zmienionym w toku prac w Ministerstwie Sprawiedliwości) rozwiązanie jest w szczegółowych aspektach (sposób obliczenia należności, ograniczenie zastosowania *droit de suite* wyłącznie do publicznej sprzedaży oryginalnego egzemplarza) mniej korzystne dla twórcy niż te przyjęte za granicą. Autor projektowane rozwiązania krytykuje, wskazując również na to, że stanowią odstępstwo od pierwotnie proponowanych.

U podstaw instytucji *droit de suite* znajduje się, wg *J. Lesmana*, potrzeba zapewnienia twórcom utworów artystycznych korzyści związanych ze zwiększeniem wartości majątkowej oryginalnych egzemplarzy ich utworów. Przedstawiając dyskusję w piśmiennictwie francuskim, autor przywołuje podnoszone tam argumenty o innej specyfice przeniesienia oryginalnego dzieła plastycznego lub rzeźbiarskiego w porównaniu z rękopisem utworu literackiego lub muzycznego, czyni to jednak w sposób mało – przynajmniej dla współczesnego czytelnika – przejrzysty i nie ustrzega się pewnych sprzeczności. Píše bowiem, że: „Pisarz czy kompozytor odstępuje wydawcy rzecz niematerialną, niezbywalną. Innymi słowy odstępuje mu do eksploatacji swoje prawo autorskie i każdy akt ten eksploatacji łączy się z zapłatą honorarium. Malarz czy rzeźbiarz, sprzedając dzieło, wyzbywa się go raz na zawsze i bezpowrotnie. Dlate-

¹⁵ *J. Lesman*, Droit de suite w prawie autorskim, Pal. 1933, Nr 3–4, s. 191–203; wydany następnie w formie broszury nakładem Drukarni Rolniczej: *J. Lesman*, Droit de suite w prawie autorskim, Warszawa 1933. W dalszej części odwołuję się do tego wydania.

go słusznym jest, aby w zarobkowej eksploatacji swego dzieła miał pewien udział¹⁶. Zarazem, nieco wcześniej, relacjonuje, że: „Nabywca dzieła sztuki może niem rozporządzać dowolnie, może je nawet zniszczyć, jednakowoż nie ma prawa go zmieniać, przerabiać, ani wystawiać na widok publiczny. Artysta zachowuje nadto, w zasadzie wyłączne prawo reprodukcji swego dzieła¹⁷. Jak można przyjąć, *J. Lesman* posłużył się w tym miejscu skrótem myślowym, który można rozwinąć następująco: wartość ekonomiczna utworu plastycznego lub rzeźbiarskiego wyraża się w większym stopniu niż w przypadku innych kategorii utworów w jego oryginalnym, materialnym egzemplarzu. Przenosząc własność tego egzemplarza, twórca bezpowrotnie traci tę wartość (choć faktycznie nie traci praw autorskich do dzieła plastycznego rozumianego jako dobro niematerialne). Tej straty nie rekompensuje monopol eksploatacyjny odnoszący się do publicznego wystawiania lub reprodukowania utworu. I te uwarunkowania uzasadniają wprowadzenie mechanizmu prawnego umożliwiającego twórcy udział w zyskach właściciela oryginalnego egzemplarza z tytułu jego odsprzedaży.

Szczegółowe rozważania nt. genezy i unormowań *droit de suite* w zagranicznych systemach prawnych i projekcie nowelizacji polskiej ustawy *J. Lesman* poprzedził ogólną refleksją prawnoznawczą. Wyraża się ona w tezie, że: „Myśl prawnicza jest powolna i zapewne tej powolności codzienne stosunki ludzkie zawdzięczają swą równowagę¹⁸. Niemniej, ta prawidłowość (określana przez autora mianem „kostnienia” norm prawnych), choć zasadniczo korzystna, w zakresie normowania stosunków prawnoautorskich niekoniecznie dobrze się sprawdza. Wynika to zarówno ze szczególnego charakteru przedmiotu regulacji, jakim są dobra niematerialne – ze swojej natury trudne do normatywnego ujęcia, jak i z tego, że „prawo autorskie, tak jeszcze młode wymaga nieustannych zmian i modyfikacji i znajduje się w stadium ciągłych jeszcze poszukiwań nowych form i koncepcji¹⁹.”

Publikacja „Prawo autorskie w Z.S.R.R.” ukazała się w trzech częściach w czasopiśmie *Palestra* w 1934 r.²⁰

Publikacja jest prezentacją opisową kluczowych zagadnień uregulowanych w ustawodawstwie ZSRR dotyczącym prawa autorskiego. Autor w uwagach końcowych zaznacza, że jest to szkic, stanowiący zapowiedź obszerniejszego opracowania (daje się przy tym zauważyć, że ma do tej pracy sentyment i uważa ją za wartościową). Specyfika prawa autorskiego ZSRR polega m.in. na tym, że osobne dekrety regulują tę materię w poszczególnych republikach związkowych. *J. Lesman* skupia się na omówieniu przepisów dekretu Rosyjskiej FRR, podkreślając jednak, że uregulowania innych republik (Białoruskiej, Ukraińskiej *etc.*) wzorują się na dekreście rosyjskim. Autor zaznacza, że sytuacja normatywna jest w przypadku tego państwa specyficzna, ponieważ treść norm ustawowych niejednokrotnie nie znajduje odzwierciedlenia w orzecznictwie i praktyce. Istotną rolę w ustaleniu sytuacji prawnej zainteresowanych odgrywają również akty władcze różnego rodzaju organów wykonawczych.

Opisywane przez *J. Lesmana* zagadnienia to kolejno: przedmiot prawa autorskiego, podmiot prawa autorskiego, treść prawa, umowy odnoszące się do utworów, ochrona prawna (w zasadzie praw majątkowych, ponieważ jak konstatuje autor – ochrona praw osobistych „postawiona została w prawodawstwie sowieckim w sposób niejasny i budzący znaczne wąt-

¹⁶ *J. Lesman*, *Droit de suite* w prawie autorskiem, Warszawa 1933, s. 5.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 3.

¹⁹ Tamże.

²⁰ *J. Lesman*, *Prawo autorskie w Z.S.R.R.*, *Pal.* 1934, Nr 5 (s. 286–292), 6–7 (s. 399–413), 8 (s. 493–507).

pliwości. Niekonsekwentne orzecznictwo wprowadziło jeszcze większy beład i chaos do sfery omawianych zagadnień²¹). Zagadnienia związane z ochroną autorskich praw majątkowych wzbudzają szczególne zainteresowanie autora; w tym obszarze pojawia się najwięcej interesujących ustaleń badawczych (jak to, że w świetle orzecznictwa podlega naprawieniu jedynie rzeczywista strata poniesiona przez twórcę w związku z wykorzystaniem utworu bez jego zgody; samo zaś pojęcie straty rzeczywistej postrzegane jest zawężająco)²².

Istotną część opracowania zajmuje omówienie dostępnego orzecznictwa sądowego, dokonywane dosyć drobiazgowo (z przybliżeniem stanów faktycznych)²³. *J. Lesman* podaje, że to orzecznictwo nie było wcześniej analizowane w publikacjach spoza ZSRR. Szczególną uwagę autor poświęca orzecznictwu w sprawach cywilnych o roszczenia z tytułu naruszenia praw autorskich w aspekcie zarówno majątkowym, jak i osobistym.

Uwagi porównawcze zostały ograniczone do – skądinąd nielicznych – nawiązań do przepisów polskiej ustawy z 1926 r.

Krytyka opisywanych rozwiązań (a nawet bardziej wykształconej na ich kanwie praktyki) jest prowadzona z perspektywy osoby, która na pierwszym planie stawia interes twórcy, w szczególności interes osobisty, który według formułowanych ocen jest w praktyce prawnej ZSRR lekceważony.

Należy dodać, że praca *J. Lesmana* zatytułowana „Prawo autorskie w ZSRR” została wydana też po II wojnie światowej, w 1950 r., nakładem Stowarzyszenia Autorów ZAiKS²⁴. Pomimo intensywnych poszukiwań archiwalnych nie udało mi się jednak odnaleźć egzemplarza tego wydania. Niedostępność tego wydania budzi oczywisty zawód; porównanie obu wydań i zidentyfikowanie ewentualnych różnic w przedstawieniu i ocenie rozwiązań prawnych i praktyki w ZSRR mogłoby stanowić punkt wyjścia dla refleksji ogólniejszej natury odnoszących się np. do kondycji badaczy i nauki prawa w powojennej Polsce.

Publikacja „Nowelizacja prawa autorskiego” jest kolejnym artykułem *J. Lesmana*, który ukazał się w czasopiśmie prawniczym *Palestra*²⁵, a następnie został przedrukowany w formie broszury nakładem Drukarni Rolniczej²⁶. W wydaniu broszurowym tekst ma objętość 15 stron.

Publikacja zawiera krytyczną analizę zmian ustawy o prawie autorskim wprowadzonych ustawą z 22.3.1935 r.²⁷ Istotną okolicznością jest to, że *J. Lesman* był autorem pierwotnego projektu nowelizacji przygotowanego jeszcze w 1930 r. (wg własnych deklaracji zawartych w tekście). Projekt był przedmiotem dyskusji w Ministerstwie Sprawiedliwości. Wprowadzone na tym etapie zmiany znalazły wyraz w projekcie rządowym, który *J. Lesman* oceniał, jak

²¹ *J. Lesman*, Prawo autorskie w Z.S.R.R., Pal. 1934, Nr 8, s. 505.

²² Jako przykład *J. Lesman*, tamże, s. 501, podaje m.in. rozstrzygnięcie SN RFRR w sporze o umieszczenie bez zezwolenia fragmentów wierszy na opakowaniach cukierków, kiedy sąd ten nie dopatrył się szkody twórcy w związku ze stwierdzonym wykorzystaniem utworu w formie cytatu, który nie był motywowany osiągnięciem celu „wydawniczo-handlowego”.

²³ Dobrą ilustracją podejścia autora jest przedstawienie sporu pomiędzy *T. Hadiją* a wydawcą „Jelcze”, w którym *J. Lesman*, tamże, s. 501, opisuje roszczenie powoda i stanowisko pozwanego, podając nawet wysokość dochodzonej kwoty odszkodowania.

²⁴ Zob. też rozdz. 1, pkt 13.

²⁵ Pal. 1935, Nr 6, s. 489–501.

²⁶ *J. Lesman*, Nowelizacja prawa autorskiego, Warszawa 1935; w dalszej części odwołuję się do wydania broszurowego.

²⁷ Ustawa z 22.3.1935 r. o zmianie ustawy z 29.3.1926 r. o prawie autorskim, Dz.U. z 1935 r. Nr 26, poz. 176.

można odnieść wrażenie, aprobująco. Natomiast nie przyjmował z równą aprobatą późniejszych zmian stanowiących efekt „ścierania się sprzecznych interesów twórców i konsumentów” i znajdujących odzwierciedlenie w uchwalonej nowelizacji.

Autor wychodzi z założenia, że zasadniczym celem ustawy prawnoautorskiej powinna być ochrona twórców. Z tej pozycji krytykuje przyjęte rozwiązania realizujące interesy innych grup zaangażowanych w obrót prawnoautorski.

Za najbardziej doniosłe unormowania nowelizacji *J. Lesman* uważa rozwiązania związane z funkcjonowaniem radia. Bazują one, w ocenie autora, na konstrukcji licencji przymusowej, uznawanej przezeń za instytucję przestarzałą i zwalczaną powszechnie (nie wyraża wprost, że chodzi o dezaprobatę ze strony środowisk twórczych i jego samego, czemu dał wyraz we wcześniejszych wypowiedziach). Praca zawiera interesujące rozważania historycznoprawne na temat licencji przymusowej, stanowiące pewną formę kontynuacji rozważań na temat funkcjonowania tej instytucji w zagranicznych systemach prawnych, zawartych we wcześniejszej publikacji „Prawo autorskie w kinematografii dźwiękowej”. Dalej praca zawiera odniesienie do art. 11bis Konwencji Berneńskiej i zestawienie przepisu prawa krajowego wprowadzającego licencję przymusową w odniesieniu do nadań radiowych z tą normą konwencyjną. Zestawienie owocuje tezą o niezgodności przepisu krajowego z normą konwencyjną w zakresie, w jakim są chronione autorskie prawa osobiste.

Dalej *J. Lesman* analizuje „licencję” odnoszącą się do odtwarzania przy użyciu odborników radiowych nadawanych utworów. Zwraca uwagę, że dosłowna treść przepisu może prowadzić do wniosku, że „wolno audycję odbierać, nie można jej jednak oddawać osobom trzecim”. Godzi się jednak z poglądem, że takie znaczenie przepisu pozbawiałoby ją sensu normatywnego. Uważa zarazem, że rozwiązanie wprowadzające możliwość eksploatacji bez wynagrodzenia jest niewłaściwe i sprzeczne z tendencjami ustawodawczymi w innych państwach (jako przykłady podaje rozwiązanie włoskie).

Kolejną omówioną zmianą jest wprowadzona nowelizacją instytucja *droit de suite*. Tu również pojawiają się odwołania do rozwiązań przyjętych w innych państwach, chociaż z założenia bardziej skrótowe niż w dwa lata wcześniejszym artykule poświęconym konkretnie problematyce *droit de suite*.

Jest również sygnalizowany problem praw muzyczno-mechanicznych, o których *J. Lesman* obszerniej wypowiadał się w innej publikacji²⁸.

Pozostałe omawiane zagadnienia to poszerzenie kręgu osób uprawnionych do dochodzenia ochrony praw osobistych twórcy po jego śmierci (co zdaniem *J. Lesmana* doprowadziło do ukształtowania tej ochrony jako nieograniczonej w czasie) oraz zabezpieczenie roszczeń ochronnych.

Obok omówionych powyżej prac, *J. Lesman* ogłaszał w zagranicznych czasopismach (*Il Diritto di Autore, Droit d'Auteur*)²⁹ obszerne sprawozdania dotyczące regulacji prawa autor-

²⁸ *J. Lesman*, Prawo autorskie w kinematografii dźwiękowej, s. 11.

²⁹ Zob. *J. Lesman*, La Giurisprudenza dei Tribunali Polacchi in Materia de Diritto di Autore, IDA 1934, Nr 3, s. 344–350; *tenże*, Il Diritto d'Autore in Polonia 1935, s. 245–258; *tenże*, Il Diritto di Autore in Polonia 1937, s. 209–222; *tenże*, Lettre de Pologne, Le Droit d'Auteur 1934, Nr 4; *tenże*, Lettre de Pologne, Le Droit d'Auteur 1937, Nr 4. W pierwszej z wymienionych publikacji (s. 344) *J. Lesman* zamieszcza interesującą tezę, że stosunkowo niewielka liczba orzeczeń sądowych z zakresu prawa autorskiego w Polsce jest wynikiem z jednej strony gotowości zainteresowanych stron do polubownego rozwiązywania sporów, a z drugiej – zycznego nastawienia organów administracji, „których interwencja sprawia, że postępowanie sądowe staje się zbędne”.

skiego w Polsce. Te opracowania nie miały zasadniczo charakteru analizy dogmatycznej, ale opisywały stan prawny (i dlatego nie są tutaj analizowane), ich walor poznawczy jest znaczny ze względu na rozbudowaną prezentację orzecznictwa sądowego z zakresu ochrony praw autorskich (niekiedy opatrzoną krytycznym komentarzem³⁰).

3. Wystąpienia konferencyjne *Jana Lesmana* z okresu dwudziestolecia międzywojennego

3.1. Uwagi wstępne

J. Lesman, jako przedstawiciel Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, w latach 30. XX w. czynnie włączył się w prace Międzynarodowej Konfederacji Związków Autorów i Kompozytorów (CISAC)³¹. Efektem jego aktywności na tym forum były liczne opracowania, zarówno odnoszące się do kwestii *stricto* organizacyjnych lub postulatów legislacyjnych, jak i takie, które można zakwalifikować jako naukowe referaty konferencyjne. Do tej ostatniej grupy należy zaliczyć³² wystąpienia przywoływane poniżej.

3.2. Wystąpienie na kongresie CISAC w Paryżu (1937)

Tytuł wystąpienia brzmiał „Autorzy, interes publiczny i podatki”³³. Rozważania dotyczyły odrębnego statusu utworu w stosunku do rzeczy w kontekście opodatkowania. Punktem wyjścia była charakterystyka autorskich praw majątkowych: „specyficzna forma własności ograniczonej w czasie do określonego okresu, po upływie którego wygasa, a utwór wchodzi do domeny publicznej”³⁴. Zdaniem *J. Lesmana*, ze względu na tę cechę opodatkowanie nabycia autorskich praw majątkowych na takich samych zasadach jak nabycia własności rzeczy jest niesprawiedliwe, ponieważ własność rzeczy nie jest ograniczona czasowo i w odróżnieniu od utworu rzecz nie znajdzie się ostatecznie w publicznej domenie. Jako przykład właściwego podejścia autor przywołał prawo radzieckie, gdzie nabycie autorskich praw majątkowych w drodze dziedziczenia jest zwolnione od podatku spadkowego.

3.3. Wystąpienie na kongresie CISAC w Paryżu (1937)

Tytuł wystąpienia brzmiał „Ponownie na temat praw twórców w odniesieniu do filmu”³⁵. Referat opisywał podstawowe kwestie sporne związane z korzystaniem z utworów w związku z produkcją filmową. *J. Lesman* zidentyfikował problemy związane z wykonywaniem prawa do utrwalania utworów w związku z ich rejestracją na taśmie filmowej oraz do rozpowszechniania utworów (innych niż filmowe) za pośrednictwem filmu, a także kwestie praw do tłumaczeń dialogów i tekstów piosenek w przypadku filmów dźwiękowych.

³⁰ Por. omówienie wyr. SA z 9.3.1937 r. w sprawie VI K 21/36, w: *J. Lesman*, *Diritto di Autore in Polonia 1937*, s. 215, w którym autor polemizuje z przyjętą przez sądy koncepcją przesłanki oryginalności utworu.

³¹ Był m. in. członkiem Komisji Legislacyjnej CISAC.

³² Oprócz przeanalizowanych poniżej, charakter naukowego referatu konferencyjnego miało opracowanie nt. prawa autorskiego w Związku Radzieckim, przekazane uczestnikom kongresu CISAC w Warszawie w 1934 r., jednak niedołączone – ze względu na swoją obszerność – do materiałów kongresu, przez co nie da się go zaliczyć do publikacji, zob. IX Kongres Międzynarodowej Konfederacji Związków Autorów i Kompozytorów (CISAC), Warszawa 11–16.6.1934 r., s. 153.

³³ XII Kongres Międzynarodowej Konfederacji Związków Autorów i Kompozytorów (CISAC), Paryż 11–19.6.1937 r., s. 384–385.

³⁴ Tamże, s. 384, tł. z franc. – *W.M.*

³⁵ Tamże, s. 414.

3.4. Wystąpienie na kongresie CISAC w Sztokholmie (1938)

Tytuł wystąpienia brzmiał „Sytuacja prawna w dziedzinie filmu w Polsce”³⁶. Rozważania dotyczyły wykonywania autorskich praw majątkowych w odniesieniu do utworów wykorzystywanych w filmach z perspektywy praktyki Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Jak *J. Lesman* zaznaczył na wstępie, wykonywanie praw autorskich związanych z wykorzystywaniem utworów w filmach nastęcza Stowarzyszeniu istotnych trudności. Otoczenie prawne uległo w tym zakresie zmianie w wyniku dokonanej w 1935 r. nowelizacji prawa autorskiego. Nowo wprowadzony przepis stanowił o dorozumianym zezwoleniu twórcy na publiczne udostępnianie utworu za pośrednictwem filmu w przypadku udzielenia przez twórcę licencji na filmowe utrwalenie utworu, o ile umowa nie przewiduje innego skutku. Wymagało to zmiany standardowej praktyki i składania wyraźnych oświadczeń o wyłączeniu uprawnień licencjodawców (producentów filmowych) do publicznego udostępniania utworów za pośrednictwem filmów, a także dokonywania ustaleń, czy oświadczenia tej treści zostały złożone, co – jak konstatuje *J. Lesman* – było szczególnie utrudnione. Ponadto *J. Lesman* podkreślił też zdecydowany opór środowiska producentów filmowych wobec rekomendacji ZAiKS-u odnośnie do umownego wyłączania prawa do publicznego rozpowszechniania utworu za pośrednictwem filmu i zjawisko ekonomicznego bojkotu kompozytorów starających się zastosować do tej rekomendacji. W dalszej części opracowania *J. Lesman* sprawozdał wybrane procesy sądowe odnoszące się do publicznego rozpowszechniania utworów za pośrednictwem filmu dźwiękowego oraz rekomendował CISAC zajęcie stanowiska, formułującego oczekiwanie wobec organizacji autorskich, aby te realizowały praktykę zastrzeżenia przez twórców prawa do zezwalania na publiczne udostępnienie ich utworów za pośrednictwem filmów.

3.5. Wystąpienie na Kongresie CISAC w Sztokholmie (1938)

Tytuł wystąpienia brzmiał „Status utworu”³⁷. Rozważania zawężone były jednak do szczególnego przypadku utworów włączonych do innego utworu stanowiącego samoistną całość, do których autorskie prawa majątkowe przysługują innemu podmiotowi niż prawa do całości. Na jaskrawym przykładzie autor przedstawił niekorzystne konsekwencje prawne takiego stanu, poczynwszy od naruszenia interesów podmiotu praw do całości, poprzez – zgodną z prawem skądinąd – eksploatację utworów składowych, wskutek potencjalnej utraty atrakcyjności ekonomicznej i artystycznej utworu jako całości (zwłaszcza w sytuacji, kiedy utwory składowe są wprowadzane do obrotu w mało wartościowych opracowaniach), a skończywszy na zagrożeniu dla interesu społecznego, polegającego na potencjalnym wprowadzeniu w błąd co do pochodzenia i jakości udostępnianej kopii utworu (w podawanym przykładzie konkurencyjny przedsiębiorca wprowadził do obrotu nagrania dźwiękowe piosenek pochodzących z musicalu, w innym – słabszym artystycznie – opracowaniu niż to, które z sukcesem było wystawiane na scenie). W konkluzji *J. Lesman* zaapelował o lojalność w stosunkach między uprawnionymi i kierowanie się w pierwszej kolejności interesem twórcy.

³⁶ XIII Kongres Międzynarodowej Konfederacji Związku Autorów i Kompozytorów (CISAC), Sztokholm czerwiec 1938 r., s. 357–359.

³⁷ Tamże, s. 380–381.

[Przejdź do księgarni →](#)

ksiegarnia.beck.pl