

## *Autor filmowy według przepisów prawa w systemach droit d'auteur i copyright. Zarys problematyki\**

Na panoramę współczesnych badań procesów produkcji filmowej składa się szereg metodologii wywodzących się z różnych dziedzin humanistyki i nie tylko. Zainteresowani kulisami powstawania utworu kinematograficznego zapoznać się mogą między innymi z rozważaniami natury socjologicznej, etnograficznej lub ekonomicznej, a także badaniami obejmującymi na przykład dyskursy tworzone wewnątrz przemysłu filmowego albo parateksty promujące dany tytuł (materiały z rodzaju *making-of*, wywiady z twórcami).

Jak zauważa David Hesmondhalgh, celem tego rodzaju naukowych przedsięwzięć jest przede wszystkim uchwycenie, opis i analiza zachodzących w procesie produkcji relacji władzy, a także poznanie hierarchii i stratyfikacji zaangażowanych w niego osób[1]. Dzięki temu badacze będą mogli zbliżyć się do zrozumienia rządzących tym procesem zależności i mechanizmów. Mnie również ten problem wydaje się zasadniczy, uważam przy tym, iż zgłębienie go wymaga otwarcia się na kolejny aspekt funkcjonowania przemysłów medialnych – leżące u samych podstaw ich istnienia i działalności przepisy prawne. To one stanowią fundamenty, na których musi opierać się każdy proces produkcyjny, one również, w sposób ostateczny, definiują zachodzące w nim relacje władzy i wzajemnych zależności. Matt Stahl, pisząc o strukturalnych wyznacznikach warunków pracy w przemysłach medialnych, uważa iż regulujące je przepisy prawa są faktycznie kwestią najważniejszą[2].

Przemysły filmowe wytwarzają produkty, których wartość wynika nie z ich funkcji użytkowej, lecz raczej estetycznej, ekspresywnej i symbolicznej[3]. Między twórcami a efektami ich pracy zachodzi relacja autorstwa. Przyznanie przez prawo statusu „autora” jest dla uczestników procesu produkcji kwestią kluczową – niesie bowiem ze sobą konkretne prawa i przywileje, tym samym będąc podstawowym czynnikiem kształtującym hierarchię wśród osób zaangażowanych

\* W artykule wykorzystano fragmenty niepublikowanej pracy magisterskiej autora pt. „Autor filmowy w ustawodawstwach wybranych krajów członkowskich Unii Europejskiej, Polski i Stanów Zjednoczonych”, napisanej pod kierunkiem dr hab. Anny Wojciechowskiej i obronionej na WPiA Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku 2012.

[1] Zob. D. Hesmondhalgh, *Media industry studies, media production studies*, w: *Media and Society*, ed.

J. Curran, Bloomsbury Academic, London–New York 2010, s. 4.

[2] Zob. M. Stahl, *Privilege and Distinction in Production Worlds: Copyright, Collective Bargaining, and Working Conditions in Media Making*, w: *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*, eds. V. Mayer, M.J. Banks, J.T. Caldwell, Routledge, New York 2009, s. 54.

[3] Zob. D. Hesmondhalgh, op. cit.

w produkcję[4]. Jednak dla filmoznawców zainteresowanych kulisami powstawania dzieł kinematograficznych niewątpliwym problemem może okazać się fakt, że prawo rozstrzyga problem autorstwa często w sposób odmienny niż znane im akademickie teorie. W niektórych przypadkach przepisy wyznaczają autora arbitralnie, zupełnie nie zważając na takie – wydawałoby się niezbędne – kwestie, jak wkład twórczy, oryginalność zamysłu czy poziom kreatywności.

Wychodząc z założenia, iż nie sposób w pełni zrozumieć zagadnień funkcjonowania produkcji filmowej bez świadomości warunkujących ją regulacji kodeksowych, pragnę przybliżyć podstawowe zasady, według których przepisy prawne wskazują autora. Moim celem nie jest tworzenie wyczerpującej analizy sytuacji prawnej – niemal każdy przywołany w tekście przepis wywołuje problemy interpretacyjne, czego efektem są burzliwe spory w doktrynie. Nie chcę również badać wszystkich aspektów prawnego pojmowania autorstwa, lecz raczej zarysować podstawowe elementy tego nad wyraz złożonego zagadnienia.

Chciałbym szczególnie zwrócić uwagę na znaczące różnice w przepisach powstałych na gruncie dwóch odmiennych od siebie systemów prawa własności intelektualnej: europejskiej tradycji praw autorskich (*droit d'auteur*; skupiam się przy tym na państwach członkowskich Unii Europejskiej) oraz obowiązującego w Stanach Zjednoczonych *copyright*[5]. Jak pisze Paul Goldstein, w Europie to autorów stawia się w centrum, im przyznając prawa do dzieł, które stworzyli, podczas gdy w Stanach Zjednoczonych za najważniejsze uważa się wyważenie interesów producentów, wydawców i użytkowników. Faktyczni twórcy tym samym są marginalizowani[6]. System amerykański wyrósł z idei znacznie odbiegających od tych towarzyszących powstawaniu regulacji prawnoautorskich na Starym Kontynencie i zawiera szereg elementów, które mogą zaskoczyć, a nawet oburzyć, niezaznajomionych z nim badaczy kulis produkcji filmowej, wykształconych w tradycjach europejskich.

## Charakter i źródła uprawnień autora

Stwierdzenie, iż wysiłek twórcy powołującego do życia nowe dzieło zasługuje na ochronę prawną, stanowi już prawnoautorski aksjomat. Trud, który jednostka zmuszona jest włożyć w kreację utworu, jest przesłanką uruchomienia instrumentów prawnych mających chronić specyficzną więź między twórcą a dziełem. Ustawodawcy uzasadniają taką ochronę na dwa sposoby: pierwszym z nich jest stwierdzenie, iż twórczość przynosi społeczeństwu korzyści (motywacja przepisów ma zatem charakter utylitarny), drugim – pogląd głoszący wrodzone, moralne prawo twórcy do ochrony relacji między nim a dziełem lub do cie-

[4] Zob. M. Stahl, op. cit.

[5] Należy dodać, że *copyright* narodził się w Wielkiej Brytanii i obowiązuje tam (a także w Irlandii) do dziś – ze względu na ograniczoną ilość miejsca zdecydowałem się jednak szczegółowo omówić wyłącznie jego odmianę amerykańską, o europejskim *copyright* wspominając tylko wtedy, gdy jest to konieczne do

zrozumienia pewnych mechanizmów. Stosując takie zwroty, jak „tradycje europejskie” czy „podstawy prawa europejskiego”, odnoszę się do państw kontynentalnych.

[6] Zob. P. Goldstein, *Copyright Highway*, Hill and Wang, New York 1994, s. 168.

zenia się owocami swojej pracy. Praktyka pokazuje, że te dwie tradycje mieszają się, jednak zawsze któraś z nich zyskuje przewagę. W rezultacie anglosaski *copyright* skupia się przede wszystkim na promocyjnej roli prawa (a także ochronie konsumentów i zapewnieniu pewności obrotu gospodarczego), podczas gdy ustawodawstwa *droit d'auteur* dużą wagę przywiązują do etycznych aspektów protekcji twórców. Ideologiczne odmienności obu reżimów skutkują wyraźnymi różnicami w wyznaczaniu zarówno podmiotu, jak i zakresu ochrony – w *copyright* za autora uznana może być nawet osoba prawna, na przykład studio filmowe (więź między twórcą a dziełem jest tam bowiem zaledwie kategorią ogólną, przydatną, gdy trzeba wyjaśniać interesy autorów[7]), a część uprawnień, które w *droit d'auteur* wynikają bezpośrednio z przepisów, twórca zapewnić musi sobie na drodze kontraktowej.

Przywileje, jakie zyskuje twórca, któremu prawo przyznało status „autora”, mają charakter majątkowy i osobisty. Prawa majątkowe chronią materialne interesy autora związane z jego dziełem – i tak na przykład art. 17 polskiej ustawy[8] upoważnia go do podejmowania wszelkich czynności prawnych zmierzających do umożliwienia innym korzystania z dzieła i do czerpania korzyści ekonomicznych z tym związanych[9]. Należy dodać, że prawa majątkowe (w przeciwieństwie do praw osobistych) mają charakter zbywalny, co w przypadku filmu ma szczególne znaczenie – na mocy porozumień umownych zwykle przenosi się je bowiem na producenta[10].

Prawa osobiste z kolei są wartościami ściśle związanymi z relacją, jaka zachodzi między twórcą a jego utworem. W systemie kontynentalnym jednym z podstawowych praw tego typu jest tak zwane prawo do ojcostwa filmu, według którego autor zachowuje prawo dochodzenia autorstwa dzieła. Inne przywileje tego typu to między innymi prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności, prawo do integralności (zapobiegania naruszaniu postaci) dzieła i prawo do nadzoru autorskiego nad wykorzystywaniem utworu. W amerykańskiej odmianie *copyright* sytuacja przedstawia się zgoła inaczej – status „autora” faktycznie jest dopiero punktem wyjścia do ubiegania się o podobne jak w reżimie kontynentalnym uprawnienia natury osobistej – ta kwestia przybliżona zostanie w ostatnim podrozdziale.

Jak zostało pokazane, problematyka wskazywania przez prawo tych twórców, którzy uznani zostają za autorów filmu, jest kluczowa

[7] Zob. A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste twórców dzieła audiowizualnego*, UJ, Kraków 1999, s. 20–23.

[8] Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 1994 r. Nr 24 poz. 83 z późn. zm.).

[9] Zob. E. Traple, *Autorskie prawa majątkowe*, w: *System prawa prywatnego*, t. 13: *System prawa prywatnego. Prawo autorskie*, red. J. Barta, Wydawnictwo C.H. Beck, Instytut Nauk Prawnych PAN, Warszawa 2003, s. 121.

[10] Zob. A. Wojciechowska, *Uwagi o pierwotnym podmiocie praw autorskich do filmu*, w: *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*, red. A. Matlak i S. Stanisławska-Kloc, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2013, s. 1453. Uprawnienia producenta w prawie kontynentalnym w ogóle są obszerne i mocno ograniczają prawa autora, także ze względu na przyznawanie producentowi niektórych praw pokrewnych – zob. np. ibidem, s. 1457 i n.

dla badań systemu i procesu produkcji. Autorowi przysługuje bowiem szereg uprawnień, które wzmacniają jego pozycję i znacząco zwiększają zakres możliwości w stosunku do nie-autorów. W następnych akapitach zarysowane zostaną podstawowe zasady, według których ustawodawcy zdecydowali się je przyznawać.

### Autor filmowy w uregulowaniach Unii Europejskiej

W celu przedstawienia, w jaki sposób przepisy państw europejskich podchodzą do definiowania autora dzieła filmowego, najlepiej ukazać kierunek ewolucji tych regulacji oraz zarysować aktualnie dominujące modele.

Podstawową przeszkodą, która stała na drodze stworzenia prawnautorskich możliwości ochrony dzieła filmowego i jego twórców, był obowiązujący na początku XX wieku paradygmat autora i autorstwa. Pięćset lat wcześniej włoscy malarze i rzeźbiarze doby Renesansu otwarcie stwierdzili, że nie są tylko rzemieślnikami, lecz również artystami. Oświeceniowe idee jednorodnego, integralnego i samoświadomego podmiotu utwierdziły pozycję twórcy jako artysty wyrażającego w dziele samego siebie, tym samym przelewającego w nie cząstkę własnej osobowości. Romantyzm uzupełnił te koncepcje o zdefiniowanie procesu twórczego jako wyrazu indywidualnego geniuszu, niedostępnego dla pozbawionych talentu zwykłych śmiertelników<sup>[11]</sup>. Artysta romantyczny był figurą wyidealizowaną, twórcą dzieł, które ucieleśniały jego przymioty, będąc przez to manifestacjami wysoce oryginalnymi, niemożliwymi do podrobienia, po skopiowaniu zawsze tracącymi swe pierwotne właściwości<sup>[12]</sup>.

Pierwszych filmowców prawo traktowało jak rzemieślników, których jedyną rolą było opanowanie skomplikowanego urządzenia. Francuskie sądy na przełomie XIX i XX stulecia nie traktowały wynalazku braci Lumière poważnie: filmy określały jako *spectacles de curiosités* i zupełnie ignorowały fakt, iż do ich produkcji nie wystarczała maszyna, ale potrzebny był również człowiek<sup>[13]</sup>.

Według dominującego ówczesnie paradygmatu, autor, w analogii do romantycznego pisarza, to „niezależny indywidualista, który tworzy za pomocą niczym nie ograniczonej wyobraźni”<sup>[14]</sup>. Tymczasem o ile u samych początków istnienia kina cały film nieraz tworzony był przez jednego tylko człowieka, odpowiedzialnego za produkcję, nagranie i montaż, o tyle wraz z rozwojem kinematografii osób obecnych na planie przybywało. Dlatego też musiał wykształcić się zawód reżysera, to znaczy tego, który panował nad całym procesem powstawania filmu. Charakterystyczne, że wbrew dzisiejszej estymie, którą otacza się tę profesję, wtedy prawnicy odmawiali reżyserowi pozycji autora. Francuzi na

[11] Zob. M. Salokannel, *Film Authorship and the Audio-visual Environment*, w: *Of Authors and Origins*, eds. B. Sherman i A. Strowel, Clarendon Press, Oxford 1994, s. 57–58.

[12] Zob. L. Zemer, *The Idea of Authorship in Copyright*, Ashgate, Aldershot 2007, s. 74.

[13] Zob. J. Stiller, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Oxford University Press, New York 1991, s. 68.

[14] R.J. Coombe, *Cultural Life of Intellectual Properties*, Duke University Press, Durham, London 1998, s. 211.

przykład traktowali go raczej jak odpowiednik teatralnego *metteur en scène*, którego zadaniem było tylko i wyłącznie przeniesienie sztuki na scenę, a nie wymagano od niego stworzenia nowego, autonomicznego utworu[15]. Stosowanie teatralnych analogii było jedną z podstawowych metod, którymi próbowano rozwiązać problemy, jakie niosła ze sobą wielość twórców filmu. Francuscy sędziowie, jeżeli (mimo przekonania o dużej roli maszyny w powstaniu dzieła) decydowali się wskazać autora, twierdzili, że jest nim autor sztuki, która została przeniesiona na ekran[16].

Ogromny wpływ na prawodawców miał fakt, że w film zaangażowali się tacy artyści, jak Jean Cocteau albo Salvador Dali, którzy – uświęcając „ruchomą fotografię” swoim zaangażowaniem – pozwolili dojrzeć w niej cechy najprawdziwszej sztuki i medium autorskiego wyrazu. W roku 1933 francuski Tribunal de Commerce de la Seine stwierdził, że „filmowiec ma swoje wymagania... jego geniusz pozwala na stworzenie kilku ekranowych adaptacji jednego tekstu, z których każda posiadać będzie własny styl i osobowość”[17].

Podstawowym problemem, który towarzyszył twórcom uregulowań chroniących twórców dzieła filmowego, było pytanie, czy stać na straży uprawnień faktycznych autorów, czy producentów, których wkład finansowy umożliwiał pracę nad filmem. W Europie tej palącej kwestii nie uregulowano aż do drugiej połowy XX wieku. W końcu, odpowiednio w roku 1957 i 1965, Francja i RFN opowiedziały się za tym, by ochronę przyznać autorom dzieła, którzy wnieśli wkład twórczy w jego powstanie[18]. W tym miejscu należy dodać, że pogląd, iż wyłącznie akt kreacji – stworzenie subiektywnie nowego wytworu intelektu[19] – może być źródłem podmiotowości prawnoautorskiej, jest uniwersalną zasadą kontynentalnego prawa autorskiego[20].

Europejskie prawo filmowe jest sceną, na której rozgrywa się gwałtowny konflikt pomiędzy dwoma reżimami: dominującej w kontynentalnej kulturze prawnej tradycji *droit d'auteur* a przyjętym w krajach anglosaskich systemem *copyright*. Jeszcze kilka lat temu sytuacja przedstawiała się następująco: w pierwszym przypadku za autora filmowego zwykło się uważać twórców, którzy wnieśli w jego powstanie wkład twórczy, co często doprowadzało do tworzenia obszernych list (w ustawie lub doktrynie) potencjalnych autorów. Tradycja panująca na Wyspach tymczasem ignorowała te przesłanki, za twórcę utworu kinematograficznego uznając tylko jego producenta, tym samym uławiając obrót gospodarczy dziełem i jego eksploatację. Obowiązkiwanie w ramach jednej organizacji międzynarodowej dwóch tak radykalnie odmiennych zasad dotyczących praw autorskich do filmu szkodziło

[15] Zob. P. Kamina, *Film Copyright in the European Union*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 156.

[16] Zob. M. Salokannel, op. cit., s. 68.

[17] P. Kamina, op. cit., s. 68.

[18] Zob. M. Salokannel, op. cit., s. 69.

[19] Zob. J. Barta, R. Markiewicz, *Przedmiot prawa autorskiego*, w: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Dom Wydawniczy ABC, Warszawa 2003, s. 59.

[20] Zob. A. Wojciechowska, *Uwagi o pierwotnym podmiocie...*, s. 1458.

unijnemu rynkowi wewnętrznemu[21], dlatego podjęto kroki mające na celu harmonizację przepisów.

Konwencja berneńska[22] w art. 14 bis stwierdza, że „określenie podmiotów prawa autorskiego do dzieła filmowego zastrzeżone jest ustawodawstwu państwa, w którym żąda się ochrony” – to właśnie ten przepis otworzył krajom członkowskim drogę do odrębnych regulacji. I tak na przykład Wielka Brytania, Irlandia oraz Luksemburg za jedynego autora uznawały producenta, podczas gdy w pozostałych krajach, na przykład Francji, jako twórcę traktowało się między innymi reżysera. Tę kłopotliwą kwestię należało rozwiązać jak najszybciej. Naturalnym kandydatem do miana autora utworu filmowego był reżyser, którego uznawała część ustawodawstw oraz doktryna[23]. Gérard Lyon-Caen oraz Pierre Lavigne pisali, że „[...] film to przede wszystkim jego dzieło, wyraz jego własnej osobowości. To on jest autorem najważniejszego aktu kreacji: transformacji tekstu w obrazy”[24].

Dyrektywa 93/98/EWG z dnia 29 października 1993 r. w sprawie harmonizacji czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych[25] stanowiła, że „główny reżyser [...] uważany jest za autora”, a „Państwa Członkowskie mogą swobodnie wskazywać innych współautorów” (art. 2 ust. 1).

W państwach systemu *droit d'auteur*, jak zostało wspomniane, za autorów uważa się tych, którzy wnoszą w powstanie dzieła wkład twórczy, doprowadzając do powstania więzi między nimi a utworem, jak na przykład w doktrynie francuskiej, gdzie „twórca – obdarzając dzieło refleksem swej osobowości – nawiązuje z nim trwałą relację”[26]. Dlatego w ustawodawstwach wyrosłych na gruncie tradycji kontynentalnej nie można uznać za twórcę wyłącznie osoby odpowiedzialnej za organizację produkcji filmowej (wyjątkiem był Luksemburg, gdzie, przed implementacją dyrektyw wspólnotowych, producentowi przydawano miano jedynego autora) czy kwestie techniczne. Prowadzi to do wymogu wyznaczenia tych, którzy w sposób kreatywny przyczynili się do powstania filmu. Unijne dyrektywy utrzymały rozbieżność w poszczególnych ustawodawstwach, w których przyjęto różne modele autorstwa utworu kinematograficznego.

W przypadku modelu mieszanego mamy do czynienia z listą domniemanych współautorów filmu, jednak jest to lista otwarta – również inne osoby, o ile spełniają wymienione w ustawie przesłanki, mogą zostać uznane za twórców utworu kinematograficznego. We francuskim Kodeksie Własności Intelektualnej wprowadzono przykładowe wyliczenie osób, które, na zasadzie domniemania, powinny

[21] Zob. E.I. Obergfell, *No need for harmonizing film copyright in Europe?*, „The European Legal Forum” 2003, wyd. 4, s. 199.

[22] Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych (9 września 1886) to pierwsza umowa dotycząca międzynarodowego respektowania praw autorskich.

[23] Zob. P. Kamina, op. cit., s. 135.

[24] M. Salokannel, *Cinema in Search of its Authors*, w: *Film and Authorship*, ed. V.W. Wexman, New Jersey 2003, s. 163.

[25] Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej L 290.

[26] Zob. A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste...*, s. 71.

być uznane za autorów (są to między innymi reżyser i scenarzysta), ale stwierdzono również, że taki status przysługuje każdej osobie fizycznej, która dokonała intelektualnej kreacji dzieła – listę autorów w każdym przypadku należy zatem tworzyć na nowo[27]. Warto zwrócić uwagę, że w ustawie francuskiej za domniemanego autora nie jest uważany operator obrazu. W orzecznictwie przeważa pogląd, że – aby zostać uznanym za kreatywnego twórcę – powinien on wykazać się działalnością wykraczającą poza jego standardowe obowiązki. Co interesujące, paryski Sąd Apelacyjny w jednej ze spraw jako współautora całego dzieła filmowego potraktował kucharza, który przed kamerą przygotowywał potrawę[28]. Podobieństwo do regulacji francuskiej wykazują również przepisy obowiązujące w Polsce: w art. 69 ustawodawca zdecydował się zakwalifikować autorów filmu jako współtwórców, łącząc przy tym przesłanki ogólne (wniesienie wkładu twórczego w powstanie utworu) ze szczegółowym, choć niepełnym, wyliczeniem osób, które należy traktować jako należące do grona autorów – są to między innymi reżyser, operator obrazu oraz scenarzysta.

Drugim modelem przyjętym w krajach członkowskich Unii Europejskiej jest zamknięta lista autorów. Na takie rozwiązanie zdecydowali się na przykład twórcy ustawy prawnoautorskiej w Hiszpanii[29] – za autorów dzieła audiowizualnego uznać należy tam: „reżysera lub twórcę”, autorów scenariusza i adaptacji, dialogów, twórców kompozycji muzycznych, ze słowami lub bez, stworzonych specjalnie na potrzeby danego dzieła filmowego. Z ustawy nie wynika, by prawo uznawało także inne osoby, które w kreatywny sposób przyczyniły się do powstania utworu kinematograficznego.

Trzeci model nie przewiduje wykazu autorów, w ogóle nie precyzując, komu należy nadać ten status. Na takie rozwiązanie zdecydowały się między innymi Niemcy. Tamtejsza ustawa regulująca kwestie prawa autorskiego nie określa w żaden sposób autorów utworu kinematograficznego, zatem rozstrzygnięcie, czy daną osobę nazwać można twórcą, odbywa się na zasadach ogólnych[30].

W ustawach tradycji kontynentalnej naczelną rolę pełni zasada wkładu twórczego – za autorów uznawani są albo ci spośród uczestników procesu produkcyjnego, których podstawowym zadaniem jest praca kreatywna (jak autor scenariusza, kompozytor), albo ci, którzy tego rodzaju kontrybucją mogą dopiero się wykazać. Nadzwyczajną estymą cieszy się oczywiście reżyser, który w systemach kontynentalnych był uznawany za twórcę (bezpośrednio w przepisach lub w doktrynie) jeszcze przed implementacją dyrektywy UE.

[27] Art. L.113–7, Kodeks Własności Intelektualnej z 1 lipca 1992 r. [online], <<http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=5563>> [dostęp: 10 września 2013].

[28] Zob. P. Kamina, op. cit., s. 159.

[29] Art. 87, Ustawa z 12 marca 1996 r. [online],

<<http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=1358>> [dostęp: 10 września 2013].

[30] Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 16 lipca 1988 r. (szczególnie art. 7 i 8) [online], <<http://www.wipo.int/wipolex/en/details.jsp?id=1034>> [dostęp: 10 września 2013].

Przepisy prawa traktują film jako efekt twórczej pracy wielu osób, wprowadzając między nimi relację współautorstwa. Instytucja ta wzbudza wiele wątpliwości w doktrynie i każe przy ustalaniu statusu „autora” rozstrzygać szereg problemów, na których szczególnie omówienie brak tu miejsca, należy jednak o nich wspomnieć. Prawnicy analizujący kwestie współautorstwa zmuszeni są do odpowiedzi na pytania między innymi o to, czy twórcy działać muszą w porozumieniu lub czy za autora można uznać twórcę dzieła uprzedniego, to znaczy takiego, które powstało wcześniej, ale potem zostało włączone w film.

Uczestnicy procesu produkcji – z wyjątkiem nazwanych w przepisie i mających przez to lepszą sytuację procesową<sup>[31]</sup> – faktycznie nie mogą być pewni swojej pozycji oraz ewentualnych przywilejów w stosunku do gotowego dzieła. Ta niepewność może się tylko zwiększyć, gdy zetkną się z ustawodawstwem państwa obcego. Radykalne różnice pomiędzy krajami systemu *copyright* a *droit d'auteur* w wyniku działań UE zmniejszone zostały tylko nieznacznie. Państwa pierwszej grupy spośród grona kreatywnych współautorów uznają wyłącznie głównego reżysera (jednego lub wielu). Co więcej, utrzymane zostały również kłopotliwe różnice w ustawodawstwach krajów grupy drugiej. I tak na przykład scenarzysta hiszpańskiego filmu (Hiszpania uznaje twórcę scenariusza za współautora całego dzieła), którego prawa autorskie naruszone zostaną w innym państwie członkowskim, nie powinien mieć problemu z przeciwstawieniem się takim zachowaniom, jeżeli stanie się to we Francji (również uznającej scenarzystów za twórców filmu na zasadzie domniemania), ten jednak pojawi się, jeżeli miejscem naruszenia będą nie tylko Wielka Brytania czy Irlandia, ale nawet Niemcy<sup>[32]</sup>. Co interesujące, twórcy nie mogą czuć się całkowicie pewni nawet wtedy, gdy prawo bezspornie przyzna im status „autorów” – wątpliwości mogą bowiem zacząć się, gdy trzeba będzie dokonać oceny wielkości poszczególnych wkładów, co w przypadku filmu jest zadaniem szczególnie trudnym<sup>[33]</sup>.

John T. Caldwell pisze, że we współczesnym świecie produkcji medialnej trwa „ciągła walka o kontrolę”<sup>[34]</sup> – badacz odnosi się tutaj do sytuacji w Stanach Zjednoczonych, ale jego przemyślenia dają się dopasować również do pozycji uczestników procesu produkcyjnego w niektórych krajach europejskich, gdzie zmagania o przywileje autorskie rozstrzygnąć może dopiero sąd. Badacz przyglądający się opisanym przez Matta Stahla strukturalnym wyznacznikom warunków pracy w produkcji musi brać pod uwagę to, w jaki sposób pra-

[31] W większości przypadków domniemanie dopuszcza jednak dowód przeciwny, choć są wyjątki – na przykład w ustawie belgijskiej nie można naruszyć pozycji reżysera.

[32] Tam scenarzysta może zostać uznany zaledwie za autora dzieła uprzedniego – zob. E.I. Obergfell, op. cit., s. 204.

[33] O problemach współautorstwa i wyodrębnienia wkładów w kontekście polskiej ustawy pisze między innymi A. Wojciechowska (*Autorskie prawa osobiste...*, s. 96 i n.).

[34] Zob. J.T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press Books, Durham 2008, s. 198.



wo rozdziela twórcom prawnoautorskie przywileje, a także fakt, iż status wielu osób biorących udział w procesie powstawania filmu jest niepewny.

Rozpoczynając opisywanie panującej w USA tradycji praw autorskich, najlepiej przyjrzeć się, jakie konotacje niesie ze sobą sama nazwa *copyright*. Systemy wyrosłe na gruncie europejskim w określeniu swoich przepisów regulujących ochronę dzieł i twórców posługują się takimi terminami, jak „prawo autorskie”, *diritto d'autore* albo *droit d'auteur*, podkreślając tym samym pozycję autora, natomiast tradycja amerykańska skupia się raczej na *copy* – a zatem egzemplarzu utworu[35].

Różnice pomiędzy systemami prawa autorskiego i *copyright* są znaczne, co doskonale ukazuje przypadek, kiedy te dwa reżimy zetknęły się ze sobą bezpośrednio. W roku 1950 John Huston nakręcił *Asfaltową dżunglę*, która w roku 1986 – wraz z szeregiem innych filmów wytwórni MGM – stała się własnością Teda Turnera. Ten dwa lata później zapragnął film Hustona pokolorować i wyemitować we francuskiej telewizji La Cinq. Reżyser nie dożył tego dnia (zmarł rok wcześniej), jednak miał okazję bronić przed kolorowaniem *Sokoła maltańskiego* (1941), wyraźnie sprzeciwiając się tego typu praktykom[36]. Do francuskiego sądu wystąpili spadkobiercy Hustona oraz współscenarzysta *Asfaltowej dżungli*, Ben Maddow, twierdząc, iż emisja pokolorowanej wersji filmu narusza prawa osobiste jego twórców. Mimo iż udało im się zwyciężyć w pierwszej instancji, gdyż sąd za właściwe do rozpatrzenia sprawy uznał prawo obowiązujące w kraju naruszenia, sąd apelacyjny orzekł na korzyść Turnera i La Cinq, przyjmując doktrynę *copyright*. Stwierdzono, że ponieważ to studio zleciło Hustonowi i Maddowowi nakręcenie filmu, to ono jest autorem *Asfaltowej dżungli*, a zatem i podmiotem praw autorskich, które następnie nabył Ted Turner. Sytuację odwrócił ponownie francuski Trybunał Kasacyjny, opowiadając się za przyjęciem prawa kraju naruszenia. To Hustona i Maddowa – oznajmił sąd – uznać należy za autorów filmu, ponieważ taki status nadany może zostać wyłącznie osobom z krwi i kości, a nie studiu produkcyjnemu.

W sprawie *Asfaltowej dżungli* jak w zwierciadle odbijają się podstawowe odmienności pomiędzy dwoma systemami: *droit d'auteur* oraz *copyright*. W Europie zwykło się uważać prawa autorskie za naturalny przymiot każdego, kto w kreatywny sposób przyczynia się do stworzenia utworu, czyniąc z niego tym samym refleks własnej indywidualności. W Stanach Zjednoczonych z kolei rządzi twarda, utylitarna kalkulacja, a interes ekonomiczny przedkładany jest nad osobiste uprawnienia autorów. Prawnicy Starego Kontynentu rozszerzają ochronę twórców, by chronić ich interesy, w USA natomiast ci ostatni nie mogą liczyć na ochronę w razie pojawienia się nowych metod umożliwiających naru-

### Autor filmu w prawie Stanów Zjednoczonych

[35] Zob. A.M. Nizankowska, *Prawo do integralności utworu*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa–Kraków 2007, s. 82.

[36] Zob. A. Wojciechowska, *Barwienie czarno-białych filmów w świetle prawa autorskiego*, „Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej” 1992, z. 58, s. 55.

szanie ich praw, jeśli nie udowodnią, iż ta jest im absolutnie niezbędna dla kontynuowania swojej twórczej działalności<sup>[37]</sup>.

W Stanach Zjednoczonych udostępniony publicznie utwór jest niczym innym, jak tylko towarem, „autonomiczną rzeczą zdaną na łaskę sił rynkowych i postanowień umownych”<sup>[38]</sup>. Idea osobistej więzi z dziełem, w którym autor miałby zawrzeć część siebie, nie ma prawa znaleźć się w *copyright*, gdyż uniemożliwiłaby właścicielowi egzemplarza utworu dowolne nim dysponowanie, a swoboda kontraktowania to pojęcie zajmujące naczelne miejsce w amerykańskim prawie umów. Warto dodać za Marcinem Adamczakiem, że „w optyce europejskiej film kojarzony jest raczej ze sztuką, kulturą narodową i dziedzictwem narodowym, co z kolei stanowi połączenie niełatwe do wyobrażenia z perspektywy amerykańskiej”<sup>[39]</sup>.

Kolejną istotną różnicę między dwoma porównywanymi tradycjami stanowi fakt, iż prawo amerykańskie jest systemem zorientowanym nie na gratyfikację i ochronę autorów, ale na zapewnianie rozwoju społeczeństwa. Art. 1 par. 8 Konstytucji Stanów Zjednoczonych stanowi, iż celem ochrony własności intelektualnej jest „promowanie postępu w nauce i sztuce użytkowej przez zapewnienie autorom i wynalazcom ograniczonego w czasie wyłącznego prawa do ich twórczości i odkryć”. Pojawia się tu zatem pojęcie *public good* – dobra publicznego, które przedkładane jest nad indywidualny interes autora, traktowanego nie tyle jako twórca – osobowość, ile raczej jako inspirator, którego utwory mają zachęcić pozostałych członków społeczeństwa do tworzenia własnych dzieł<sup>[40]</sup>.

Amerykańskim prawnikom daleko było do jednomyślności w sprawie gloryfikacji autora – niektórzy z nich, jak Zechariah Chafee Jr., uważali twórców za najbardziej leniwych z ludzi, podczas gdy inni byli przekonani o ich dużym wkładzie w rozwój amerykańskiego społeczeństwa<sup>[41]</sup>. Na przestrzeni lat nie udało się stworzyć jednolitej definicji „autora”. Wraz z rozwojem sztuki filmowej problem autorstwa komplikował się jeszcze bardziej – o ile bowiem współautorstwo znane było doktrynie bardzo dobrze, o tyle tak duża liczba osób (potencjalnych autorów) pracujących przy utworze kinematograficznym prowadzić musiała do kolejnych wątpliwości. Brak tu miejsca, by roztrząsać kolejne przypadki, w których sędziowie zajmowali się poszczególnymi problemami definiowania autora (możliwością wyodrębnienia wkładu, kwestią dzieł uprzednich, pytaniem o pracę w porozumieniu itd.<sup>[42]</sup>). Pozwolę sobie zatem na przytoczenie wyłącznie jednego orzeczenia, uznawanego za jedno z najważniejszych w tej problematyce. Zapadło ono w sprawie *Aalmuhammed v. Lee*<sup>[43]</sup>, dotyczącej filmu *Malcolm X*

[37] Zob. P. Goldstein, op. cit., s. 168.

[38] A.M. Niżankowska, op. cit., s. 83.

[39] M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 29.

[40] Zob. A.M. Niżankowska, op. cit., s. 84–85.

[41] Zob. R. Versteeg, *Defining „Author” for Purposes*

*of Copyright*, „American Law Review” 1996, no. 45, s. 1325–1338.

[42] Zainteresowanych odsyłam do następujących orzeczeń: *Childress v. Taylor* 945 F.2d 500 (2nd Cir. 1991); *Erickson v. Trinity Theatre, Inc.* 13 F.d 1061 (7th Cir. 1994).

[43] 202 F.3d 1227 (9th Cir. 2000).

(1992) w reżyserii Spike'a Lee. Sąd stwierdził, iż twórca, chcąc zostać uznany za autora filmu, musi nadzorować całą pracę. Użyty w orzeczeniu zwrot *master-mind* sugeruje, że chodzi wyłącznie o najważniejszą osobę na planie – w tym przypadku był to Lee. Rozstrzygnięcie sądu znalazło pozytywny oddźwięk w doktrynie[44], jednak – jak się wydaje – wcale nie rozwiązało definitywnie problemu tego, w jaki sposób rozstrzygać, czy daną osobę uznać można za współautora dzieła filmowego. Kontroli nad całością dzieła nie mają też przecież kompozytor, operator obrazu lub scenarzysta, nie można jednak odmówić im statusu współautorów utworu kinematograficznego[45].

Dla problematyki autorów dzieła filmowego jedną z najważniejszych instytucji prawa Stanów Zjednoczonych jest *work for hire* (utwór stworzony przez pracownika na zlecenie pracodawcy). To rozwiązanie charakterystyczne dla doktryny amerykańskiej, które w rzadko spotykany na świecie sposób reguluje kwestię pierwotnego podmiotu praw autorskich oraz, co istotne, przyznania statusu „autora”. W większości przypadków bowiem za twórcę dzieła uważa się tego, kto je stworzył, natomiast w przypadku *work for hire* autorem jest zlecający stworzenie utworu. Instytucja *work for hire* prowadzi zatem do sytuacji, w której za twórcę uznać należy nie osobę fizyczną (reżysera), lecz osobę prawną, czyli produkujące utwór kinematograficzny studio filmowe. To wytwórnia zatem będzie miała również wyłączność na wykonywanie oraz upoważnianie innych do wykonywania pięciu praw o charakterze majątkowym, jakie Copyright Act[46] przyznaje autorom w par. 106 (między innymi do odtwarzania chronionego dzieła i tworzenia opartych na nim utworów pochodnych).

W sytuacji, w której przy powstawaniu dzieła pracuje ogromna liczba osób, a sądy ciągle nie wypracowały jednoznacznego stanowiska co do tego, komu należy nadać status „autora”, instytucja *work for hire* zapewnia tym, którzy inwestują w powstanie utworu, pełne nad nim władztwo, ułatwiając w ten sposób obrót gospodarczy. W przypadku *work for hire* faktyczni twórcy utworu kinematograficznego nie są uznawani za jego autorów, nie służą im zatem również prawa przyznawane przez Copyright Act. Prowadzi to do osobliwej z perspektywy europejskiej kultury prawnej sytuacji, w której nawet fundamentalne dla reżimu *droit d'auteur* prawa osobiste autorzy filmu zapewniać sobie muszą na drodze kontraktów. Prawo Stanów Zjednoczonych, na poziomie federalnym, przez bardzo długi czas nie znało pojęcia praw osobistych – *moral rights*, a pierwsza ustawa ich dotycząca uchwalona została dopiero w roku 1990. Visual Artists Rights Act[47] zapewnia twórcom szereg uprawnień o charakterze osobistym, jednak, co interesujące, nie

**Pracodawca jako autor – problem *work for hire***

[44] Zob. m.in. J2F Productions v. Jason Sarrow, Memorandum of Points and Authorities, 10.01.2011.

[45] Głównym zadaniem sądu nie było co prawda rozstrzygnięcie, jakie osoby w ogóle należy uznać za twórców filmu, ale udowodnienie, że do ich grona na

pewno nie zalicza się Jefri Aal Muhammed, jednak definicja autora, którą się posłużono, budzi wątpliwości.

[46] Pub. L. 94-553 (Oct. 19, 1976).

[47] Opublikowany L. 101-650, Secs. 601, 610a; 17 USC § 106 A, dalej określane jako VARA.

obejmuje swoim zasięgiem autorów dzieł audiowizualnych. Zmuszeni są oni zatem zapewniać sobie *moral rights* na drodze kontraktowej. I tak na przykład odpowiednikiem kategorii prawa do ojcostwa dzieła w sferze problematyki twórców utworu kinematograficznego jest tak zwane *right of credit*, to znaczy prawo do tego, by zostać wymienionym w czołówce/napisach końcowych filmu jako osoba pełniąca przy jego powstawaniu określoną funkcję. Jest to jednak uprawnienie nabywane w drodze umowy[48], co oznacza, iż brak odpowiedniego zapisu doprowadzić może do nieuwzględnienia wkładu danej osoby w spisie faktycznych twórców. W takiej sytuacji jednak pokrzywdzony może spróbować powołać się na Lanham Act, ustawę regulującą kwestie ochrony znaków towarowych oraz zakazującą fałszywego oznaczania towarów w reklamie i sprzedaży[49]. Twórcy pragnący chronić integralność swojego dzieła również zmuszeni są poszukiwać pomocy poza prawem autorskim, na przykład w prawie konkurencji lub przepisach o zniesławieniu[50].

Marcin Adamczak zauważa, że „fabryka snów” – której działalność w dużym stopniu kształtowana jest przez niepewność i nieprzewidywalność – wypracowała szereg metod pozwalających na minimalizację ryzyka i maksymalizację zysku[51]. Jedną z nich niewątpliwie jest umiejętne korzystanie z przepisów o własności intelektualnej. Copyright Act to dla Hollywood ustawa doskonała – umożliwia bowiem całkowite panowanie nad działalnością faktycznych autorów filmu i dostosowanie efektów ich pracy do wymogów rynku. Do statusu „autora” w europejskim rozumieniu tego terminu zbliżyć się mogą wyłącznie ci twórcy, którzy zapewnili już sobie mocną pozycję w przemyśle. Niemal zupełne zignorowanie problematyki *moral rights* twórców dzieł audiowizualnych pozwala hollywoodzkim studiom na nieograniczone manipulowanie materiałem w celu jego jak najbardziej rentownej eksploatacji. Ten brak poszanowania dla więzi autora z utworem dotyka również twórców zagranicznych: tradycja przekształcania importowanych dzieł kinematograficznych, tak by pasowały do gustów amerykańskiej publiczności, jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech przemysłu filmowego Stanów Zjednoczonych. Sprowadzane utwory wielokrotnie nie tylko dubbingowano, ale również dodawano do nich nowe sceny (często zupełnie zaburzając koherencję fabuły), zmieniano nazwiska aktorów, wycinano obszernie fragmenty filmów[52].

Matt Stahl zauważa, że zasady przyznawania statusu „autora” w prawie amerykańskim nie mają wiele wspólnego z nagradzaniem zdolności twórczych, a raczej służą utrzymaniu równowagi sił w przemyśle[53]. Może się zatem wydawać, że przywileje i podziały wynikają w sposób naturalny z różnego rodzaju zadań i umiejętności poszczegół-

[48] Zob. A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste...*, s. 105.

[49] Zob. m.in. Paul Smith v. Edward L. Montoro and Film Ventures International Inc, 648 F.2d 602 (9th Cir. 1981).

[50] Zob. A. Wojciechowska, *Autorskie prawa osobiste...*, s. 147.

[51] Zob. M. Adamczak, op. cit., s. 33.

[52] Więcej piszę o tym w artykule *Przełamać obcość... kołem*, „Kwadratura Koła” 2012, nr 2, s. 129–135.

[53] Zob. M. Stahl, op. cit., s. 64.

nych uczestników procesu produkcji, faktycznie jednak przyznawane są one w sposób absolutnie arbitralny.

Przesadą byłoby stwierdzenie, że dokonania zainteresowanych problemem autorstwa akademickich filmoznawców radykalnie odbiegają od realiów produkcyjnych. John T. Caldwell pisze, że uświęcając pozycję reżysera poglądy krytyków z „Cahiers du Cinéma” oraz tezy przeszczepiającego ich myśl na grunt amerykański Andrew Sarrisa przyczyniły się do popularnego przekonania, że jedna postać stoi w samym centrum filmowego przedsięwzięcia[54]. Teoria akademicka podważała je jednak nieraz. Warto tu wspomnieć na przykład o poglądach Howarda Beckera, dla którego poszczególne dzieła sztuki są raczej efektem działań tak zwanych *art worlds*[55], czy o koncepcjach wynikłych bezpośrednio z obserwacji realiów amerykańskiej produkcji – Thomas Schatz opisał, w jaki sposób największe wytwórnie wyrażały w filmach swoją „osobowość”, David Bordwell, Kristin Thompson i Janet Staiger udowadniali, że hollywoodzki model produkcji w okresie klasycznym miał na ostateczny kształt filmu większy wpływ niż reżyser albo formuły gatunkowe[56].

W artykule zarysowano podstawowe zasady, według których prawo przyznaje status „autora”, opisane zostały także różnice pomiędzy dwoma dominującymi na świecie tradycjami. Model przyjęty na Starym Kontynencie radykalnie odbiega od obowiązującego w Stanach Zjednoczonych *copyright*, gdzie większą wagę niż do sytuacji autorów przykładana się do ułatwiania podmiotom obrotu gospodarczego gotowym produktem. Sytuacja kreatywnych uczestników procesu produkcji jest zatem odmienna – w Stanach Zjednoczonych za autora uznane może być nawet studio filmowe, co w doktrynie *droit d'auteur* jest nie do przyjęcia. Dla badań nad produkcją filmową ta problematyka jest kluczowa – jej przybliżenie pozwala zrozumieć, kto z uczestników procesu twórczego obdarzony może zostać przywilejami rozszerzającymi zakres jego uprawnień zarówno podczas trwania produkcji, jak i już w czasie dystrybucji oraz promocji gotowego dzieła.

Prawo jest najważniejszym czynnikiem wyznaczającym sytuację twórców i ich pozycję w przemysłowej hierarchii. Badając kulisy powstawania filmu, oprócz przyglądania się czynnikom politycznym, gospodarczym i społecznym, koniecznie należy również zajrzeć do kodeksów i orzeczeń. Tylko w ten sposób będziemy w stanie zbliżyć się do odpowiedzi na zadane przez Johna T. Caldwell, najważniejsze dla badaczy kultury produkcji, pytanie: „o co w tym wszystkim chodzi?”[57].

[54] Zob. J.T. Caldwell, op. cit., s. 198.

[55] Zob. D. Hesmondhalgh, op. cit., s. 7.

[56] Zob. J.T. Caldwell, op. cit., s. 198.

[57] J.T. Caldwell, *Screen studies and industrial „theorizing”*, „Screen” 2009, vol. 50, Issue, s. 179.