

Aleksandra Bagieńska-Masiota

Uniwersytet SWPS w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-8354-4366

Aktor teatralny z perspektywy prawnoautorskiej

Prawo interesuje się aktorem teatralnym na wiele sposobów, m.in. przez przepisy prawa pracy i ubezpieczeń społecznych, przepisy podatkowe, przepisy prawa cywilnego odnoszące się do umów i ochrony dóbr osobistych oraz poprzez przepisy prawa autorskiego. Niniejszy artykuł ma na celu przybliżyć czytelnikowi normatywną i doktrynalną perspektywę spojrzenia na artystę wykonawcę ze szczególnym uwzględnieniem aktora teatralnego, z punktu widzenia przepisów prawa autorskiego.

Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych (dalej: u. pr.aut.) chroni aktora teatralnego jako artystę wykonawcę, czyli jako osobę, która twórczo pośredniczy między twórcą utworu a publicznością.

Działania artystów wykonawców przynależą do szerokiej kategorii tzw. praw pokrewnych, chroniących inne niż prawa autorów dobra niematerialne, poprzez konstrukcję tzw. bezwzględnych praw podmiotowych skutecznych *erga omnes*. Prawa te przyznają uprawnionemu monopol prawny w stosunku do osób trzecich i zakazują podejmowania jakichkolwiek działań naruszających sferę kompetencji wyłącznych. Ochrona artystycznych wykonań, podobnie jak ochrona twórczości, nie jest związana z obowiązkiem dokonania określonych formalności.

Wyodrębnienie tej kategorii praw, związane jest z ugruntowanym w nauce prawa własności intelektualnej przekonaniem, że wiele rodzajów utworów, np. utwory muzyczne, utwory piśmiennicze lub choreograficzne, zawierają w sobie tzw. miejsca niedookreślone, które wymagają uzupełnienia. Koncepcja ta, opisana przez filozofa Romana Ingardena, zakłada że „uzupełnienia” dokonuje artysta wykonawca, który wykonując utwór lub dzieło sztuki ludowej, nadaje mu swoje artystyczne piętno.

Uregulowania poświęcone artystycznym wykonaniom znalazły się w art. 85–93 u. pr.aut. (Prawa do artystycznych wykonań) oraz w art. 100–103 u. pr.aut. (Postanowienia wspólne dla praw pokrewnych). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że ochrona artystycznego wykonania na podstawie systemu praw wyłącznych, w odróżnieniu od utworów,

jest w Polsce stosunkowo młoda, gdyż datuje się dopiero na 1994 r. Poprzednio obowiązująca ustawa o prawie autorskim z 1952 r. nie zawierała regulacji dotyczących tej kategorii dóbr niematerialnych, a poglądy doktryny i orzecznictwa na ten temat były rozbieżne. Pierwszymi państwami, które zagwarantowały prawa majątkowe artystom wykonawcom, były w l. 30 XX w. Argentyna i Austria, w 1941 r. dołączyły do nich Włochy. W okresie powojennym pionierem były natomiast kraje skandynawskie, zapoczątkowujące w l. 60. ochronę prawem wewnętrznym praw pokrewnych (Sterling 2018: 75).

Nauka prawa autorskiego oraz orzecznictwo w niewielkim tylko zakresie zajmują się wskazywaniem na cechy charakterystyczne artystycznego wykonania aktora teatralnego, odróżniające jego wykonanie od innych, np. wykonania recytatorów czy występu mimów. Jest to o tyle uzasadnione, że z punktu widzenia prawa autorskiego jest to okoliczność bez znaczenia, gdyż zarówno aktor, jak i mim czy recytator podlegają tej samej ochronie prawnej. Słusznie zauważa natomiast Sławomir Tomczyk, że rozróżnienie to może mieć znaczenie z punktu widzenia umowy, która różnicuje stawki wynagrodzenia dla poszczególnych kategorii wykonawców (Tomczyk 2018: 84). W opisie artysty wykonawcy, w tym także aktora teatralnego, nauka prawa korzysta natomiast z koncepcji wypracowanych przez inne nauki, np. estetykę, teatrologię, filozofię. Te jednak mają to do siebie, że sposób ujęcia twórcy zależy od nurtu, szkoły badawczej, *ergo* zakłada pewien subiektywizm podejścia. W niniejszym artykule pominięto ich omówienie, a skupiono się wyłącznie na wykładni przepisów prawa.

W artykule omówię uregulowania prawnoautorskie stanowiące podstawę regulacji artystycznych wykonań w prawie polskim, a następnie przedstawię, co nauka prawa mówi o podmiocie artystycznego wykonania – artyście wykonawcy, w tym także o aktorze teatralnym. Odpowiem także na trzy zasadnicze pytania związane z zakresem ochrony artystycznego wykonania na gruncie prawa autorskiego: Jak stwierdzić artystyczny charakter wykonania? Czy ochronie podlega wykonawca improwizujący? Czy istotna z punktu widzenia ochrony jest wartość wykonania, jego przeznaczenie lub sposób wyrażenia?

Artystyczne wykonania w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r.

Problematyka artystycznych wykonań została po raz pierwszy uregulowana na gruncie prawa polskiego w Ustawie z dnia 4.02.1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 1994, nr 24, poz. 83), pięć lat po zmianie systemu politycznego i gospodarczego w Polsce. Jednocześnie z regulacją artystycznych wykonań ustawodawca unormował prawne podstawy innych praw pokrewnych, to jest prawa do fonogramów oraz prawa do nadań, nawiązując do systematyki praw pokrewnych zawartej w Międzynarodowej Konwencji o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, sporządzonej w Rzymie dnia 26 października 1961 r. (Dz.U.1997, nr 125, poz.800) (dalej: Konwencja Rzymska).

Konstrukcja artystycznego wykonania zbliżona jest do konstrukcji utworu bardziej niż inne przedmioty praw pokrewnych, gdyż ochronie podlega tylko takie wykonanie, które ma, podobnie jak utwór, pewne walory twórcze. *A contrario* ochrona innych praw

pokrewnych zasadza się głównie na ochronie poniesionych na ich stworzenie nakładów organizacyjnych i finansowych.

Uchwalenie ustawy wypełniło lukę regulacyjną umożliwiającą Polsce przystąpienie do wzmiankowanej Konwencji Rzymskiej. Wprowadzone zmiany odgrywały także istotną rolę moralną i ekonomiczną z punktu widzenia artystów w Polsce. Uznano bowiem, że artystyczne wykonanie cudzego utworu nosi piętno osobowości artysty wykonawcy, ma niepowtarzalny i jednorazowy z punktu widzenia wartości estetycznych charakter, będący odbiciem stanu psychicznego i emocjonalnego wykonawcy w momencie jego wykonywania. Z punktu widzenia ekonomicznego regulacja dawała wykonawcom ochronę prawną o charakterze bezwzględny, tzn. podobną do ochrony własności rzeczy i przewidywała faktyczną możliwość czerpania pożytków z twórczości.

W latach 1994–2023 regulacja artystycznych wykonań podlegała wielokrotnym zmianom, pierwotny zamysł ustawodawcy co do istoty artystycznego wykonania pozostał jednak stały.

W wersji pierwotnej u. pr.aut. przedmiotem prawa do artystycznego wykonania było (pod warunkiem jego ustalenia) każde wykonanie utworu mające charakter artystyczny, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Za artystyczne wykonania uznano w szczególności działania aktorów, recytatorów, dyrygentów, instrumentalistów, tancerzy i wokalistów (art. 85 u. pr.aut.). W nauce prawa podkreślono, że sztuka aktorska zajmuje na tle pozostałych grup wykonań szczególne miejsce, z uwagi na fakt, że obejmuje ona większość środków wyrazu charakterystycznych dla działań pozostałych kategorii artystów wykonawców (Tomczyk 2018: 101).

W katalogu artystycznych wykonań nie było jednak miejsca na działania nieposiadające pierwiastka kreacyjnego, które polegałyby jedynie na wykonywaniu czynności technicznych, administracyjnych lub usługowych. Od początku, aż po obecny stan prawny, poza obrębem ochrony znalazła się także działalność, dla której podwaliną były inne niż utwór rezultaty działań człowieka, na przykład występy cyrkowców, sportowców czy akrobatów. Jest to o tyle ciekawe, że postanowienia art. 9 Konwencji Rzymskiej, dopuszczają możliwość ochrony przy pomocy prawa krajowego artystów, którzy nie wykonują dzieł literackich i artystycznych, np. artystów warieté, klaunów, akrobatów cyrkowców, prestidigitatorów. Dzieła wykonywane, w myśl zapisów tego aktu, mogą odnosić się do każdego rodzaju pracy, zdolnej, aby być przedstawioną publiczności. Ponadto w materiałach konferencyjnych artystą wykonawcą określono także dyrygenta chóru i orkiestry oraz reżysera teatralnego (Brison 2016: 145).

Mając na uwadze powyższe, działania aktorów teatralnych przynależą do kategorii artystycznych wykonań, o ile wykonują oni utwór (a po nowelizacji u. pr.aut. w 2000 r. także dzieło sztuki ludowej) w sposób artystyczny. Sama ustawa nie definiuje jednak pojęcia „artyzmu” wykonania, nie wskazuje także, kim w istocie miałby być pośrednik, np. aktor teatralny. Kwestie te omawiane są w nauce prawa przy wykorzystaniu pojęć i dorobku nauk pozaprawnych, np. teatrologii, estetyki, filozofii. Aktualne jest także na gruncie nauki prawa, po prawie 20 latach obowiązywania u. pr.aut, pytanie, czy pojęcie artyzmu powinno być definiowane przez pryzmat siatki pojęciowej wypracowanej dla utworu, czy też jest odrębnym tworem, do którego nie przystają pojęcia indywidualności, oryginalności i niepowtarzalności.

Pomimo objęcia od 2000 r. ochroną także wykonan dzieł sztuki ludowej pojęcie to nie zostało zdefiniowane w u. pr.aut. Doktryna z reguły odnosi się je do tzw. folkloru, obejmującego „obiekty, będące wytworem określonego kręgu kulturowego, zamknięte w swoim własnym świecie” (Krzysztofowicz 1972: 14). Cechą tak rozumianego folkloru jest brak ściśle określonego twórcy oraz ściśle określonego czasu powstania. Odróżnić od nich należy dzieła folklorystyczne, do których zaliczamy dzieła, gdzie korzystano w sposób bezpośredni lub pośredni z dzieł folkloru lub jego przejawów, np. wybory, przeróbki i adaptacje, dzieła inspirowane (Poźniak-Niedzielska 2015).

W wersji u. pr.aut. obowiązującej w latach 1994–2000 r. artystyczne wykonanie znajdowało się pod ochroną prawa, o ile zostało ustalone, tzn. wówczas, gdy powstała możliwość zapoznania się z nim przez odbiorców. Przesłankę ustalenia, jako warunku objęcia ochroną prawną, poddano w doktrynie krytyce, czego efektem była nowelizacja ustawy z 2000 r. W efekcie zmian obecna treść artykułu 85 u. pr.aut. brzmi dzisiaj następująco: „Każde artystyczne wykonanie utworu lub dzieła sztuki ludowej pozostaje pod ochroną niezależnie od jego wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”.

Z obecnej definicji nie wynika więc moment powstania ochrony artystycznego wykonania, stąd doktryna ustala go pośrednio, odwołując się do unormowań dotyczących czasu trwania ochrony praw majątkowych do artystycznego wykonania. Wynika z nich, że ochronie podlega wykonanie, które „nastąpiło” (art. 89 ust. 1 u. pr.aut.). W doktrynie prawa podniesiono, że moment ten zbiega się z jego ustaleniem, czyli w istocie z następstwem uzewnętrznienia wykonania, związanym z możliwością korzystania z niego przez uprawnionego z tytułu praw majątkowych (Czajkowska-Dąbrowska 2011).

Obecne są jednak dzisiaj w nauce prawa autorskiego koncepcje artystycznego wykonania nawiązujące do wersji pierwotnej ustawy. W jednej z istotniejszych pozycji literaturowych poświęconych artystycznemu wykonaniu Krzysztof Kurosz wskazuje bowiem na dodatkowy element definiujący artystyczne wykonanie w postaci występu (Kurosz 2014: 100), rozumiane jako dążenie do udostępnienia utworu publiczności. W podobnym tonie wypowiada się także Ewa Laskowska-Litak, której zdaniem wykonanie powinno być skierowane na zewnątrz, względem podmiotów trzecich, a więc powinno mieć swój krąg odbiorców (Laskowska-Litak 2021).

Ustawodawca, konstruując podmiotowe prawa artysty wykonawcy, użył na wzór praw autorskich koncepcji dualistycznej, która zakłada istnienie odrębnych praw autorskich o charakterze osobistym (art. 86 ust. 1 pkt 1 u. pr.aut.) oraz majątkowym (art. 86 ust. 1 pkt 2 u. pr.aut.), różniących się treścią oraz charakterem.

Inaczej niż w przypadku utworów ustawodawca zdecydował o sformułowaniu zamkniętego katalogu pól eksploatacji wykonania, ograniczając go do prawa wyłącznego:

- „a) z w „akresie utrwalania i zwielokrotniania – wytwarzania określoną techniką egzemplarzy artystycznego wykonania, w tym zapisu magnetycznego oraz techniką cyfrową,
- b) w zakresie obrotu egzemplarzami, na których artystyczne wykonanie utrwalono – wprowadzania do obrotu, użyczenia lub najmu egzemplarzy,
- c) w zakresie rozpowszechniania artystycznego wykonania w sposób inny niż określony w lit. b – nadawania, reemitowania oraz odtwarzania, chyba że są one

dokonywane za pomocą wprowadzonego do obrotu egzemplarza, a także publicznego udostępniania utrwalenia artystycznego wykonania w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym”.

W przypadku nadawania, reemitowania lub odtwarzania artystycznego wykonania za pomocą wprowadzonego do obrotu egzemplarza artysta wykonawcy przysługuje natomiast prawo do stosownego wynagrodzenia (art. 86 ust. 3 u. pr.aut.).

Z biegiem lat wydłużał się czas ochrony majątkowych praw artysty wykonawcy. Prawa majątkowe do artystycznego wykonania gasły początkowo z upływem pięćdziesięciu lat następujących po roku, w którym artystyczne wykonanie ustalono. Ochroną objęto jednak nie tylko wykonania ustalone po wejściu w życie ustawy w 1994 r., ale również wykonanie powstałe wcześniej, o ile nie minął jeszcze ustawowy okres monopolu w zakresie korzystania i rozporządzania wykonaniem. W drodze nowelizacji z 2015 r. wydłużono czas ochrony artystycznych wykonań do lat 70 (art. 89 (1) u. pr.aut.). Ochrona interesów majątkowych i osobistych artysty wykonawcy realizowana była i jest prawno autorskimi środkami ochrony poprzez odesłanie w artykułach 92 u. pr.aut. i 101 u. pr.aut. do artykułów 78 i 79 ust. 1 u. pr.aut.

Kim jest artysta wykonawca, w tym aktor teatralny, z punktu widzenia ustawy o prawie autorskim?

Ustawa o prawie autorskim nie definiuje pojęcia aktora teatralnego. Także nauka prawa autorskiego oraz orzecznictwo w niewielkim tylko zakresie zajmują się wskazywaniem na cechy charakterystyczne artystycznego wykonania aktora teatralnego, odróżniające jego wykonanie od innych, np. wykonania recytatorów czy występów mimów. Pomocne w doprecyzowaniu pojęcia na gruncie prawa autorskiego mogą być w moim przekonaniu ustalenia słownikowe. *Słownik pojęć i tekstów kultury* definiuje aktora jako sprawcę, wykonawcę, mówcę publicznego, wreszcie (ale dopiero na końcu) – aktora scenicznego. Wskazuje jednocześnie, że zadanie aktora polega na wygłaszaniu i interpretacji tekstu oraz naśladowaniu działań, mającym stworzyć pozór samoistności rozwoju dialogów i zdarzeń, zawartych w tekście dramatu (*Słownik...* 2002: 15). Piotr Skrzypczak, autor pozycji literaturowych poświęconych aktorowi, słusznie natomiast podnosi, że wszelkie zawarte w etymologii tego słowa supozycje wskazują na element ruchu, działania i wykonania (Skrzypczak 2009: 13).

Odnosząc się natomiast do drugiego członu nazwy – czyli „teatralnego”, *Słownik pojęć i tekstów kultury* wskazuje, że słowo „teatr” oznacza dziedzinę sztuki i rodzaj twórczości artystycznej, której istotą jest wystawienie spektakli teatralnych, czyli kreowanie na scenie fikcyjnego świata w opozycji do rzeczywistego świata widowni. Aktor w tym ujęciu jest natomiast jedną z osób, która współuczestniczy w tworzeniu dzieła, którego głównym twórcą jest reżyser (*Słownik...*2002: 294).

Pojęcia te odnieść można także na grunt prawa do artystycznego wykonania, z tą uwagą wszakże, że przedmiot praw pokrewnych nie jest zawężony do artystycznych wykonań aktora teatralnego, które są przeznaczone na tradycyjnie rozumianą scenę, gdyż dotyczy także wykonań pozbawionych takiego punktu odniesienia, np. przedstawień ulicznych. Zauważyć także należy, że przyjęcie wskazanego sposobu rozumienia

artysty wykonawcy wyklucza z tego katalogu działania podmiotów, których aktywność artystyczna polega na wstrzymywaniu się od podejmowania jakiegokolwiek wysiłku fizycznego, w tym np. niektóre rodzaje performansu artystycznego. Artystycznym wykonaniem nie będzie także pozowanie do zdjęcia. Poglądy ten znajdują także odzwierciedlenie na gruncie prawa autorskiego (Laskowska-Litak 2021).

Podmiotem prawa do artystycznego wykonania jest jednak zawsze osoba fizyczna, która artystycznie wykonuje utwór lub dzieło sztuki ludowej bądź też twórczo przyczynia się do powstania artystycznego wykonania. Przysłówek „artystycznie” należy jednak interpretować jako pewien walor wykonania, a nie sam fakt realizacji wykonania przez artystę. Artystą wykonawcą może być bowiem każdy. Słusznie podnosi Krzysztof Felchner, że akty prawa międzynarodowego traktujące o artystach wykonawcach posługują się po prostu pojęciami *performance* oraz *performer*, a nie *artistic performance* czy *artistic performer* (Felchner 2012).

Z powyższego wynika, że jedynie taki utwór lub dzieło sztuki ludowej może być przedmiotem artystycznego wykonania, którego twórca pozostawia innej osobie przestrzeń interpretacyjną, rozumianą jako ustalenie ukrytego sensu, którego publiczne poznanie możliwe jest przy pomocy pośrednika – interpretatora – wykonawcy. Stąd w doktrynie prawa autorskiego powszechnie odmawia się możliwości bycia substratem artystycznego wykonania – utworom kartograficznym, komputerowym, plastycznym, fotograficznym, architektonicznym, architektoniczno-urbanistycznym oraz wzornictwu przemysłowemu.

Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. wskazuje w sposób przykładowy przedmioty artystycznego wykonania. Są nimi działania aktorów, recytatorów, dyrygentów, instrumentalistów, wokalistów, tancerzy i mimów (art. 85 ust. 1 u. pr.aut.). Podmiotami praw do artystycznych wykonań są więc osoby wykonujące owe działania. Ustawa zalicza do grona artystów wykonawców także inne osoby, które w sposób twórczy przyczyniają się do powstania wykonania (art. 86 ust. 2 u. pr.aut.).

Stylistyka przepisu (art. 85 u. pr.aut.) skłania doktrynę do prowadzenia podziału na działania wykonawców bezpośrednich (artystów *sensu stricto*) i pośrednich (artystów *sensu largo*). W pierwszej grupie znajdują się osoby, które osobiście wykonują utwór lub dzieło sztuki ludowej, w drugiej – osoby, które swoimi działaniami o charakterze twórczym przyczyniają się do powstania (cudzego) wykonania (Grzybczyk 2017: 597).

Mając na uwadze powyższe, zauważyć należy, że ustawa nie wskazuje wprost na aktora teatralnego jako na artystę wykonawcę, a jedynie na szerszą kategorię – aktorów. Co do zasady jednak status aktora teatralnego jako artysty wykonawcy nie jest kwestionowany w nauce prawa. Uznaje się go za wykonawcę bezpośredniego, przyczynia się bowiem do poznania przez publiczność utworu literackiego – dramatycznego, epickiego lub lirycznego bądź też dzieła sztuki ludowej. Więcej kontrowersji w literaturze prawniczej budzi natomiast status aktora audiowizualnego, z uwagi na fakt przyznawania mu przez nielicznych przedstawicieli doktryny statusu współautora utworu audiowizualnego, co wiąże się z przyznaniem ochrony wywodzącej się z innej podstawy prawnej (Wojciechowska 1999: 96). Podkreśla się, że dla uznania, iż aktor jest jednocześnie współtwórcą, należałoby ustalić następujące elementy stanu faktycznego:

stopień podporządkowania się aktora zaleceniom reżysera, wkład własnych pomysłów wykonawcy w sposób realizacji zdjęć i prowadzenia postaci oraz odbicie piętna osobistego w ostatecznym rezultacie artystycznym (Kurosz 2014: 292).

Na gruncie prawa, głównie filmowego, rozważa się także problem przyznania statusu wykonawczego wszystkim osobom pojawiającym się na planie filmowym, niezależnie od roli, w tym głównie statystom, gdyż nie kwestionuje się statusu wykonawczego aktorów pierwszo- i drugoplanowych. Przyjmuje się w tym kontekście, że status artysty wykonawcy będzie przysługiwał tzw. małym wykonawcom – epizodystom, pełniącym indywidualną funkcję na ekranie, oraz tzw. statystom szczególnym, czyli takim, których postać odciska artystyczne piętno na ekranie. Odmawia się jednak statusu wykonawczego statystom wyłącznie „obecnych” na ekranie, stanowiącym tło osobowe, które pozostaje bez znaczenia dla filmu. Wydaje się, że ustalenia te mogą być pomocne także przy konstruowaniu postaci aktora teatralnego. W doktrynie prawa nie wyklucza się bowiem ich zastosowania także na gruncie teatralnym (Kurosz 2014: 292–293).

Rozważa się także przyznanie statusu wykonawczego modelom/modelkom biorącym udział w pokazach mody, choć jedynie wówczas, gdy pokaz mody stanowi spójną choreograficznie całość, a modele odgrywają uprzednio zaplanowaną sceniczną rolę (Kurosz 2014: 294). W działaniu modeli/modelek brak jednak co do zasady elementu działania przy pomocy głosu, więc ich działania można by kwalifikować co najwyżej do odrębnej kategorii wykonań, o ile u podstaw ich działań leżałby utwór, np. choreograficzny.

Dalszy opis pojęcia artysty wykonawcy, w tym aktora teatralnego, wymaga odpowiedzi na kilka pytań, na które odpowiem w dalszej części tekstu. Pytania te brzmią: Jak stwierdzić artystyczny charakter jego działania? Czy ochronie przepisów o artystycznym wykonaniu podlega także wykonawca improwizujący? Czy istotna z punktu widzenia ochrony jest wartość wykonania, jego przeznaczenie lub sposób wyrażenia?

Jak stwierdzić artystyczny charakter wykonania?

Przesłanka artystycznego charakteru wykonania winna być w moim przekonaniu interpretowana poprzez zawarte w art. 85 ust. 2 u. pr.aut. *in fine* sformułowanie o tym, że chronionymi artystycznymi wykonaniami są w szczególności: działania aktorów, recytatorów, dyrygentów, instrumentalistów, wokalistów, tancerzy i mimów oraz innych osób w sposób twórczy przyczyniających się do powstania wykonania. Ustawodawca założył w ten sposób, że artystyczne wykonanie winno być wykonaniem twórczym. Istotne przy dokonywaniu opisu tej przesłanki jest także brzmienie art. 85 ust.1 u. pr.aut., który wprost zakłada, że „Każde artystyczne wykonanie utworu lub dzieła sztuki ludowej pozostaje pod ochroną niezależnie od jego wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”.

Pojęcie twórczości ma na gruncie prawa autorskiego określone znaczenie, odnoszące się do oryginalności i indywidualności. Jeden z nestorów prawa autorskiego wypowiedział się o twórczości w taki sposób: «„(...) przeciwstawia się je pracy wymagającej do osiągnięcia rezultatu jedynie określonej sprawności i umiejętności i której rezultat da się z góry określić i przewidzieć jako mający charakter powtarzalny. Twórczość jest

kreowaniem czegoś niepowtarzalnego i niebanalnego. Traktowana jest jako przeciwieństwo naśladownictwa lub mechanicznego stosowania reguł.”» (Błęszyński 1985: 32).

Spróbujmy więc zastanowić się, na czym polegają atrybuty twórczości czyli oryginalność i indywidualność i czy pojęcia te można odnieść do cech opisujących twórczy charakter artystycznych wykonań?

Wielki Słownik Języka Polskiego ujmuje słowo „oryginalny” na trzy sposoby – jako niepodrobiony; tworzący samodzielnie; nietypowy (*Wielki Słownik Języka Polskiego*. online). Pierwszy ze sposobów rozumienia terminu należy z góry wyłączyć – oryginalny rozumiany jako niepodrobiony – odnosi się bowiem słownikowo do cech i właściwości materii, a nie dóbr o charakterze niematerialnym, jakimi są artystyczne wykonania. Oryginalny – jako tworzący samodzielnie, może być natomiast użyte, co sugeruje *Wielki Słownik...*, w odniesieniu do twórcy np. – artysty, poety. Pojęcie to znaczy wówczas tyle co, „nieopierający się w procesie twórczym na jakimś wzorze”. W trzecim znaczeniu natomiast oryginalny znaczy tyle co: „wyróżniający się czymś nietypowym, niezwykłym”. Słownik używa tego określenia w odniesieniu do człowieka, jego charakteru, wyglądu, poglądów, pomysłów, programu; akcentu, bądź też nazwy, osobowości; koncepcji, metody itp.

W moim przekonaniu z powyższych definicji ta, która ujmuje oryginalność jako twórczość nie opierającą się na wcześniejszym wzorze, może zasługiwać na akceptację w odniesieniu do specyfiki wykonawstwa. Wynika to z wykładni przytoczonego powyżej art. 85 ust.1 u. pr.aut. w związku z art.85 ust. 2 u. pr.aut *in fine*, który wprost stanowi, że ochronie podlega każde artystyczne wykonanie, które ma charakter twórczy, tak w odniesieniu do działań osób je tworzących, jak i przyczyniających się do ich powstania. Zauważyć także należy, że ustawodawca wykluczył możliwość stosowania w odniesieniu do artystycznych wykonań art. 2 u. pr.aut., który reguluje problematykę praw zależnych w odniesieniu do utworów. Na gruncie artystycznych wykonań nie dochodzi więc do powstania wykonań „zależnych”, a powstają jedynie wykonania mające charakter samoistnej twórczości. Dzieje się tak, dlatego że podstawą do wykonania jest w większości przypadków utwór, czyli chronione przepisami prawa dobro o charakterze niematerialnym.

Przesłankę oryginalności łączy się na gruncie prawa autorskiego z przesłanką indywidualności, rozumianą jako niepowtarzalność. Twórczość *sensu largo* dotyczy bowiem wyłącznie człowieka, którego umysł jest w stanie tworzyć. Przyjęcie tego kryterium wskazuje, że ochroną mogą być objęte wyłącznie takie rezultaty działań ludzkich, które różnią się od innych. Ustawodawca nie wskazuje co prawda jaka powinna być „dawka” indywidualności, ale praktyka orzecznicza powstała na gruncie twórczości wskazuje na ochronę nawet znikomo postrzeganej niepowtarzalności.

Oдноśnie opisanego zagadnienia i w kontekście artystycznych wykonań, doktryna prawa autorskiego nie jest zgodna. Część z przedstawicieli nauki uznaje, że artystyczne wykonanie można uznać za dzieło oryginalne (Trafas 1989: 26), inni odmawiają mu tego przymiotu, w rozumieniu prawn-autorskim (Tomczyk 2011: 10–11). Część doktryny skłania się do odrzucenia przesłanki oryginalności i indywidualności i zastąpienia ich wymogiem wykonania utworu artystycznego, co jednak ma nie wykluczać przyznania charakteru artystycznego także innej kategorii utworów (Barta, Markiewicz 2016: 414),

jeszcze inni mówią o artyzmie, jako jedynej przesłance jakościowej wykonania, polegającej na istnieniu swobody twórczej po stronie wykonawcy (E. Laskowska-Litak 2021: on line).

W moim przekonaniu, wykładnia gramatyczna przepisu pozwala na przypisanie wykonaniu cech twórczości, rozumianej jako oryginalność (samodzielność twórcza) oraz indywidualność (niepowtarzalność). Wykonanie, które ma charakter artystyczny winno więc być zarówno oryginalne, jak i indywidualne. Wpływ na wykładnię tych przesłanek będzie miała także wykładnia przesłanki negatywnej o braku wartości artystycznego wykonania w celu objęcia go ochroną, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu.

Czy ochronie podlega wykonawca improwizujący?

Pojęcie improwizacji można tłumaczyć na wiele sposobów: jako czynność – wówczas improwizacja polega na tworzeniu dzieła artystycznego z jednoczesnym wykonywaniem go; jako rezultat działalności artystycznej człowieka lub jako brak przygotowania, wykonywanie czegoś bez przygotowania (*Wielki Słownik Języka Polskiego*). Tak rozumiana improwizacja nie odróżnia aktu twórczego od aktu wykonania, które są połączone za pomocą tej samej osoby (lub osób), jednocześnie tworzącej utwór oraz go wykonującej. W literaturze podkreśla się,

[...] że równoczesność artykulacji oraz odbioru powoduje, że improwizację cechują np. niedostatki kompozycyjne – w przypadku utworów muzycznych oraz np. przejęzyczenia, poprawki czy przeskoki myślowe – w przypadku utworów słownych. Bez wątplenia jednak niedostatki te rekompensowane są przez emocjonalny sposób przekazu utworu publiczności na bieżąco śledzącej wysiłek twórczy autora często także wywierającej wpływ na samą artykulację (*Słownik pojęć i tekstów kultury*: 91).

Akt twórczy jest w przypadku improwizacji tożsamy z wykonaniem powstającego utworu, np. literackiego, muzycznego lub teatralnego. Na kanwie powyższego pojawia się pytanie, czy improwizacja może być uznana za artystyczne wykonanie, w nauce nie kwestionuje się bowiem, że improwizacja wymaga pracy twórczej, więc jej wykonawca może być uznany za autora (Sterling 2018: 73).

W nauce nie odmawia się generalnie ochrony improwizacji, wychodząc z założenia, że w takiej sytuacji artystyczne wykonanie jest jednocześnie ustaleniem utworu (Preussner-Zamorska 1985: 21). Przeciwnicy twierdzą natomiast, że „[...] artystyczne wykonanie ma być wykonaniem utworu, a więc założyć należałoby wcześniejsze istnienie tego ostatniego. Prawykonanie utworu, będącego jednocześnie ustaleniem utworu nie powinno być traktowane jako artystyczne wykonanie” (Golat 2016: 86).

W moim jednak przekonaniu ochronie prawem pokrewnym do artystycznego wykonania mogą podlegać także improwizacje stanowiące jednocześnie ustalenie utworu, np. dokonywane przez aktora teatralnego.

Czy istotna z punktu widzenia ochrony jest wartość wykonania, jego przeznaczenie lub sposób wyrażenia?

Na pytanie to udziela odpowiedzi ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych w art. 85.1, który stanowi, że „Każde artystyczne wykonanie utworu lub dzieła sztuki ludowej pozostaje pod ochroną niezależnie od jego wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”.

Analogicznie do utworu, ochrona artystycznego wykonania nie jest zależna od jego wartości, w tym wartości nadawanej przez odbiorców, co związane jest z zasadą neutralności systemu normatywnego względem wartości estetycznych (Laskowska-Litak 2021).

W moim przekonaniu natomiast uniezależnienie ochrony wykonań od ich wartości można wyjaśnić także poprzez odesłanie do tzw. koncepcji tekstów kultury. Jest to pojęcie używane przez kulturoznawców i literaturoznawców, a odnoszące się do „niematerialnego dobra zbiorowego, przekazywanego i wzbogaconego przez kolejne pokolenia, które stanowi zobiektywizowany wynik współdziałania i twórczej aktywności wielu pokoleń, ma zdolność do rozprzestrzeniania się i rozwoju (*Słownik pojęć i tekstów kultury*: 307). Teksty kultury są efektem powtarzalności określonych zachowań członków społeczeństwa, np. sposobu myślenia, odczuwania, skłonności do zachowań twórczych. W ujęciu całościowym tekstem kultury jest np. literatura, teatr, film, technologia, religia, muzyka. W ujęciu jednostkowym – konkretny utwór, spektakl, film itp. W literaturze podnosi się, że obowiązująca w kulturze hierarchia wartości tekstów kultury ma charakter dynamiczny: nie jest dana raz na zawsze, zmienia się w zależności od gustów i upodobań uczestników kultury, są bowiem „teksty kultury”, którym współcześni artyści odmawiali wartości lub ich nie doceniali, oraz takie, które uznawane są za dzieła ponadczasowe (*Słownik pojęć i tekstów kultury*: 307).

Przenosząc koncepcję „tekstów kultury” na grunt prawa do artystycznych wykonań, sformułować można tezę, że oryginalność dzieła i jego wykonania nie powinny być rozumiane w sposób bezwzględny, gdyż w pewnym zakresie współcześni nawiązują do tradycji kulturowej lub dorobku intelektualnego swoich poprzedników, czyli do „tekstów kultury”. Po wtóre, wartość „tekstu kultury” ma charakter zmienny w czasie i wiąże się z nadawanymi przez społeczeństwo ocenami.

W odniesieniu do artystycznego wykonania i analogicznie do utworu u. pr.aut. uniezależnia jego ochronę od przeznaczenia. Pojęcie to należy w moim przekonaniu rozumieć jako konkretny cel, w którym artystyczne wykonanie ma zostać wykorzystane. Cel ten powinien być indyferentny z perspektywy podmiotu oceniającego dane wykonanie jako nadające się do ochrony. Takie ujęcie pozwala na objęcie ochroną artystycznych wykonań dokonywanych podczas wszystkich prób, wykonań bez publiczności, dla zabawy, w szkole, w domu etc., co niewątpliwie stoi w sprzeczności ze wzmiankowaną wcześniej w artykule koncepcją Krzysztofa Kurosza o tym, że wykonanie jest formą występu (Kurosz 2014: 108).

W moim przekonaniu nie ulega jednak wątpliwości, że ochronie podlegać powinny także wykonania amatorskie tzn. nieprofesjonalne, choć w internetowej kulturze partycypacji bywa ona iluzoryczna (Grzybczyk 2017: 596).

W odniesieniu do artystycznego wykonania u. pr.aut. uniezależnia jego ochronę od sposobu wyrażenia. Pojęcie to należy, jak sądzę, jako uniezależnienie ochrony

od przyjętego przez artystę wykonawcę (w tym np. aktora teatralnego) sposobu uzewnętrznia swoimi słowami lub zachowaniem emocji, stanowiska lub poglądu.

Problematykę sposobu wyrażenia wiązać można obecnie z dokonywaniem artystycznego działania w przestrzeni wirtualnej, np. w narracyjnej grze fabularnej. Ireneusz Matusiak w książce pt. *Gra komputerowa jako przedmiot ochrony* z 2013 r. stoi na stanowisku, że

Z uwagi na to, że uczestnicy gier fabularnych faktycznie odgrywają określone role zawarte w scenariuszu tej gry, możliwe jest ich porównanie do aktorów odtwarzających scenariusz przedstawienia teatralnego, z zaznaczeniem że gry fabularne nie posiadają innych odbiorów (widzów) niż uczestnicy. [...] Jedyną zauważalną manifestacją przyjętej przez uczestnika gry fabularnej roli, bywa ton głosu i sposób wypowiedzania komunikatów. Wydaje się, że tego rodzaju ekspresja pozwala uznać udział w niektórych grach fabularnych za rodzaj artystycznego wykonania. [...] W przypadku gdy scenariusz gry fabularnej zostanie uznany za utwór, spełniony zostanie jeden z warunków artystycznego wykonania (Matusiak 2013).

Uwagi te należy podzielić, dodając do nich komentarz wynikający, jak się wydaje, z upływu czasu pomiędzy napisaniem przez Matusiaka książki a 2023 rokiem. Obecnie bowiem gracje gier fabularnych dokonują często tzw. *streamingu*, polegającym na tym, że gracz na żywo transmituje swoją grę. Grę tę może dodatkowo opatrzyć swoim komentarzem i ewentualnie pokazać swój wizerunek nagrywany za pomocą kamery internetowej. W ten sposób można uznać, że mamy do czynienia z prezentowaniem wykonania określonej publiczności.

Podsumowanie

Niniejszy artykuł miał na celu przybliżyć czytelnikowi normatywną i doktrynalną perspektywę spojrzenia na artystę wykonawcę ze szczególnym uwzględnieniem aktora teatralnego z punktu widzenia przepisów prawa autorskiego.

Działania aktorów teatralnych przynależą do kategorii artystycznych wykonań, o ile wykonują oni utwór lub dzieło sztuki ludowej w sposób artystyczny. Sama ustawa nie definiuje jednak pojęcia „artyzmu” wykonania, nie wskazuje także, kim w istocie miałby być pośrednik, np. aktor teatralny. Sposób definiowania artystycznego wykonania w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. zbliżony jest do sposobu definiowania utworu, stąd część doktryny opisuje je przy użyciu pojęć charakterystycznych dla utworów. Takie podejście jest możliwe, o ile wskazanym pojęciom nadaje się znaczenie dostosowane do roli, jaką w systemie praw autorskich i praw pokrewnych pełni artysta wykonawca i artystyczne wykonanie: jest to rola pośrednika pomiędzy twórcą utworu, a jego odbiorcą – publicznością, widzem.

Autorka opowiada się za przyjęciem, że przysłówek „artystycznie” należy interpretować jako pewien walor wykonania, a nie odnosić go do osoby artysty, którym z punktu widzenia przepisów prawa autorskiego może być każdy. Ponadto w opinii autorki wykonania powinny podlegać ocenie z punktu widzenia twórczości: należy

ocenić, czy są one wynikiem samodzielności twórczej oraz przejawem indywidualności wykonawcy. Przenosząc koncepcję „tekstów kultury” na grunt prawa do artystycznych wykonania, sformułować można jednak tezę, że oryginalność wykonania nie powinna być rozumiana w sposób bezwzględny, gdyż w pewnym zakresie współcześni nawiązują do tradycji kulturowej lub dorobku intelektualnego swoich poprzedników, czyli do „tekstów kultury”. Po wtóre wartość „tekstu kultury” ma charakter zmienny w czasie i wiąże się z nadawanymi przez społeczeństwo ocenami.

Bibliografia

- Barta Janusz, Markiewicz Ryszard. 2016. Prawo autorskie. Kraków.
- Błęszyński Jan. 1985. Prawo autorskie, Warszawa.
- Brisson Fabienne. 2016. International Convention for the Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organizations (Rome Convention). W: Concise European Copyright Law, Dreier Thomas, Hugenholtz Berent (red.). Alphen aan den Rijn.
- Czajkowska-Dąbrowska Monika. 2011. Komentarz do art. 89 u. pr.aut. W: Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz, wyd. V. Janusz Barta, Ryszard Markiewicz (red.). Warszawa. <https://sip.lex.pl/#/commentary/587283718/109128/barta-janusz-red-markiewicz-ryszard-red-ustawa-o-prawie-autorskim-i-prawach-pokrewnych-komentarz...?cm=URELATIONS> [dostęp: 6.06.2023].
- Felchner Krzysztof. 2012. Choreografia i pantomima a artystyczne wykonanie. W: Choreografia i pantomima w świetle prawa autorskiego. Warszawa. <https://sip.lex.pl/#/monograph/369241354/169876> [dostęp: 6.06.2023].
- Gola Rafał. 2016. Prawo autorskie i prawa pokrewne. Warszawa.
- Grzybczyk Katarzyna. 2017. Komentarz do artykułów 85–103 u. pr.aut. W: Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz. Ślęzak Piotr (red.). Warszawa. 596–597.
- Krzysztofowicz Stefania. 1972. O sztuce ludowej w Polsce Warszawa.
- Kurosz Krzysztof. 2014. Artystyczne wykonanie utworu. Prawa osobiste i majątkowe aktorów, muzyków i innych wykonawców. Warszawa.
- Kurosz Krzysztof. 2015. „Artystyczne wykonanie jako przedmiot ochrony – uwagi na tle najnowszego orzecznictwa Sądu Najwyższego”. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 4. 26–46.
- Laskowska-Litak Ewa. 2021. Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. W: Ustawy autorskie. Komentarze. T. II. Ryszard Markiewicz (red.). Warszawa. <https://sip.lex.pl/#/commentary/587837869/635309/markiewicz-ryszard-red-komentarz-do-ustawy-o-prawie-autorskim-i-prawach-pokrewnych-w-ustawy...?cm=URELATIONS> [dostęp: 6.06.2023].
- Matusiak Ignacy. 2013. Rola uczestnika narracyjnej gry fabularnej. W: Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego. Warszawa. <https://sip.lex.pl/#/monograph/369273651/177845> [dostęp: 6.06.2023].
- Słownik pojęć i tekstów kultury. 2002. Ewa Szczęsna (red.). Warszawa.
- Skrzypczak Piotr. 2009. Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemego w teorii i refleksji krytycznej. Toruń.
- Poźniak-Niedzielska Maria. 2015. Folklor a dzieła folklorystyczne. W: Ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturalnego. Maria Poźniak-Niedzielska, Adrian Niewęglowski, Anna

- Przyborowska-Klimczak. Warszawa <https://sip.lex.pl/#/monograph/369314567/260803> [dostęp: 6.06.2023].
- Preussner-Zamorska Janina. 1985. „Improwizacja muzyczna, jako przedmiot ochrony prawnej – wprowadzenie do tematu”. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 41.
- Tomczyk Sławomir. 2011. Artystyczne wykonanie. Przedmiot prawa. W: Prawa pokrewne. Jakub Kępiński, Katarzyna Klafkowska-Waśniowska, Rafał Sikorski. Warszawa. 1–31.
- Tomczyk Sławomir. 2018. Dozwolony użytek przedmiotów praw pokrewnych. Kraków.
- Sterling J.A.L. 2018. Sterling on World Copyright Law. 5th ed. London.
- Trafas Tomasz. 1989. „Wykonanie artystyczne i jego ochrona w świetle prawa”. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 48.
- Wielki Słownik Języka Polskiego. Żmigrodzki Piotr (red.). https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=1413&id_znaczenia=4836426&l=19&ind=0 [dostęp: 20.03.2019].
- Wojciechowska Ewa. 1999. „Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego”. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej 72.

Streszczenie

Artykuł opisuje aktora teatralnego z punktu widzenia przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Opis przeprowadzony został przy użyciu metody dogmatyczno-prawnej, polegającej na analizie norm prawa polskiego. Aktor teatralny przynależy do kategorii artystów wykonawców, chronionych konstrukcją prawa pokrewnego do artystycznego wykonania. Z punktu widzenia prawa autorskiego wszyscy artyści wykonawcy chronieni są w taki sam sposób, o ile artystycznie wykonują utwór lub dzieło sztuki ludowej. W artykule położono szczególny nacisk na wskazanie tych działań i cech charakterystycznych działania artysty wykonawcy, które związane z pracą aktora teatralnego. Sposób definiowania artystycznego wykonania w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. zbliżony jest do sposobu definiowania utworu, stąd część doktryny opisuje je przy użyciu pojęć charakterystycznych dla utworów. Takie podejście jest możliwe, o ile tym pojęciom nadaje się znaczenie dostosowane do roli, jaką w systemie praw autorskich i praw pokrewnych pełnią artysta wykonawca i artystyczne wykonanie. Jest to rola pośrednika pomiędzy twórcą utworu, a jego odbiorcą – publicznością, widzom.

Theater actor from the copyright perspective

Abstract

The article describes a theatre actor from the point of the Act on Copyright and Related Rights using a dogmatic-legal method consisting of an analysis of Polish law. The theatre actor belongs to the category of performing artists, protected by the construction of the right related to artistic performance. From the point of view of copyright law, all performers are protected in the same way insofar as they artistically perform a work or a work of folk art. However, the paper places particular emphasis on those activities and characteristics of a performer's performance that relate to the work of a theatre actor. How artistic performance is defined in the 1994 Copyright and Related Rights Act is similar to the way in which a work is defined. Hence, some doctrines describe it using concepts characteristic of works. Such an approach is possible because these concepts are given meaning and adapted to the role played by the performer and artistic performance situated in copyright and related rights. This is the role of an intermediary between the creator of the work and its audience – the public and the viewer.

Słowa kluczowe: aktor teatralny, artysta wykonawca, artystyczne wykonanie, prawo autorskie, prawo pokrewne

Keywords: theatrical actor, artistic performance, performer, copyright, related law

Aleksandra Bagińska-Masiota – magister prawa, doktor nauk społecznych w zakresie nauki o polityce, adiunkt w Instytucie Prawa Uniwersytetu SWPS w Poznaniu. Naukowo i dydaktycznie zajmuje się prawem autorskim, a w sposób szczególny artystycznymi wykonaniami. Ostatnio napisała: *Treść i ochrona praw osobistych artysty wykonawcy*, („Państwo i Prawo” 2023) oraz *Problematyka ochrony prawnej artystycznych wykonań w Polsce w latach 1919–1999 (cz. 1 i 2)* („Krakowskie Studia z Historii Państwa i Prawa” 2023 i 2024).