

**UTWÓR I PRZEDMIOTY
PRAW POKREWNYCH
W SYSTEMIE
POLSKIM I FRANCUSKIM**



Elżbieta Czarny-Drożdziejko

**UTWÓR I PRZEDMIOTY
PRAW POKREWNYCH
W SYSTEMIE
POLSKIM I FRANCUSKIM**

CZĘŚĆ I

**UTWÓR I PRZEDMIOTY PRAW POKREWNYCH
WE FRANCUSKIM SYSTEMIE PRAWNYM**

Kraków 2018

Recenzenci
prof. dr hab. Andrzej Matlak
dr hab. Izabela Dobosz

Redakcja językowa
Marta Ficoń

Projekt okładki, typografia i redakcja techniczna
Piotr Druciarek

Publikacja finansowana z dotacji na utrzymanie potencjału badawczego
Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie przyznanej przez
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyzszego w roku 2018.

Copyright © 2018 by Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ISBN 978-83-7438-731-6 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-7438-732-3 (wersja online)
DOI: <http://dx.doi.org/10.15633/9788374387323>

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydawnictwo Naukowe
30-348 Kraków, ul. Bobrzyńskiego 10
tel. (12) 422 60 40
e-mail: wydawnictwo@upjp2.edu.pl
www.ksiegarnia.upjp2.edu.pl

Spis treści

1. Wstęp. Krótka historia francuskiego prawa autorskiego	7
2. Pojęcie utworu na gruncie francuskiego systemu prawnego	23
2.1. Kreacja dzieła	26
2.2. Oryginalność kreacji	44
2.3. Zakaz dyskryminacji utworów	67
3. Utwory zależne, zbiory i bazy danych	75
3.1. Utwory złożone (zależne)	79
3.2. Zbiory i bazy danych	83
4. Utwór audiowizualny	89
5. Program komputerowy	95
6. Przedmioty praw sąsiednich na gruncie francuskiego Kodeksu własności intelektualnej	105
6.1. Artystyczne wykonanie	108
6.2. Fonogram	116

6.3. Wideogram	119
6.4. Program nadawany przez przedsiębiorstwa audiowizualne	121
6.5. Wydania pośmiertne jak przedmiot praw sąsiednich	125
Zakończenie	129
Bibliografia	133
1. Monografie i artykuły	133
2. Orzecznictwo	134

1. Wstęp. Krótka historia francuskiego prawa autorskiego

Przedmiotem mojego opracowania jest porównanie interpretacji pojęcia utworu i przedmiotów praw pokrewnych na gruncie doktryny i orzecznictwa polskiego i francuskiego. Wydaje się, że podjęta tematyka badawcza jest istotna z tego względu, że regulacja dotycząca ochrony praw autorskich i pokrewnych w dużej mierze została zunifikowana na gruncie systemu europejskiego. Powstaje więc pytanie, jak na tle tej jednolitości systemowej kształtuje się podejście do rozumienia tego, czym są przedmioty prawa. Należy zauważyć, że prawodawca europejski nie wprowadził definicji utworu do żadnej dyrektywy odnoszącej się do praw autorskich i pokrewnych. Ważne wydaje się więc sprawdzenie, jak na gruncie wzmiankowanej unifikacji praw wygląda ujednoczenie tego, co jest przez nie chronione i czy w ogóle można o takiej jednolitości mówić.

Brakuje polskiej monografii, która analizowałaby dogłębnie wyżej wskazaną problematykę na gruncie francuskiego systemu prawnego. Stąd pojawił się pomysł opisanego zagadnienia i przedstawienia poglądów doktryny i orzecznictwa francuskiego. Wydaje się jednak, że należałoby w przyszłości przeanalizować również inne systemy prawne. Problematyka bowiem wydaje się bardzo absorbująca, gdyż istnieje w miarę identyczna ochrona dzieł i przedmiotów praw pokrewnych, ale nie ma pewności, czy odnosi się ona do wszelkich przejawów ducha, a więc do tego, czy

konkretny wytwór będzie chroniony tak, jak utwór w każdym systemie prawnym państw członkowskich Unii Europejskiej.

Przedstawienie poglądów doktryny i orzecznictwa w odniesieniu do przedmiotów praw pokrewnych z punktu widzenia regulacji francuskiej wydaje się interesujące również z tego powodu, że jest ona starsza od regulacji polskiej, dlatego, moim zdaniem, warto sprawdzić jak Francuzi radzą sobie z rozumieniem poszczególnych przedmiotów praw pokrewnych i jakie specyficzne problemy pojawiły się dotychczas w ich orzecznictwie.

W przedmiotowym opracowaniu, z uwagi na jego tematykę, zostanie zastosowana metoda formalno-dogmatyczna oraz porównawcza.

Tytułem wstępu do tej części opracowania warto krótko przybliżyć historię regulacji francuskiej w zakresie prawa autorskiego i praw pokrewnych.

We francuskiej doktrynie historyczny opis dotyczący reguł prawnoprawnych rozpoczyna się od wieków antycznych. Wskazuje się w nim, że nie jest jednoznaczne to, czy autorzy byli chronieni jako twórcy utworów¹. Z całą pewnością mieli świadomość tworzenia, a w słynnych *Epigramatach* Marcjalisa użył określeń „plagiat” i „plagiator” w odniesieniu do osób, które przywłaszczają sobie cudze utwory. Należy przy tym zaznaczyć, że określenia „plagiat” i „plagiator” były stosowane w odniesieniu do kradzieży dzieci lub niewolników. Jak podkreśla Frédéric Pollaud-Dulian, porównanie do kidnapingu podkreśla wagę takiego czynu, gdyż dzieło jawi się jako dziecko twórcy². Z kolei nastęrcza trudności ocena tego, czy twórcy mogli występować ze skargami prawnymi w sytuacji naruszenia ich prawa do dzieła i czy było to sankcjonowane. Można jednak zauważyć, że w przedmowie do dzieła *De architectura* Witruwiusz wskazuje na przypadki napiętnowania plagiatorów, także w starożytnej Grecji, gdzie skazywano ich za kradzież i wypędzano z miasta.

W średniowieczu twórczość wprawdzie rozwijała się dzięki Kościołowi katolickiemu, jednak ograniczone były sposoby tworzenia egzemplarzy

1 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, Paris 2014, s. 17.

2 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 17.

dzieła, jak również ich przekaz publiczności. Ponadto niewielu ludzi umiało czytać i interesowało się książkami. Rozkwit nastąpił dopiero w połowie XV wieku, kiedy to Gutenberg, około 1438 roku wynalazł ruchomą czcionkę drukarską. Już w 1470 roku na Sorbonie powstała pierwsza francuska drukarnia oraz pierwsza książka przeznaczona dla jej studentów i profesorów. Z kolei pierwsza książka wydrukowana po francusku pochodzi z roku 1466 (druk miał miejsce w Kolonii), a w roku 1476 we Francji została wydrukowana pierwsza książka w języku narodowym. Jak podaje Pollaud-Dulian, w latach 1455–1500 zarejestrowano 27 tys. wydrukowanych wydań i około 12 milionów egzemplarzy. Jednak problematyczne okazało się rozpowszechnianie ich, jak również wykreowanie publiczności, a więc grupy potencjalnych ich nabywców. Dlatego już od średniowiecza rozwijały się księgarnie, a później targi książek oraz kolportaż. W odniesieniu do twórców, wprawdzie nie ignorowano ich prawa własności, ale zdaniem Pollauda-Duliana nie było ono usystematyzowane, a dodatkowo system przywilejów drukarskich ograniczał ich zakres³. Bardziej dobitnie wyraził się Christophe Caron, który stwierdził, że prawo autorskie narodziło się z potrzeby handlu i żądań sprzedawców⁴.

System przywilejów pojawił się w połowie XV wieku. Jednak taki przywilej nie powodował, że osoba go posiadająca miała prawa właścicielskie do danego dzieła. Prawa miał sam jego twórca. Z kolei przeniesienie własności nośnika wywierało podwójny skutek – z jednej strony odnosiło się do rzeczy, a z drugiej do dobra niematerialnego w niej ucieleśnionego. Stąd w momencie, gdy twórca sprzedał swój manuskrypt księgarzowi czy grupie teatralnej, nie mógł dalej osiągać korzyści ekonomicznych ze swojego dzieła⁵.

Same przywileje były udzielane albo księgarzom, albo grupom teatralnym. Mieli oni od momentu ich przyznania monopole albo na druk określonych dzieł, albo na przedstawianie ich w teatrze. Przywilej był

3 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 20.

4 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris 2015, s. 25.

5 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 21.

udzielany za pomocą tak zwanych *lettres patentes* i oznaczał czasowy monopol na eksploataowanie pewnych dzieł w sposób systematyczny oraz stanowił swoistą łaskę ze strony monarchy. Czas trwania takiego przywileju był zróżnicowany i mógł się on odnosić zarówno do dzieł współczesnych jak i dawnych, jak również do grawerowania dzieł malarskich. Sam przywilej udzielany księgarzom polegał na monopolu w zakresie drukowania, zlecenia drukowania, sprzedaży oraz rozprzedaży dzieła⁶.

Należy zauważyć, że czymś odmiennym był sam przywilej, który był swoistym prawem wyłącznym, a czymś innym system kontroli książek oraz spektakli. Każde dzieło musiało najpierw uzyskać aprobatę określonej władzy (początkowo był to Uniwersytet Sorboński, a od 1629 roku była to już cenzura królewska), a dopiero potem mogło być publikowane czy przedstawiane. Co więcej, informacja o aprobacie znajdowała się na tej samej stronie, co informacja o przywileju⁷.

6 Zob. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris 2015, s. 18.

7 Zob. E. Czarny-Drożdżejko, *Przestępstwa prasowe*, Warszawa 2013, s. 19–20: „We Francji podobnie jak w innych państwach europejskich kontrola wszelkich pism była dwutorowa. Z jednej strony istniała cenzura królewska, a z drugiej kościelna. Technika drukarska została sprowadzona do Francji w 1488r, za pośrednictwem drukarzy: Marina Krantza, Ulricha Geringa oraz Michela Freyburgera. W 1513r. Karol VIII przyznał szczególne przywileje dla drukarzy, 24 księgarzy, dwóch introligatorni, zakładów koloryzujących druki oraz dwóch pisarzy przysięgłych ustanowionych przy Uniwersytecie w Paryżu (Sorbonie), a mianowicie doceniając rolę druku w szerzeniu wiary katolickiej oraz w umocnieniu jego panowania zwolnił ich z podatków. Była to tak zwana deklaracja de Blois z 9 kwietnia 1513r. Natomiast w 1521r. Franciszek I zakazał sprzedaży książek, których treść nie została wcześniej skontrolowana. Wydział teologii Sorbony został upoważniony do dokonywania cenzury prewencyjnej. Jednocześnie zwolennicy reformacji zaczęli wykorzystywać drukarnie we Francji do drukowania własnych tekstów. W nocy z 17 na 18 października 1534r. luteranie rozwiesili po kościołach francuskich wydrukowane ogłoszenie negujące znaczenie mszy papieskiej. Data ta jest uznawana za koniec głoszonej przez Franciszka I tolerancji religijnej. Król wydał wówczas (13 stycznia 1535r.) list patentowy zawieszający działalność drukarni, a za jego nieprzestrzeganie groziła kara śmierci przez powieszenie. 8 grudnia 1536r. zakazano sprzedawania, wysyłania za granicę jakiegokolwiek książki lub pisma w jakimkolwiek języku, zanim jeden egzemplarz nie został złożony celem zachowania do Biblioteki królewskiej. W prawie francuskim już za czasów Henryka II Walezjusza karane było śmiercią rozpowszechnienie dzieła bez uzyskania uprzedniego zezwolenia. Edyktem z Fontainebleau z 11 grudnia 1547 r. Henryk II

Przywileje mogły być udzielane księgarzom (obecnie można by ich nazwać wydawcami), ale także autorom, jak i osobom trzecim, które nie były ani księgarzami, ani autorami. W tym ostatnim przypadku był to akt łaski ze strony monarchy za usługi oddane przez daną osobę. Należy jednak zauważyć, że jeżeli twórca lub osoba trzecia otrzymali taki przywilej, musieli je cedować na księgarza, gdyż tylko ta korporacja miała uprawnienie do wykonywania działalności w postaci drukowania i sprzedaży książek. Twórcy nie mieli więc możliwości samodzielnego wykorzystania przyznanego im przywileju. Michel Vivant i Jean-Michel Bruguière wskazują na przypadek sprawy Le Pelletiera, który miał przywilej na wydanie swoich dwóch dzieł, otrzymany w 1688 roku, a mimo to został pozwany przez paryskich księgarzy i drukarzy za nielegalny obrót nimi, a Rada Królewska w 1700 roku nakazała mu sprzedawać swoje książki za pośrednictwem teże gildii⁸.

Walezy wzmocnił system cenzury poprzez nakaz podpisywania się przez autorów i drukarzy na drukach. W deklaracji z 27 czerwca 1551r. upoważniono członków Sorbony do kontrolowania księgarni i drukarni i zatrzymywania podejrzanych książek. System przywilejów drukarskich miał charakter korporacyjny. To z kolei utrudniało pociąganie do odpowiedzialności drukarzy i księgarzy, a ilość nielegalnych publikacji rosła. Przywilej był nieograniczonym w czasie prawem majątkowym – podlegał dziedziczeniu oraz mógł zostać sprzedany. Pod koniec XVIw zamieniono karę śmierci za wydawanie dzieł bez zezwolenia władzy na karę piętna, pręgierza lub galer. Kara śmierci została jednak przywrócona przez Kardynała Richelieu w 1626r. Ten sam system cenzury przewencyjnej oraz przywilejów dotyczył również gazet. W XVIIw. przywilej publikowania informacji otrzymał T. Renaudot, który ufundował *Gazette du France*, która stała się gazetą oficjalną i organem propagandy królewskiej. Z 1649r. pochodzi dokument, z którego dowiadujemy się, że aby ktoś mógł zostać księgarzem lub drukarzem musiał między innymi być katolikiem, przestrzegać dobrych obyczajów, narodowości francuskiej, władać łaciną i greką oraz mieć certyfikat od rektora Sorbony⁷. Zob. również: B. Bernabé, *Histoire du droit de la presse et des médias*, w: *Traité de droit de la presse et des médias*, sous la direction de B. Beignier, B. de Lamy, E. Dreyer, Paris 2009, s. 12; H. Blin, A. Chavanne, R. Drago, *Traité du droit de la presse*, Paris 1969, s. 4.

⁸ Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 18. Autorzy ci powołują się na pracę doktorską Laurenta Pfistera *L'auteur, propriétaire de son oeuvre ? : la formation du droit d'auteur du XVIe siècle à la loi de 1957*, Strasbourg 1999, s. 119.

Za pierwszą decyzję dotyczącą twórcy uznaje się wyrok Parlamentu z 5 maja 1504 roku wydany na korzyść Guillaume'a Le Copa w sprawie almanachu, który przyznawał mu prawo do sygnowania swojego dzieła, co było rozumiane jako prawo do kontrolowania i upoważniania do publikacji⁹. Podobny przywilej otrzymał Clément Marot od Franciszka I, który nakazywał go bronić przed kimkolwiek, kto drukowałby lub sprzedawałby jego dzieła oraz Rensard w 1554 roku¹⁰. Szczególnie niekorzystna była sytuacja twórców sztuk teatralnych, gdyż w momencie, w którym nabył ją jakiś teatr, nie mogła ona być wydrukowana w formie egzemplarzowej aż do czasu przedstawienia jej na scenie, co skutkowało efektem „zamrożenia” dopóty, dopóki grupa teatralna nie zdecydowała się na jej wystawienie. W sytuacji, gdy dany teatr otrzymał przywilej lokalny, często narzucał autorom bardzo niekorzystne warunki. Szczególnie odnosiło się to do teatrów prowincjonalnych¹¹.

W odniesieniu do twórców dzieł plastycznych ograniczeniem był obowiązek korporacyjny. Malarze czy rzeźbiarze musieli należeć do określonej gildii i tylko one miały prawo świadczyć określone usługi w ramach posiadanego monopolu. Tacy twórcy byli więc poddani określonym regułom korporacyjnym. Jedynie na podstawie łaski monarszej mogli oni w sposób wolny świadczyć swoje usługi bez obowiązkowej przynależności. Ponadto, można było we Francji uniknąć należenia do właściwej gildii poprzez zostanie wybranym do Akademii Francuskiej i otrzymanie patentu malarskiego od króla lub królowej lub ulokowanie się w jakimś opactwie. We Francji obowiązek przynależności do gildii został zniesiony w 1777 roku¹².

W XVIII wieku istnienie prawa autora do własnego dzieła nie budziło już wątpliwości, a prawa wydawcy były ustalane na podstawie prawa autorskiego. Należy zaznaczyć, że do przyjęcia tej tezy przyczyniły się konflikty pomiędzy księgarzami paryskimi a prowincjonalnymi.

9 Por. L. Pfister, *L'auteur propriétaire de son oeuvre ?*, dz. cyt., s. 29.

10 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 17–18.

11 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 22.

12 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 23.

Księgarze paryscy deklarowali, że prawdziwymi właścicielami dzieł są ich twórcy. Bazowali przy tym na teorii Johna Locke'a, który pisał, że autor jest nie tylko właścicielem manuskryptu, ale także tekstu swojego dzieła. Z kolei ich koledzy z prowincji przyjmowali, że prawo własności odnosi się jedynie do nośnika, na którym dzieło istnieje. Jednak posługiwanie się argumentami odnoszącymi się do właścicielskich praw samych twórców nie przeszkadzało księgarzom paryskim ścigać tych z nich, którzy samodzielnie sprzedawali swoje dzieła¹³. Z 1761 roku pochodzi z kolei wyrok w sprawie La Fontaine'a, w którym przyznano monopol w stosunku do jego dzieł wnucze pisarza, co wskazywało na istnienie prawa twórcy także po jego śmierci¹⁴.

Istotne w zakresie praw autorskich przed rewolucją francuską było sześć zarządzeń wydanych przez Radę Państwa 30 sierpnia 1777 roku. Cztery pierwsze odnosiły się do organizacji księgarni, piąte – do czasu trwania przywileju księgarskiego¹⁵, a szóste – do naruszeń prawa¹⁶. Z punktu widzenia prawa autorskiego najistotniejsze było piąte zarządzenie, chociaż nie kreowało ono samego prawa autorskiego, gdyż wciąż dominował system przywilejów. Jak podkreśla Pollaud-Dulian, po raz pierwszy odseparowano od siebie przywilej księgarski od prawa autorskiego. Przywilej księgarski miał charakter czasowy¹⁷, ograniczony do czasu życia twórcy, natomiast prawo autorskie było wieczne. Dzieła mogły więc być wydawane albo za pośrednictwem księgarzy posiadających przywilej, albo przez samych autorów, którzy mogli także otrzymać przywilej królewski. W tym drugim przypadku sami twórcy mogli sprzedawać własne książki, ale nie odnosiło się to do dzieł innych autorów. Z momentem

13 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 20. Podają oni sprawę Pierre'a-Josepha-François Luneau de Boisjermain.

14 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 27.

15 Zob. *Arrêt du conseil d'État du Roi portant règlement sur la durée des privilèges en librairie*, https://fr.wikisource.org/wiki/Arrêt_du_conseil_d'État_du_Roi_portant_réglement_sur_la_durée_des_privilèges_en_librairie (31.03.2018).

16 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 26.

17 Przywileje były wydawane na okres nie krótszy niż 10 lat.

cedowania prawa do wydania na księgarza – prawo do monopolu w eksploataowaniu dzieła stawało się prawem czasowym do momentu śmierci jego twórcy. Co ciekawe, aby przywilej księgarski nie powodował efektu „zamrożenia” dzieła, uzależniono go od zapłacenia określonego podatku tak, aby księgarzom nie opłacało się przetrzymywanie bez wydawania egzemplarzy nabytych od twórców utworów. Należy jednak podkreślić, że ciągle był to system przywilejów. Identyczny system przywilejów odnosił się do kompozytorów i został określony w zarządzeniu Rady z 15 września 1786 roku¹⁸.

Jednak z uwagi na brak zadowolenia środowiska w odniesieniu do regulacji określonej w powyższych zarządzeniach z 1777 roku, w tym samym roku doszło do powstania Stowarzyszenia Autorów Dramatycznych, które od 1829 roku stało się Stowarzyszeniem Autorów. Pollaud-Dulian podaje, że osiągnęło ono kilka sukcesów¹⁹.

Zdaniem Vivanta i Bruguière²⁰ właściwe prawo autorskie zaczęło powstawać dopiero w XVIII wieku nie tylko we Francji, ale także w Anglii. Autorzy ci wskazują na Statuty Królowej Anny z 10 kwietnia 1710 roku jako na pierwsze przepisy dotyczące tej dziedziny, w których przyznano autorowi 21-letni monopol na reprodukcję książki w sytuacji, gdy była ona opublikowana, a 14-letni, gdy nie została opublikowana, przy czym jednokrotnie można było przedłużyć ów okres na kolejne 14 lat. Do wydania tychże statutów przyczynił się także konflikt pomiędzy księgarzami londyńskimi a prowincjonalnymi. W pierwszym rządzie należy wspomnieć o uchynieniu w 1695 roku *Licensing Act*, który umożliwiał kontrolę handlu książkami. Wówczas pewien polityk angielski

18 Zob. Jourdan, Isambert, Decrusy, *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la 1789*, Paris 1827, s. 241, https://books.google.pl/books?id=WAtfAAAaAAJ&pg=PA241&lpg=PA241&dq=arret+du+conseil+15+septembre+1786+compositeurs+de+musique&source=bl&cots=Q3U0ywVe7I&sig=I1mawjiPhC2MzeQgFF_A_qjo0Bo&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKewjS-KPijpfaAhXCaVAKHTS-MADMQ6AEIJzAA#v=onepage&q=arret%20du%20conseil%2015%20septembre%201786%20compositeurs%20de%20musique&f=false (31.03.2018).

19 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 27.

20 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 17.

wynajął Daniela Defoe'a do napisania eseju, w którym miał bronić instytucji cenzury. Jednak podczas pisania wyłoniła się również kwestia ochrony praw autorskich twórców, które były naruszane, zdaniem autora, poprzez pewien rodzaj ich kradzieży. Wydawcy londyńscy podchwycili ideę ochrony własności intelektualnej twórców, którzy tę własność mogli cedować na wydawców. Londyńscy księgarze wspierali się przy tym poglądami Locke'a, który w tym samym czasie stanął po stronie księgarzy prowincjonalnych z uwagi na fakt, że był zwolennikiem czasowej własności intelektualnej, gdyż, jego zdaniem, własność nieograniczona w czasie byłaby szkodliwa dla wiedzy. Rozwiązaniem konfliktu angielskiego było właśnie wydanie Statutów Królowej Anny²¹.

Pomimo istnienia Statutów Królowej Anny, jak podają Vivant i Bruguière, sprawa sądowa *Millar v Taylor* oparta została na precedensie. W sprawie tej Andrew Millar domagał się przyznania sobie prawa do swojego poematu, który został wydany przez wydawcę Roberta Taylora. Sąd stanął po stronie twórcy, przyznając mu wieczne prawo własności wynikające z *Common Law*, a pominął uprawnienia, których źródłem były Statuty, gdyż jego zdaniem Statuty dawały jedynie czasowe prawo właścicielskie, które mogło zostać przeniesione na wydawcę. Jednak w innej sprawie przyjętej do rozstrzygnięcia przez Izbę Lordów (rozstrzygnięcie zapadło 27 lutego 1774 roku), uznano, że naturalne właścicielskie prawo autorskie zostało jednak zmodyfikowane przez Statuty Królowej Anny, a własność autorska nie jest taką samą własnością jak inne. Tak więc przyjęto czasowość ochrony praw autorskich – odmiennie niż w tym samym czasie we Francji²².

System przywilejów księgarskich oraz teatralnych upadł wraz z wybuchem rewolucji francuskiej. Wówczas też powstały we Francji pierwsze ustawy dotyczące ściśle prawa autorskiego. Pierwszy był dekret z 13 i 19 stycznia 1791 roku dotyczący spektakli. Jego uchwalenie było spowodowane chęcią potwierdzenia przez *Comédie française* wyłącznego

21 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 21.

22 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 21–22.

przywileju na wystawianie sztuk teatralnych. Przeciwnikiem takiego monopolu był wówczas Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, który zaangażował się w konflikt, stając po stronie twórców. Wówczas został uchwalony dekret przyznający autorom sztuk teatralnych wyłączne prawo do eksploatacji w zakresie wystawiania ich dzieł przez okres trwania ich życia oraz na rzecz ich spadkobierców przez 5 lat od śmierci twórcy²³. Co więcej, dekret ten uchylał swoisty monopol grupy teatralnej *Comédie française* na wstawianie spektakli i proklamował prawo każdego do tworzenia teatru²⁴. Trafnie jednak podnosi się w doktrynie francuskiej, że wartość tej regulacji jest przeceniana, zwłaszcza w kontekście zlikwidowania przywilejów teatralnych²⁵. Dekret ten faktycznie doprowadził jedynie do wskrzeszenia uprawnień autorskich. Rozwinięciem tego dokumentu był dekret datowany na okres pomiędzy 19 lipca a 6 sierpnia 1791 roku, który na podstawie artykułu 1 przewidywał, że zgodnie z postanowieniami artykułów 3 i 4 dekretu z 13 stycznia dotyczącego spektakli, dzieła żyjących autorów, nawet tych, których utwory były wystawiane przed tym czasem, bez względu na to, czy zostały wygrawerowane czy wydrukowane, nie mogą być wystawiane w żadnym publicznym teatrze w całym królestwie, bez formalnej, pisemnej zgody ich autorów lub zgody ich spadkobierców bądź też cesjonariuszy w przypadku dzieł twórców, którzy nie żyją krócej niż pięć lat, pod groźbą kary konfiskaty całości wpływów z wykonań na rzecz autora lub jego spadkobierców i cesjonariuszy. Z kolei artykuł 2 tego dekretu stanowił, że umowa między twórcami a wykonawcami będzie całkowicie bezpłatna, zaś urzędnicy miejscy i inni funkcjonariusze publiczni nie będą mogli opodatkować tych dzieł, ani też pomniejszać lub zwiększać uzgodnionej

23 Zgodnie z jego artykułem 3 dzieła żyjących autorów nie mogą być wystawiane w żadnym publicznym teatrze w całej Francji bez formalnej, pisemnej zgody ich twórców, pod groźbą konfiskaty całości wpływów z prezentacji na rzecz autorów.

24 Zob. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 29. Autor wymienia jako generalną przyczynę powstania tego dekretu właśnie potrzebę uchylecia monopolu grupy *Comédie française* na wystawianie spektakli teatralnych.

25 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 23.

ceny. Wynagrodzenie autorów, uzgodnione przez nich lub ich następców z wykonawcami, nie może zostać zajęte lub zatrzymane przez wierzycieli wykonawców spektakli.

Kolejny dekret pochodził z 19 i 24 lipca 1793 roku i był on swoim uzupełnieniem dekretu z 13 i 19 stycznia 1791 roku. Dotyczył on praw właścicielskich autorów tekstów wszelkiego rodzaju, kompozytorów muzyki, malarzy oraz grawerów. Przyznawał im wyłączne prawo do zwielokrotnienia ich dzieł przez okres trwania ich życia, a spadkobiercom i następcom prawnym przez okres 10-letni od śmierci autora. Dekret ten przewidywał również sankcje w przypadku naruszenia praw autorskich oraz obowiązek dostarczenia egzemplarzy bibliotecznych do biblioteki narodowej. Od oficerów pokoju wymagało się dokonywania konfiskat wszystkich kopii wydań drukowanych lub grawerowanych, wydanych bez wyraźnej pisemnej zgody autorów, na korzyść autorów, kompozytorów, malarzy, rysowników i innych osób, ich spadkobierców lub cesjonariuszy.

Oba dekrety odnosiły się tylko do praw majątkowych w zakresie prawa do wystawienia, zwielokrotnienia oraz sprzedaży, zlecenia sprzedaży i rozpowszechniania swoich dzieł po obszarze Republiki, jak również do prawa do przeniesienia swojej własności na inny podmiot. Identyczne prawa mieli spadkobiercy oraz cesjonariusze, jednakże tylko przez ściśle określony czas, licząc od śmierci twórcy. Wspomniane dekrety były jednocześnie regulacjami bardzo enigmatycznymi. Podkreśla się jednak, że przyznawały one monopol eksploatacyjny, który przysługiwał bez żadnych formalności od momentu stworzenia dzieła, bez względu na jego formę.. Co więcej, prawo autorskie powstało we Francji jako odrębna gałąź prawa i dlatego nawet Kodeks Napoleona nie wkraczał w tę dziedzinę²⁶. Podkreślenia wymaga fakt, że oba dekrety obowiązywały aż do wydania kolejnej ustawy o prawie autorskim z 11 marca 1957 roku.

Z uwagi na lakoniczność obu ustaw, a jednocześnie zmieniające się warunki społeczne, rozwój techniczny oraz pojawienie się nowych

26 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 30–31.

kategorii utworów, braki musiały być wypełniane przez orzecznictwo francuskie. W niektórych przypadkach musiał jednak działać także ustawodawca francuski, gdyż pewnych kwestii nie dało się wyinterpretować nawet z tak lakonicznych sformułowań. Na przestrzeni ponad 150 lat obowiązywania obu dekrétów wprowadzane były następujące poprawki²⁷:

- a. Dekret z 22 marca 1805 roku, w którego preambule wskazano, że po upływie okresu ochronnego, to jest 10 lat od śmierci twórcy, utwory stają się własnością publiczną. Stąd depozytariusze, nabywcy, spadkobiercy lub właściciele dzieł literackich autorów, którzy nie żyli od ponad dziesięciu lat, niechętnie publikowali te prace z obawy przed zaprzeczaniem ich wyłącznej własności i powodu niepewności co do czasu jej trwania. Dlatego przyjęto, że właściciele dzieła pośmiertnego poprzez dziedziczenie lub z innego tytułu mają takie same prawa jak autor, a przepisy prawa dotyczące wyłącznej własności autorów i czasu ich obowiązywania mają zastosowanie także do nich. Wymagano jednak drukowania pośmiertnych dzieł osobno i bez dołączania ich do nowego wydania utworów, które już zostały opublikowane i stały się własnością publiczną.
- b. Dekret z 8 czerwca 1806 roku w artykule 10 przewidywał, że autorzy i zleceniobiorcy powinni mieć swobodę ustalania na podstawie umowy, za obopólną zgodą, wynagrodzenia należnego twórcy w postaci stałej kwoty lub w inny sposób. Władze lokalne miały ściśle monitorować realizację tych umów. Z kolei na podstawie artykułu 12 właściciele pośmiertnych dzieł dramatycznych posiadali takie same prawa jak autor oraz miały do nich zastosowanie także przepisy dotyczące własności autorów i czasu ich trwania, zgodnie z dekretem z 22 marca 1805 roku.

27 Wszystkie francuskie akty normatywne wydane od 1791 do 1893 roku znajdują się w: http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/fr/copyright/120/wipo_pub_120_1893_11.pdf (2.04.2018).

- c. Dekret z 5 lutego 1810 roku zawierał przede wszystkim przepisy karne, a więc przewidywał konfiskatę i grzywnę na rzecz państwa w sytuacji naruszenia praw autorskich, ale też odszkodowanie na rzecz osób uprawnionych.
- d. Kodeks karny z 1810 roku wymieniał szereg czynów zabronionych w artykułach 425–429 dotyczących naruszenia praw autorskich.
- e. Dekret z okresu 3–17 sierpnia 1844 roku wydłużył do 20 lat wdowom i dzieciom twórców dzieł dramatycznych okres trwania prawa do zezwalania na ich wystawienie i czerpanie z nich korzyści.
- f. Dekret datowany na 8–15 kwietnia 1854 roku przedłużał prawo do korzystania przez wdowy po twórcach, kompozytorach i artystach z praw autorskich ich mężów na okres ich życia, a w odniesieniu do ich dzieci – na okres 30 lat.
- g. Ustawa z 14–19 lipca 1866 roku przedłużała czas trwania praw autorskich na 50 lat, licząc od śmierci twórcy.
- h. Ustawa z 11 marca 1902 roku – rozszerzająca stosowanie dekretu z 19–24 lipca 1793 roku na dzieła rzeźbiarskie – dotyczyła generalnie problematyki jedności sztuki (w tym sztuki stosowanej), gdyż przyznawała prawa autorskie rzeźbiarzom i projektantom ornamentów bez względu na wartość i przeznaczenie dzieła.
- i. Ustawa z 9 kwietnia 1910 roku odnosiła się do kwestii oddzielenia od siebie własności rzeczy, na której utwór utrwalono, od własności utworu, i stanowiła, że przeniesienie własności dzieła sztuki przez jego autora nie pociąga za sobą przeniesienia prawa do powielania wspomnianej pracy.
- j. Ustawa z 20 marca 1920 roku ustanowiła *droit de suite* na rzecz autora dzieła plastycznego.
- k. Ustawa z 29 maja 1925 roku wprowadziła zasadę ochrony utworu bez żadnych wcześniejszych formalności, a więc przez sam fakt stworzenia utworu. Od tego momentu legalny depozyt nie był już niezbędnym warunkiem ścigania sprawców naruszeń praw autorskich.

Oprócz poprawek wprowadzonych na podstawie aktów normatywnych ogromną rolę w tworzeniu zrębów obecnego prawa autorskiego odegrało orzecznictwo sądowe. Ono przede wszystkim wykreowało autorskie prawo osobiste, które poniekąd stało się symbolem Francji²⁸. Także w orzecznictwie musiano definiować takie elementy, jak pojęcia twórcy, oryginalności, dzieła współautorskiego czy pracowniczego.

Po 150 latach francuski ustawodawca zdecydował się jednak na wprowadzenie w życie nowej ustawy o własności literackiej i artystycznej²⁹. Pochodzi ona z 11 marca 1957 roku. Jest ona swoistą kontynuacją tego, co już zostało stworzone, jak i uwzględnia interpretacje sądowe dokonywane przez ostatnie 150 lat. W centrum swojej uwagi ulokowała przede wszystkim twórcę. Wprowadziła również podział na prawo autorskie osobiste i majątkowe oraz uregulowała umowy autorskie. Ustawa ta nie odniosła się do praw pokrewnych, ani nie wprowadziła regulacji w zakresie programów komputerowych. Stały się one przedmiotem własności intelektualnej na skutek nowelizacji z dnia 3 lipca 1985 roku³⁰. Ta ostatnia regulacja wprowadzała także po raz pierwszy licencje ustawowe, domniemanie przejścia praw na producenta dzieła audiowizualnego czy wynagrodzenie z tytułu tak zwanych kopii prywatnych oraz przedłużała czas ochrony autorskich praw majątkowych z 50 na 70 lat. Tak więc dokonana nowelizacja miała charakter rewolucyjny i zmieniała paradygmaty w zakresie praw autorskich i sąsiednich³¹. Jednakże, jak wskazuje się w doktrynie³², była to ostatnia rdzennie francuska nowelizacja prawa autorskiego, która wcielała w życie wypracowane francuskie koncepcje. O kolejnych nowelizacjach będzie już decydować Unia Europejska.

28 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 29.

29 Zob. ustawa nr 57–298 z 11 marca 1957 sur la propriété littéraire et artistique, „Journal officiel de la République française” [dalej: JORF] z 14.03.1957, s. 2723.

30 Zob. ustawa nr 85–660 z 3.07.1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, JORF z 4.07.1985, s. 7495.

31 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 32–33.

32 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 26. Autorzy powołują się na wypowiedź Pollaуда-Duliana.

1 lipca 1992 roku nastąpiła we Francji kodyfikacja własności intelektualnej w postaci Kodeksu własności intelektualnej³³. Pierwsze trzy księgi tego kodeksu zostały poświęcone prawu autorskiemu i prawom sąsiednim. Do dnia dzisiejszego kodeks ten był wielokrotnie nowelizowany.

33 Zob. ustawa nr 92-597 z 1.07.1992 relative au code de la propriété intellectuelle (partie Législative), JORF nr 0153 z 3.07.1992, s. 8801.



2. Pojęcie utworu na gruncie francuskiego systemu prawnego

We francuskim Kodeksie własności intelektualnej¹ nie została sformułowana definicja utworu. Z artykułu L111–1 wynika, że twórca dzieła własnego ducha, przez sam fakt jego stworzenia, korzysta w odniesieniu do niego z wyłącznego prawa własności intelektualnej, które może przeciwstawić wszystkim osobom trzecim. Nie został więc w żaden sposób zdefiniowany sam utwór jako taki, dlatego dopiero poznanie orzecznictwa sądowego będzie skutkowało wyłonieniem właściwych kryteriów determinujących zaistnienie dzieła². Z kolei artykuł L111–2 przyjmuje, że utwór uważa się za stworzony, niezależnie od formy jego publicznego udostępnienia, ze względu na sam fakt realizacji koncepcji autora, nawet jeżeli jest nieskończony. Z artykułu L112–1 wynika zaś, że pod ochroną Kodeksu własności intelektualnej pozostają wszelkie dzieła ducha, bez względu na rodzaj, formę ekspresji, wartość czy przeznaczenie. W następnym przepisie zostały przykładowo wskazane kategorie różnorodnych utworów:

1 Zob. ustawa nr 92–597 z 1.07.1992 relative au code de la propriété intellectuelle, JORF nr 0153 z 3.07.1992, s. 8801, https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=DF4D534CA6B60461818FAFAF28CB4081.tpdila11v_2?cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20160630 (30.06.2016).

2 Por. A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, Paris 2015, s. 11.

- książki, broszury oraz inne dzieła literackie, artystyczne i naukowe;
- referaty konferencyjne, wykłady, kazania, pisma i inne dzieła tego rodzaju;
- dzieła dramatyczne lub dramatyczno-muzyczne;
- dzieła choreograficzne, popisy i numery cyrkowe, pantomimy, których realizacja jest ustalona na piśmie lub w inny sposób;
- dzieła muzyczne i kompozycje ze słowami lub bez nich;
- dzieła filmowe i inne prace składające się z ruchomych sekwencji obrazów, z dźwiękiem lub bez dźwięku, zwane dalej łącznie dziełami audiowizualnymi;
- rysunek, malarstwo, architektura, rzeźba, grawerowanie i litografia;
- prace graficzne i typograficzne;
- prace fotograficzne i wykonywane przy użyciu technik analogicznych do fotografii;
- dzieła sztuki użytkowej;
- ilustracje, mapy;
- plany, szkice i wyroby plastyczne dotyczące geografii, topografii, architektury i w innych nauk;
- programy komputerowe, w tym przygotowawczy materiał projektowy;
- kreacje sezonowe strojów i ozdób.

W artykule L112–3 zostało uznane za dzieło opracowanie cudzego utworu, a w artykule L112–4 tego kodeksu przyjęto ochronę tytułu jako takiego, jeżeli został on zaprezentowany w sposób oryginalny. Co więcej, żadna osoba, nawet jeśli dzieło nie jest już chronione na podstawie artykułów od L123–1 do L123–3, nie może używać tego tytułu w celu zindywidualizowania utworu tego samego rodzaju, w warunkach, które mogą powodować konfuzję.

Zdaniem Nicolasa Binctina³ dzieła na gruncie analizowanego Kodeksu można podzielić na:

3 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle. Droit d'auteur, brevet, droits voisins, marque, dessins et modèles*, Paris 2016, s. 47.

- utwory artystyczne z natury,
- dzieła będące efektem wykorzystania technologii, do której zalicza się fotografię, kino, telewizję, internet oraz nowe formy kreacji, czyli programy komputerowe, gry komputerowe oraz
- sztukę konceptualną.

W perspektywie rozeznawania tego, czy dany wytwór podlega prawu autorskiemu, brak legalnej definicji utworu skutkuje oparciem się na orzecznictwie sądowym oraz doktrynie. Zdaniem Carona⁴ ustawodawca nie chciał się w ten sposób zamykać w ciasnym zakresie definicji. Niemniej jednak zdziwienie może budzić fakt, że brakuje precyzji w odniesieniu do określenia wyraźnych granic tego, co przynależy do grupy „dzieł”, zwłaszcza że ich ochrona prawna ma tak szeroki zakres. Razi to tym bardziej, że Kodeks własności intelektualnej wprowadza precyzyjne definicje dóbr własności przemysłowej.

W doktrynie francuskiej w zasadzie mówi się o dwóch kryteriach, których spełnienie skutkuje powstaniem utworu chronionego na gruncie Kodeksu własności intelektualnej. Caron przyjmuje, że wytwór, aby mógł zostać uznany za utwór w rozumieniu francuskiego Kodeksu własności intelektualnej, musi mieć charakter twórczy, a więc być wynikiem świadomej kreacji ludzkiej, co więcej takiej, która modyfikuje rzeczywistość. Sam akt kreacji powinien mieć również pewną pozytywną jakość. Musi odnosić się do formy oraz być oryginalny. Natomiast nie ma znaczenia rodzaj dzieła, forma ekspresji, wartość czy przeznaczenie⁵.

Z kolei Vivant i Bruguière⁶ odrębnie odnoszą się do kwestii istnienia dzieła jako takiego oraz jego ochrony. Według nich, na istnienie dzieła jako takiego składają się dwa warunki – stworzenie go przez człowieka oraz realizacja w jakiejś formie, gdyż wykluczona jest ochrona samej idei. Dzieło jest chronione, jeżeli jest oryginalne, bez względu na rodzaj, formę wyrażenia, wartość czy przeznaczenie.

⁴ Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 53.

⁵ Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 51–52.

⁶ Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 139–140.

Pollaud-Dulian⁷ wyróżnia kryteria ochrony, do których zalicza kreację formy oraz oryginalność (odcisk osobowości autora). Forma kreacji musi być adresowana do inteligencji lub wrażliwości ludzkiej, mieć charakter zdeterminowany oraz świadomy, a więc, między innymi, musi być wynikiem kreacji ludzkiej.

Natomiast Binctin, analizując utwór jako przedmiot prawa autorskiego, wyodrębnia kryterium przynależności do kategorii dzieł, którym jest oryginalność, oraz przedmiot przynależności, czyli formę⁸.

Z kolei André Lucas, analizując pojęcie dzieła, wyróżnia kreację intelektualną oraz kreację formy. Odrębnie natomiast analizuje samą oryginalność⁹.

Pomijając niuanse tkwiące u podstaw wyróżnienia poszczególnych elementów dzieła w osobnych podrozdziałach, odniosę się do następujących kwestii: aktu twórczości, czyli kreacji określonej formy oraz istnienia jej oryginalności.

2.1. Kreacja dzieła

Zasadniczo utwór jest definiowany jako twórcza forma. Stąd automatycznie wyklucza się z tej kategorii wszelkie idee, odkrycia, wynalazki, metody intelektualne czy informacje. Nie ma znaczenia to, czy samo dzieło będzie ukończone, jak również to, czy znajdzie się na jakimś nośniku¹⁰. Forma jest więc uznawana w doktrynie francuskiej za punkt centralny, pierwszy podstawowy warunek, który wytwór musi spełnić, aby można go było uznać za utwór w rozumieniu Kodeksu własności

7 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 117–118.

8 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 49–50.

9 Por. A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 12–13.

10 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 117–118.

intelektualnej¹¹. Jednak sama forma jest tylko nośnikiem dzieła, a więc tym, co pozwala dziełu istnieć¹².

Podobnie jak we wszystkich systemach prawnoautorskich, we Francji przyjmuje się, że utwór musi być wynikiem kreacji człowieka. Nie ma przy tym znaczenia czy osoba twórcy jest znana czy też nie, jak również czy jest to twórczość pojedyncza czy też grupowa albo czy twórcy się wzajemnie podaje się folklor, natomiast twórczości, której autor jest nieznan – dzieło osierocone¹³. Twórcą dzieła nie może być z kolei podmiot zbiorowy, nawet jeśli zostało ono stworzone z jego inicjatywy¹⁴. Należy jednak odnotować, że istnieje we francuskim orzecznictwie sądowym pewna tendencja do kreowania podmiotu zbiorowego jako twórcy oraz do rozważania takiej możliwości¹⁵.

Nie może być z kolei dziełem wytwór, który nie został stworzony przez człowieka. Tak więc nie będzie utworem wytwór wykreowany przez małpę (przypadek *selfie*, które zrobiła sobie małpa)¹⁶, kota (obrazy) czy śpiew ptaków¹⁷. Vivant i Bruguière słusznie zatem zauważają, że albo zwierzę jest prowadzone przez człowieka, albo człowiek stoi pomiędzy nim a kreacją¹⁸. Autorzy ci jako przykład podają osła zwanego Boronali,

11 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 60–61.

12 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 57.

13 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 54.

14 Por. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 17.03.1982, N° de pourvoi: 80–14838, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&cidTexte=JURITEXT000007009220&fastReqId=396271865&fastPos=1> (11.07.2016); wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 15.01.2015, N° de pourvoi: 13–23566, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&cidTexte=JURITEXT000030114270&fastReqId=108034140&fastPos=3> (11.07.2016).

15 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 55.

16 David Slater, właściciel aparatu fotograficznego, który umieścił w dżungli, domagał się uznania, że przysługują mu prawa autorskie do zdjęć zrobionych przez małpę, występując przeciwko Wikipedii, która *selfie* rozpowszechniła. Zob. https://fr.wikipedia.org/wiki/Selfies_de_singe (16.07.2016).

17 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 55.

18 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 140.

malującego obrazy abstrakcyjne za pomocą pędzla przywiązanego mu do ogona przez pisarza Rolanda Dorgelèsa¹⁹. Nie są także chronione dzieła natury z uwagi na brak działalności człowieka, a więc drzewa, góry, itp. Nie można także mówić o utworach w odniesieniu do wytworów stworzonych przez maszynę. Jako przykład podaje się zdjęcia satelitarne. Mogą one z kolei zostać uznane za utwór, o ile zostaną poddane oryginalnej obróbce²⁰. Jeżeli więc wytwór powstaje na skutek interwencji ludzkiej, wyborów dokonywanych przez człowieka – wówczas może to być utwór w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej, pod warunkiem jego oryginalności. W przypadku wytworów stworzonych przez robota-dziennikarza (algorytm zbierający i przetwarzający informacje występujące na przykład w internecie), również nie będziemy mieli do czynienia z utworem. W sytuacji, gdy wytwór powstaje przy pomocy programu komputerowego, jego twórcą może być bądź programista, bądź użytkownik, w zależności od pozostawionego mu marginesu swobody twórczej²¹.

Dla istnienia utworu niezbędną jest forma zewnętrzna, którą on przybierze, bowiem jedynie ta forma może podlegać ochronie prawnoutwórczej. W systemie francuskim nie ma znaczenia jej trwałość, stąd chronione są również dzieła efemeryczne czy też utwory, które ciągle się zmieniają, na przykład notorycznie uaktualniane strony internetowe. Nie ma również znaczenia, czy utwór jest możliwy do poznania dla kilku osób czy też dla ogółu. Ochronie podlegać więc będą dzieła napisane w języku dawnym lub rzadkim, który zna niewiele osób. Z tego względu jako anomalię uznaje się ochronę kodu wynikowego programu komputerowego, sporządzonego przez translator w języku maszynowym, który jest adresowany do maszyny, a niemożliwy do poznania dla człowieka²². Utworem będzie także dzieło, które jest jedynie dostrzegalne za pomocą zmysłu

19 Słynny żart ze sztuki awangardowej, zob. <http://opolnocywparyzu.pl/jak-osiol-lolo-wystawil-swoj-obraz-na-salonie-niezaleznych> (16.07.2016).

20 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 56.

21 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 141–142.

22 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 61–62.

słuchu, a także pantomima, sztuka cyrkowa czy magiczna, improwizacja, rysunek na piasku, rzeźba z lodu lub śniegu czy pokaz sztucznych ogni²³.

Jednak, jak podkreśla się na gruncie systemu francuskiego, istotne jest, aby sama forma była adresowana do ludzkiej wrażliwości, a więc dzieło musi przybrać taką postać, aby było ono zdolne komunikować się z jęstem człowieka. Jak podkreśla Sąd Kasacyjny: „musi być identyfikowalna z wystarczającą precyzją umożliwiającą komunikację”²⁴. Dlatego w zasadzie nie ma większego znaczenia, za pomocą jakich zmysłów można dany utwór poznać, gdyż istotne jest jedynie to, że owe zmysły są jedynie pewnymi pośrednikami, które samo poznanie umożliwiają. Jednak pojawiają się spory odnoszące się do kwestii rozeznania tego, za pomocą jakich zmysłów utwór ma być poznawalny. Część przedstawicieli doktryny wskazuje na możliwość istnienia dzieła dostępnego poprzez wzrok, słuch, smak, zapach oraz dotyk, a więc wszystkie zmysły, jakie posiada człowiek. Uważa się, że nie może istnieć dyskryminacja którejkolwiek z form, gdyż Kodeks własności intelektualnej przewiduje ochronę prawnautorską niezależnie od formy ekspresji²⁵.

Jednak zróżnicowanie w tym zakresie wprowadzają Vivant i Bruguière, którzy wskazują, że trzy zmysły – słuch, wzrok i dotyk – mają charakter mechaniczny, a smak i węch – chemiczny. Możliwe do opisanie i zdefiniowania jest jedynie to, co jest odbierane za pomocą zmysłów mechanicznych. Z kolei subiektywny, zindywidualizowany charakter ma to, co jest odbierane za pomocą zmysłów chemicznych. Stąd zdaniem tych autorów prawo autorskie zasadniczo związane jest tylko i wyłącznie z takimi dziełami, które dostępne są za pomocą zmysłów mechanicznych. Jednocześnie jednak podkreślają, że lista utworów wskazana w artykule L112–2 Kodeksu własności intelektualnej jest poprzedzona słowem: „w szczególności”, a więc ma charakter otwarty. Ponadto zakazana jest

23 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 117.

24 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 10.12.2013, N° de pourvoi: 11–19872, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEX T000028329512&fastReqId=1682150594&fastPos=2> (13.07.2016).

25 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 61.

wszelka dyskryminacja pomiędzy utworami²⁶. Z tego powodu wspomniani autorzy przyjęli, że nie można generalnie wyłączać spod ochrony prawnoautorskiej perfum, z uwagi na to, że ich percepcja następuje za pomocą zmysłu węchu²⁷.

Jednak zdaniem Pollauda-Duliana nie mamy do czynienia z istnieniem formy właśnie w odniesieniu do perfum czy przepisów kuchennych. Poznanie bowiem czegoś za pomocą zmysłów smaku czy zapachu jest bardzo indywidualne i każdy inaczej odbiera dany wytwór. Nie można więc mówić o jakiejś stałej formie, którą taki wytwór przybiera, w przeciwieństwie do, na przykład, utworów muzycznych, odbieranych za pomocą zmysłu słuchu i mogących budzić różne emocje oraz interpretacje, jednakże ich forma jest stała. Zdaniem wymienionego wyżej autora „wiadomość zapachowa zaznacza się w werbalizmie reklamowym: jest ona adresowana do zmysłów, ale ów «nos» nie wyraża, nie komunikuje nic, co byłoby adresowane do inteligencji i wrażliwości tych, którzy zapach wdychają”²⁸. Odmienny pogląd wyraził Caron, którego zdaniem zapach perfum ma swoją formę, która jest dostępna za pomocą jednego ze zmysłów, a nie można różnicować dzieł tylko dlatego, że są one dostępne za pomocą różnorodnych zmysłów. Jego zdaniem problematyczna jest za to przesłanka oryginalności w odniesieniu do perfum – nie można *a priori* odrzucać kwalifikowania ich jako utwory²⁹. Należy jednak podkreślić, że francuski Sąd Kasacyjny konsekwentnie odrzuca prawnoautorską ochronę perfum, pomimo tego, że wiele niższych sądów orzekających w tej sprawie ją przyjmuje³⁰.

26 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 160.

27 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 161–162.

28 F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 122 (tekst polski: tłum. własne).

29 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 159–161.

30 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.06.2006, N° de pourvoi: 02–44718, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJurijudi.do?oldAction=rechJurijudi&idTexte=JURITEXT000007056062&fastReqId=1392521917&fastPos=1> (01.07.2016), w którym przyjęto, że perfumy są prostą realizacją umiejętności i nie stanowią kreacji formy w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej. W kolejnym orzeczeniu z 10.12.2013 Sąd Kasacyjny (N° de pourvoi: 11–19872) przyjął, że prawo autorskie chroni jedynie kreację

We francuskiej doktrynie istotną rolę przy definiowaniu utworu ma intencja, czyli zamiar jego stworzenia. Mówi się więc o pewnym minimum intencjonalności³¹. „Twórca musi mieć wolę tworzenia, modyfikowania rzeczywistości i wniesienia do niej czego, co prawdopodobnie nie istniałoby bez jego interwencji”³². Wynika z tego, że tylko człowiek może stworzyć dzieło, a utworami nie są wytwory natury czy maszyny. W tej ostatniej sytuacji jednak dopuszcza się istnienie intencji i wkładu człowieka, nawet gdy zastosowanie programu komputerowego z góry zakłada przypadkowość rozwiązań. Ta bowiem „przypadkowość” jest założona przez człowieka, jest elementem tworzywa³³. Caron podkreśla, że prawo autorskie nie wyklucza spod ochrony dzieł, które powstają spontanicznie oraz improwizacji, ale tylko wówczas, gdy „twórca plasuje się w procesie kreacji”³⁴. Lucas przyznaje, że współcześnie kwestia ta może być problematyczna w odniesieniu do dzieł informatycznych, których sposób kreacji może być zautomatyzowany i mieć charakter przypadkowy. Jednak autor ten trafnie zaznacza, że nie może istnieć dzieło bez twórcy, a monopol traci wówczas swoją rację bytu z uwagi na personalistyczne podejście prawa francuskiego³⁵.

Zdaniem Pollauda-Duliana, konieczność zaistnienia zamiaru stworzenia dzieła wyklucza sytuację, w której bardzo małe dziecko czy osoba pozbawiona świadomości mogłyby stworzyć utwór w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej. Utwór ma być bowiem dziełem ducha, a w takiej sytuacji owego „ducha” brakuje. Musi więc istnieć pewna

w ustalonej formie umożliwiającej zidentyfikowanie perfum z precyzją wystarczającą do tego, aby umożliwić ich komunikację. Zapach perfum, który poza swoim procesem produkcyjnym sam w sobie nie jest dziełem umysłu, nie ma też charakterystycznej postaci – nie może zatem być chroniony na gruncie prawa autorskiego. Zob. też F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 123–124.

31 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 125.

32 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 57 (tekst polski: tłum. własne).

33 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 143.

34 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 57 (tekst polski: tłum. własne). Zob. także A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 13–14.

35 Por. A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 14.

minimalna wola stworzenia, intencjonalność³⁶. Dlatego, zdaniem tegoż autora, także tak zwana „surowa sztuka” często nie będzie utworem i nie będzie podlegała ochronie prawnoautorskiej. Nie ma przy tym znaczenia, czy ktoś chce coś kolekcjonować czy wystawiać. Z uwagi na brak woli stworzenia wykluczona jest ochrona prawnoautorska spontanicznej rozmowy czy dyskusji, stąd nie może być uznany za utwór spontaniczny dialog zaprezentowany w trakcie emisji audycji, zawody sportowe czy sfilmowane codzienne zajęcia³⁷.

Odmienne poglądy co do konieczności istnienia świadomego zamiaru kreacji wyrazili Vivant i Bruguière³⁸. Ich zdaniem świadomość nie ma znaczenia dla powstania utworu. Wystarczy, że jest on dziełem człowieka. Świadomość ma znaczenie tylko dla zdolności do czynności prawnych, a nie dla kwalifikowania danej osoby jako twórcy, a tego co stworzy jako dzieła. Podają przy tym przykład z orzecznictwa sądów szwajcarskich. Trybunał Federalny uznał za utwór zarejestrowaną sesję osoby–medium, która była w transie. Ochrony prawnoautorskiej dochodził jej spadkobierca. Brak świadomości przy tworzeniu dzieła nie może, zdaniem przywołanych autorów, „odhumanizować” ich twórczości, bowiem należałoby najpierw zaprzeczyć ich człowieczeństwu³⁹.

Akt kreacji musi modyfikować rzeczywistość, bowiem tworzenie to kreowanie czegoś, co wcześniej nie istniało⁴⁰. Z tego względu przyjmuje

36 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 125; C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 57.

37 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.11.2008, N° de pourvoi: 06–16278, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000019772248&fastReqId=1469001943&fastPos=1> (12.07.2016).

38 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 143–144.

39 Zob. sprawa nr ATF 116 II 351, https://www.bger.ch/ext/eurospider/live/fr/php/clir/http/index.php?lang=fr&type=highlight_simple_query&page=1&from_date=&to_date=&from_year=1954&to_year=2018&sort=relevance&insertion_date=&from_date_push=&top_subcollection_clir=bge&query_words=ATF+116+II+351&part=all&de_fr=&de_it=&fr_de=&fr_it=&it_de=&it_fr=&orig=&translation=&rank=1&highlight_docid=atf%3A%2F%2F116-II-351%3Afr&number_of_ranks=6&aclaclir=clir (16.07.2016).

40 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 58.

się, że odkrycia nie mogą być utworami⁴¹. Okrycia archeologiczne są więc tylko odkryciami⁴². Może być jednak dziełem sposób zaprezentowania skarbów archeologicznych czy też dokumentacja archeologiczna. Utworem będzie zatem sposób przedstawienia odkrycia⁴³. Także wytwór powstały w wyniku restauracji może być kwalifikowany jako utwór⁴⁴.

Vivant i Bruguière są zdania, że nie jest aktem kreacji zwykła zręczność techniczna, manualna umiejętność, stąd odrzucają możliwość prawnoutworskiej ochrony wytworów stworzonych przez fryzjera, kucharza, realizatora banalnego filmu czy kalendarza sportowego⁴⁵. Jednak podkreślają również, że w wielu przypadkach do tworzenia dzieł potrzebna jest owa zręczność i manualna umiejętność. Dlatego nie można z góry dyskwalifikować tych wytworów, dla których zaistnienia konieczne jest posiadanie przez twórcę określonych umiejętności⁴⁶. Nie może także zostać uznana za akt kreacji sama tylko digitalizacja informacji, pomimo tego, że w ten sposób podniesiona zostaje jej wartość czy też sama kolekcja wydawnicza, w ramach której zostały opublikowane różnorodne dzieła⁴⁷. Sąd Kasacyjny przyjął, że kolekcja ta nie jest odrębnym dziełem w odniesieniu do utworów, które wchodzą w jej skład⁴⁸.

41 Por. A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 12.

42 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 58 i powołane tam orzecznictwo.

43 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 145.

44 Wynik restauracji ogrodów zamkowych został uznany za utwór – wyrok *Tribunal de grande instance* (TGI) w Paryżu z dnia 10.05.2002 podają za M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 59, zob. także http://www.lexisnexis.fr/droit-document/article/communication-commerce-electronique/09-2002/025_PS_CCE_CCE0209CM00025.htm#.V4U9Unnr0qQ (12.07.2016).

45 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 146.

46 Por. A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 13.

47 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 148–149.

48 Por. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 27.02.1990, N° de pourvoi: 88–19194, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEX T000007024649&fastReqId=1960559012&fastPos=1> (16.07.2016).

Od strony negatywnej przyjmuje się, że twórcza forma nie może być identyfikowana z jej funkcjonalnością oraz z treścią⁴⁹. W odniesieniu do funkcjonalności, jeżeli forma jest zdeterminowana tylko użytecznością danego wytworu, to ten nie może zostać uznany za dzieło. Nie podlega więc ochronie forma funkcjonalna. Jako przykład podaje się formę żągla czy rowków na oponie, których kształt jest zdeterminowany koniecznością zahamowania w określonych warunkach. Natomiast jeżeli forma nie jest związana ściśle z funkcjonalnością, to wówczas wytwór może zostać uznany za utwór, na przykład pudełko na jajka⁵⁰. Wydaje się jednak, że kwestii funkcjonalności nie można rozważać w odniesieniu do braku lub istnienia formy, lecz raczej w aspekcie oryginalności dzieła⁵¹. Należy także zauważyć, że trudno jest rozgraniczyć formę jedynie funkcjonalną od formy oryginalnej. Caron podaje teorię „wielości form”. Zgodnie z nią, jeżeli dany wytwór funkcjonalny można wyrazić za pomocą wielu form, to może on być uznany za utwór w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej⁵². Zgodnie z tą teorią, utworem może być przykładowo krzesło, bądź też kostka Rubika, z uwagi na wielość możliwych kolorów. Teoria ta została, moim zdaniem, trafnie poddana krytyce. Forma może być tylko chroniona jako utwór, gdy jest niezależna od rezultatu przemysłowego czy efektu technicznego⁵³.

Pomimo braku wyraźnego przepisu prawnego, wyklucza się na gruncie prawa francuskiego ochronę idei czy też treści dzieła⁵⁴. Pollaud-Dulian⁵⁵

49 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 64–74.

50 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 64.

51 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 28.01.2003, N° de pourvoi: 00–10657, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJurijudi.do?oldAction=rechJurijudi&idTexte=JURITEXT000007456033&fastReqId=637134484&fastPos=2> (13.07.2016).

52 Przykładowo na teorii „wielości form” oparł się Sąd Kasacyjny w wyroku z dnia 13.06.1985, zob. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 65.

53 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 20.10.1998, N° de pourvoi: 96–19186, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJurijudi.do?oldAction=rechJurijudi&idTexte=JURITEXT000007393750&fastReqId=542368724&fastPos=1> (13.07.2016).

54 Interesujące rozważania na ten temat przedstawił M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 150–157.

55 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 128.

powołuje się przy tym na filozofa Johanna Gottlieba Fichtego, który różnił w każdej książce element materialny i duchowy, a ten ostatni dzielił jeszcze na treść idei i formę, czyli sposób ujęcia myśli⁵⁶. Według filozofii Fichtego z końca XVIII wieku, nikt nie może przywłaszczać sobie formy i tylko ona pozostaje pod ochroną prawa. Z kolei idee mogą być w dowolny sposób wykorzystywane i nikt – nawet ich twórca - nie może zabronić ich eksploatacji, byle nastąpiło to w odmiennej formie. Sąd właśnie w systemie francuskim wywodzi się brak ochrony idei, pomimo braku wyraźnego zapisu w Kodeksie własności intelektualnej, w przeciwieństwie do polskiej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Przykładowo Pollaud-Dulian podaje sytuacje, w których sądy odmówiły ochrony, przyjmując za zasadę wolność rynku idei. Chodzi na przykład o: pomysły literackie i artystyczne⁵⁷, polityczne, handlowe, dekoracyjne czy reklamowe⁵⁸, teorie naukowe⁵⁹, definicje i doktrynę prawniczą⁶⁰,

56 Zob. J. G. Fichte, *Preuve de l'illégitimité de la reproduction des livres, un raisonnement et une parabole* 1791 roku, tekst powielony w E. Kant, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Paris 1995, s. 139–170.

57 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 19.11.1975, N° de pourvoi: 74–12152, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006995115&fastReqId=507179468&fastPos=1> (2.07.2016). Dotyczył on pomnika pamięci marszałka Leclerca, w którym skarżący zarzucał naruszenie jego praw autorskich poprzez bezprawne wykorzystanie jego projektu. Sąd Kasacyjny uznał, porównując projekt skarżącego z istniejącym pomnikiem, że zbieżne są one jedynie w dwóch elementach: przechodzenie wzoru w formę litery V oraz sposób wychodzenia z ziemi, przyjmując, że nie było to oryginalne i w związku z tym może być w sposób wolny wykorzystywane przez wszystkich artystów.

58 Przykładowo podaje się tutaj wyrok Sadu Kasacyjnego z dnia 17.10.2000, N° de pourvoi: 97–20820, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007042908&fastReqId=2088318059&fastPos=1> (2.07.2016), dotyczący sprawy, w której pewna spółka wykorzystwała pomysł reklamy w postaci rozpowszechnienia zdjęcia roznieglizowanych mężczyzn w bieliźnie.

59 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 8.11.1983, N° de pourvoi: 82–13547, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007013169&fastReqId=2039139610&fastPos=1> (2.07.2016).

60 Sąd Kasacyjny (Wydział Karny) w wyroku z dnia 19.10.2011, N° de pourvoi: 11–81404, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000024855596&fastReqId=1641374868&fastPos=1> (2.07.2016)

fakty historyczne, odkrycia, informacje, folklor⁶¹, tradycję i rytuały, kroki taneczne, metody nauczania⁶², techniczne czy komercyjne gatunki i style. Zdaniem Carona,⁶³ brak ochrony idei uniemożliwia „pączkowanie” uprawnionych z tytułu praw autorskich. Uważa więc, że jest to użyteczne narzędzie do selekcji i rozróżnienia między twórcą a osobą, która jedynie zainspirowała stworzenie dzieła.

Sąd Kasacyjny przyjął w jednej ze spraw, że „własność literacka i artystyczna nie chroni idei lub koncepcji, ale jedynie oryginalną formę, w której są one wyrażone; odrzucając żądanie, Sąd Apelacyjny dokonał suwerennej oceny, na podstawie należycie zrelacjonowanych faktów, że przywoływane instrukcje i rysunki ograniczają się do zasad ogólnych i nie dają konkretnych i precyzyjnych wskazówek; sąd wyjaśnił również, dlaczego plansza ilustrująca fasadę sklepu i przedstawiająca wyposażenie wnętrza była z jednej strony pozbawiona oryginalności, a z drugiej – zbyt nieprecyzyjna i częściowa, żeby mogła stanowić projekt do wielokrotnego

przyjął, że wykłady, które zostały zainspirowane wcześniejszymi pracami z zakresu prawa karnego i które zawierały dalsze odniesienia do ustawodawstwa oraz orzecznictwa, używając wyrażen powszechnie stosowanych, aby umożliwić studentom zrozumienie prawa karnego niezbędne w ramach ich przygotowania do egzaminu - nie są dziełem oryginalnym, a więc w konsekwencji dopuszczalne było rozpowszechnienie książki naukowej, w której został wykorzystany plan, duże fragmenty i oryginalne pomysły pochodzące z wykładów. Sąd Kasacyjny zakwalifikował to bowiem do idei, których rozpowszechnianie jest dowolne.

61 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 23.10.1962, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006961586&fastReqId=1880159261&fastPos=1> (2.07.2016). Sąd Kasacyjny odmówił ochroni autorowi piosenki, przyjmując, że zasadniczo pod różnymi tytułami była ona już znana w folklorze zarówno francuskim, jak i kanadyjskim, a dokonane w niej zmiany nie mają charakteru oryginalnego.

62 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 29.11.1960, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006956157&fastReqId=955517418&fastPos=1> (13.07.2016).

63 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 67–68.

wykonania, nawet w połączeniu z tekstem specyfikacji⁶⁴. Caron⁶⁵ podaje z kolei, za orzecznictwem sądów niższej instancji, następujące przykłady niechronionych idei: koncepcja książki niematerialnej, koncepcja relacji między jednostką a otoczeniem, idea naniesienia elementów malarskich na fotografię czy idea umieszczenia bohatera we wrogim wszechświecie. Za niechronioną ideę uznaje się również formaty telewizyjne.

Zdaniem wspomnianego autora, sądy jednak zbyt często kwalifikują daną treść jako niechronioną ideę, pomimo że przybiera ona określoną formę, często ulotną. Zazwyczaj takiej formie brakuje po prostu oryginalności. Ponadto z uwagi na jej efemeryczność nie można udowodnić jej istnienia w procesie sądowym⁶⁶. Za brakiem ochrony idei wypowiedział się również Binctin⁶⁷, który przyjął, że dzięki takiemu podejściu może rozwijać się kreatywność: „Państwo jest silne, jeśli ma silną zdolność twórczą”⁶⁸. Uważa jednak, że zasada dotycząca braku ochrony prawnoautorskiej idei jest niekiedy trudna do zaakceptowania z uwagi na brak ochrony podmiotu czy osoby inspirującej twórcę. Sądy muszą zatem borykać się z problemami dotyczącymi braku ochrony idei. Autor ten podkreślił ponadto, że brak ochrony prawnoautorskiej nie wyklucza całkowitej ochrony prawnej w sytuacji, gdy zachowanie naruszcziela było bezprawne i uznane za pasożytnictwo lub za czyn nieuczciwej konkurencji.

Jednak sama idea może zostać ubrana w odpowiednią formę i wówczas będzie ona chroniona. Jako przykład podaje się artystyczne opakowanie mostu Pont-Neuf przez Christo. Sam pomysł na stworzenie opakowania jakiegoś obiektu architektonicznego nie może zostać zmonopolizowany. Inny artysta może więc „opakować” inny obiekt architektoniczny.

64 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 17.06.2003, N° de pourvoi: 01–17650, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007047964&fastReqId=916850751&fastPos=1> (13.07.2016) (tekst polski: tłum. własne).

65 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 68–69.

66 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 71–73.

67 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle. Droit d'auteur, brevet, droits voisins, marque, dessin et modèles*, Paris 2016, s. 49–50.

68 N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 49 (tekst polski: tłum. własne).

Natomiast opakowanie samego mostu Pont-Neuf jest utworem, gdyż posiada odpowiednią formę i z tego względu autorowi przysługują prawa wyłączne, dlatego nie będzie można dowolnie rozpowszechnić wizerunku tego dzieła⁶⁹.

Pollaud-Dulian trafnie zauważa, że granica między niechronionymi ideami, a formą dzieła jest delikatna, zwłaszcza, że zgodnie z Kodeksem własności intelektualnej chroniony jest również utwór nieukończony, jak również nieutrwalony na żadnym nośniku: „Oryginalna kombinacja lub osobista adaptacja elementów wspólnych może konstituować dzieło oryginalne. Sytuacja taka jest częsta zwłaszcza w zakresie sztuk stosowanych. Należy więc jeszcze ustalić czy taka kombinacja lub adaptacja wyraża osobowość jej autora, a to, że nie jest nowa lub jest znana, jest samo w sobie pozbawione znaczenia”⁷⁰.

W odniesieniu do sztuki konceptualnej, w ramach której artysta, poprzez podpisanie wytworu swoim nazwiskiem lub wskazanie, uznaje coś zwykłego, na przykład muszlę klozetową, za dzieło, trudno mówić w takich przypadkach, że mamy do czynienia z utworem w rozumieniu prawa autorskiego. Słusznie, moim zdaniem, zaznacza Pollaud-Dulian, że sam wybór rzeczy użytkowej nie decyduje, że faktycznie jest to utwór w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej. W perspektywie ochrony nie ma więc znaczenia czy dany wytwór jest uznawany za utwór przez krytyków sztuki, samych artystów czy rynek⁷¹. Z kolei Caron przyjmuje, że nie występuje wówczas akt kreacji, ponieważ artysta nie modyfikuje rzeczywistości⁷². Podkreśla się jednak, że dla uznania danego wytworu za utwór nie ma znaczenia jego wartość, a więc forma może być uboga, byleby była oryginalna. Z kolei Vivant i Bruguière swoje uwagi odnoszą do tak zwanej „sztuki biednych” (*arte povera*), czyli kierunku, który charakteryzuje się wykorzystaniem w sztuce materiałów organicznych

69 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 131–132; M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 151–152.

70 F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 135 (tekst polski: tłum. własne).

71 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 136.

72 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 59.

i eksponowaniem ich surowości. Uznają oni, że mimo wszystko obecna jest tam ręka człowieka i to człowiek dokonuje wyborów. Z tego względu dzieła takie muszą być uznane za utwór w rozumieniu prawa autorskiego, a ochrona prawnoautorska nie będzie odnosiła się do ochrony wykorzystanych materiałów jako takich⁷³.

Jako przykład trudności podejścia do sztuki współczesnej podaje się wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13 listopada 2008 roku⁷⁴, dotyczącego dzieła zatytułowanego *Paradis*. Słowo „raj” zostało umieszczone nad drzwiami toalety w nieużytkowanym szpitalu psychiatrycznym, w jego dawnym oddziale dla alkoholików. Ów szpital w 1990 roku posłużył za miejsce wystawy, podczas której zaprezentowano wspomnianą ekspozycję. Następnie jego fotografie zostały przedstawione na wystawie zatytułowanej *Parlez-moi d'amour*. Pewna pani fotografik wykorzystwała z kolei zdjęcie tego napisu do swojego tryptyku zatytułowanego *La nouvelle Eve*. Sąd Kasacyjny, rozstrzygając skargę na orzeczenie Sądu Apelacyjnego, musiał się więc odnieść do kwestii czy forma ujęcia słowa „paradis” była oryginalna, a całość była utworem w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej. Skoncentrował się on na kwestii napisu i przeanalizował sposób jego wykonania, czyli naniesienia farby w określonym miejscu i przyjął, że jego autor dokonywał estetycznych wyborów, które wyrażały jego osobowość, a więc w konsekwencji uznał, że doszło do naruszenia praw autorskich. Lucas trafnie zaznacza, że w tym orzeczeniu trudno jest znaleźć wolę Sądu Kasacyjnego, by przenieść „każdą kreację sztuki konceptualnej na łono prawa autorskiego”⁷⁵.

Dla istnienia aktu kreacji nie ma znaczenia czy ma on charakter artystyczny, dlategoza „dzieła” mogą być uznawane przedmioty użytkowe, jak chociażby koszyk do sałaty. Vivant i Bruguière stwierdzili, iż na gruncie prawa autorskiego dawno została przekroczona granica pomiędzy

73 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 145–146.

74 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.11.2008, N° de pourvoi: 06–19021, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000019772214&fastReqId=469311114&fastPos=1> (2.07.2016).

75 A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 16 (tekst polski: tłum. własne).

ochroną utworów czysto artystycznych i tych użytkowych, oraz że nie należy tego żałować, gdyż jest to po prostu wynik ewolucji⁷⁶.

W systemie francuskim, podobnie jak i w polskim, nie ma znaczenia czy utwór jest ukończony. Dzieło jest bowiem chronione od momentu, gdy przybierze odpowiednią formę. Przyjęcie takiej koncepcji uzasadnione jest z jednej strony tym, że utwory nieukończone mogą być już przedmiotem udostępnienia, a więc przedmiotem osiągnięcia korzyści ekonomicznych, a z drugiej strony muszą być chronione przed zdeformowaniem lub rozpowszechnieniem wbrew woli ich autora⁷⁷. Za utwory uznaje się więc projekty, szkice, synopsy i tym podobne, ale pod warunkiem ich konkretyzacji⁷⁸. Jako przykład podaje się ochronę nieukończonego utworu *Salon d'été* Jeana Dubuffeta. Twórca ten zrealizował makietę architektoniczną pod wyżej wymienionym tytułem dla Renault. Dostarczył ją zgodnie z umownym terminem, a przedsiębiorca rozpoczął realizację projektu. Miało to być miejsce odpoczynku dla pracowników fabryki o powierzchni około 300 m², przy wysokości wahałej się od 3 do 5 metrów, z odrębnymi alkowami, miejscami do siedzenia, w których można by było w zaciszu odpocząć. Projekt ten miał być zrealizowany z betony i poliestru. W trakcie realizacji konstrukcji okazało się, że elementy z poliestru muszą zostać wzmocnione, co podrażało budowę trzykrotnie, oraz że dno basenu było zrobione w sposób niewłaściwy. W tym momencie przedsiębiorstwo Renault podjęło decyzję o zniszczeniu dzieła. Sprzeciwił się temu Dubuffet, który wniósł sprawę do sądu⁷⁹. Początkowo sądy orzekające przyjmowały, że z uwagi na nieukończenie dzieła nie przysługują mu żadne prawa autorskie i że w ogóle nie mamy do czynienia z utworem w rozumieniu prawa autorskiego. Sąd Apelacyjny w Wersalu stwierdził, że utwór zawierał się w makiecie, a nie

76 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 149–150.

77 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 142.

78 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 158.

79 Na temat historii projektu Dubuffeta zob. <http://www.christianvancautotems.org/article-dubuffet-et-son-proces-avec-la-regie-renault-1975-1983-38862712.html> (3.07.2016).

w rozpoczętej budowie, co do której twórca nie wniósł żadnego wkładu intelektualnego i z tego powodu nie mógł żądać kontynuacji rozpoczętej realizacji. Dopiero wyrokiem z dnia 8 stycznia 1980 roku Sąd Kasacyjny stwierdził, że „autorowi oryginalnego modelu, według którego budynek został wykonany, przysługuje autorskie prawo osobiste do tej budowli w zakresie, w jakim model jest oryginalny i zrealizowany według koncepcji jego autora. Dlatego też, poprzez odmawianie X... wszelkich praw osobistych do niedokończonej budowli *Salon d'été* i przyjęcie, że oryginalny wkład ogranicza się jedynie do makiety, Sąd Apelacyjny pozbawił swój wyrok podstawy prawnej”⁸⁰. Na zakończenie należy wspomnieć, że sprawa ponownie wróciła do rozstrzygnięcia przed Sąd Apelacyjny w Wersalu, przed którym artysta wygrał swój proces. Następnie w drodze kasacji sprawa ponownie znalazła się przed Sądem Kasacyjnym w 1983 roku, który potwierdził zgodność z prawem wyroku wydanego w 1980 roku przez Sąd Apelacyjny w Wersalu. Po wygranym procesie artysta samodzielnie podjął decyzję o odmowie udzielenia zgody na wybudowanie przez Renault *Salon d'été*⁸¹. Stąd w systemie francuskim przyjmuje się, że twórca ma zarówno prawa osobiste jak i majątkowe do swojego nieukończonego dzieła, może swobodnie podejmować decyzje co do jego ukończenia, rozpowszechnienia oraz może przeciwstawić się jego zniekształceniu czy zniszczeniu elementów już zrealizowanych⁸².

Jednak Vivant i Bruguière trafnie wskazują, że ustawodawca dosyć niekonwencjonalnie podszedł w tej materii do ochrony materiałów przygotowawczych do stworzenia programu komputerowego. Zgodnie bowiem z artykułem L112–2 Kodeksu własności intelektualnej za program komputerowy uznawane są również przygotowawcze materiały koncepcyjne.

80 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 8.01.1980, N° de pourvoi: 78–12998, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJurijudi.do?oldAction=rechJurijudi&idTexte=JURITEXT000007004890&fastReqId=1419509603&fastPos=1> (3.07.2016) (tekst polski: tłum. własne).

81 Zob. <http://www.christianvancautotems.org/article-dubuffet-et-son-proces-avec-la-regie-renault-1975-1983-38862712.html> (3.07.2016).

82 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 142–143.

Nie wiadomo jednak, jaka jest granica pomiędzy taką chronioną formą programu komputerowego, a nieskonkretyzowaną ideą⁸³.

Utwór na gruncie systemu francuskiego, identycznie jak w systemie polskim, nie musi być utrwalony, (aby był chroniony. Ochronie podlegają również tak zwane dzieła efemeryczne. Jedynie w odniesieniu do dzieła choreograficznego, popisów i numerów cyrkowych, pantomimy, Kodeks własności intelektualnej wymaga utrwalenia na piśmie lub w inny sposób. Należy jednak zauważyć, że zdaniem Pollauda-Duliana⁸⁴ nie jest to warunek istnienia utworu, ale jedynie „reguła administracyjna dowodzenia istnienia utworu”. Przykładowo, utwór choreograficzny istnieje bez wcześniejszego utrwalenia go, ale nie można tego dowieść, gdyż dowodem jest jedynie istnienie jego zapisu na piśmie lub na innym nośniku. Nie ma z kolei znaczenia, jaki będzie ów inny sposób zapisu. Może to być utrwalenie na taśmie filmowej, na karcie pamięci, poprzez fotografię, rysunek czy jakiś schemat. Problemy dowodowe w przypadku dzieł nieutrwalonych dotyczą również utworów efemerycznych, które są dostępne za pomocą zmysłu słuchu⁸⁵.

Jako przykład ochrony prawnej utworu nieutrwalonego podaje się operę *Le prince Igor*, w której znalazł się fragment dzieła Aleksandra Borodina, a która została ukończona przez jego uczniów Nikołaja Rimskiego-Korsakowa i Aleksandra Głazunowa. Sąd Kasacyjny przyjął, że wystarczającą przesłanką dla ustalenia istnienia dzieła jest możliwość jego percepcji przez osoby trzecie. Fragmenty skomponowane przez Borodina zapisały się bowiem w pamięci słuchaczy, pomimo że nigdzie nie zostały utrwalone. Zdaniem sądu jest to wystarczające do stwierdzenia, że dzieło było stworzone⁸⁶.

83 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 158.

84 F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 144 (tekst polski: tłum. własne).

85 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 63.

86 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 14.11.1973, N° de pourvoi: 71-14709, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006990714&fastReqId=1274568015&fastPos=1> (4.07.2016).

Po sprawie *Salon d'été* nie budzi już współcześnie wątpliwości przyjęcie samodzielnej ochrony prawnoautorskiej dzieł wstępnych (pośrednich) w postaci różnorodnych makiet, planów, modeli, rysunków, które następnie służą do kreacji dzieła głównego. Jeżeli tylko są one oryginalne, to jako takie będą chronione na gruncie francuskiego Kodeksu własności intelektualnej. Nie oznacza to jednak ochrony autorskiej samych materiałów służących do wytworzenia utworu głównego. Z tego względu, zdaniem Pollauda-Duliana, nie może być chroniony dźwięk organów czy dzwonów, uznawany za dzieło pośrednie⁸⁷. Autor⁸⁸ ten krytykuje zatem przyjęcie przez sądownictwo francuskie ochrony brzmienia instrumentu właśnie z tego względu, że samo brzmienie jest jedynie środkiem umożliwiającym powstanie utworu jako takiego, umożliwiającym jego interpretację, ale nie jest dziełem samym w sobie. Należy wskazać, że w orzecznictwie administracyjnym przyjęto ochronę prawnoautorską brzmienia organów w katedrze w Strasburgu⁸⁹ oraz w katedrze Saint-Georges w Sarre-Union⁹⁰. W obu sprawach podstawą skarg była zmiana brzmienia organów w kościołach, bądź na skutek ich przebudowy, bądź też remontu samego kościoła. Po tych orzeczeniach Administracyjny Sąd Apelacyjny w Lionie przyjął – co ciekawe – artystyczną ochronę brzmienia dzwonów, uznając jednak, że w przedmiotowej sprawie nie doszło do naruszenia⁹¹.

87 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 144–145.

88 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 123–124.

89 Zob. wyrok Rady Państwa z 14.06.1999, N° 181023, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriAdmin.do?oldAction=rechJuriAdmin&cidTexte=CETATEXT000007982106&fastReqId=793485545&fastPos=1> (1.07.2016).

90 Zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Nancy z dnia 2.05.1996, N° 94NC00118, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriAdmin.do?oldAction=rechJuriAdmin&cidTexte=CETATEXT000007551957&fastReqId=1513964712&fastPos=1> (1.07.2016). W wyroku tym stwierdzono, że po remoncie kościoła absorpcja tonów wysokich i średnich jest tak znacząca, że organy, które słyszane są po remoncie, w niczym nie przypominają tych sprzed remontu. Wysokość zadośćuczynienia za poniesioną krzywdę z tytułu naruszenia autorskich praw osobistych sąd wycenił na 20 tys. franków.

91 Zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Lyonie z dnia 5.04.2012, N° 10LY02298, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriAdmin.do?oldAction=rechJuriAdmin&cidTexte=>

2.2. Oryginalność kreacji

Oryginalność jest cechą, którą musi posiadać ludzka kreacja, aby mogła być chroniona na gruncie francuskiego Kodeksu własności intelektualnej. Jest ona traktowana jako kamień węgielny prawa autorskiego⁹², chociaż nawet nie została wzmiankowana we wspomnianym kodeksie⁹³. Stąd Lucas⁹⁴ zastanawia się, w jaki sposób odróżnić oryginalność od „dzieła ducha”, czyli kreacji twórczej, zapytując, czy można znaleźć wytwór, który jest wynikiem kreacji, a jednocześnie nie jest oryginalny.

Oryginalność nie została zdefiniowana, chociaż orzecznictwo francuskie na przestrzeni lat doprecyzowało cechy, które musi spełnić dzieło, aby było oryginalne. Taki brak definicji jest jednak akceptowany przez doktrynę francuską⁹⁵. Pierwotnie była to przesłanka oczywista, gdy za utwory były uznawane dzieła literackie czy malarskie. Z tego względu doktryna do 1950 roku zasadniczo nie wypowiadała się na temat tego wymogu. Jak stwierdza Caron, problemy pojawiły się wraz z „industrializacją dzieł” i brakiem w nich ewidentnej oryginalności⁹⁶. Z kolei Vivant i Bruguière wskazują, że w XIX i na początku XX wieku sądy francuskie poszukiwały w dziełach nowości – uwzględniano ich nowy charakter czy też nową formę. Istotne było bowiem, aby wytwór nie był kopią innego dzieła. Co więcej, jeszcze w 1935 roku wprowadzono wspomnianą o oryginalności, ale rozumiano ją jako nowość⁹⁷.

CETATEXT000025641625&fastReqId=1697054515&fastPos=1 (1.07.2016). Sąd ten stwierdził, że „dodanie dziesięciu dzwonów nie ma wpływu na zmianę barwy dzwonów już zainstalowanych, a gmina Taninges nie naruszyła prawa własności artystycznej odlewni dzwonów Paccard Company, gdyż ta odnosi się jedynie do dźwięku jej dzwonów” (tekst polski: tłum. własne).

92 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 259.

93 Por. A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 17.

94 Por. A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 17.

95 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 156–157.

96 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 75.

97 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 262–263.

Dopiero w wyniku ewolucji oryginalność zyskała nowe rozumienie jako ekspresja osobowości twórcy, ślad jego kreatywności: „Kreacja oznacza, że autor wyraża w stopniu niższym lub wyższym, w sposób bardziej lub mniej odczuwalny swoją osobowość w dziele, które realizuje”⁹⁸. Tworzy więc własny portret, wyraża samego siebie. Mówiło się więc: „dzieło to ja”, gdyż część twórcy znalazła w nim swoje odbicie⁹⁹. Właśnie oryginalność powoduje, że dzieła tego samego rodzaju, dotyczące tej samej tematyki, różnią się od siebie nawzajem. Każdy ma bowiem własną, różną od innych osobowość i jeżeli choć w niewielkim stopniu odbija się ona w utworze, wtedy różnicuje poszczególne dzieła. Mówi się więc o „wyrażeniu unikalnego charakteru jednostki”¹⁰⁰. Vivant i Bruguière¹⁰¹ wyrażają wątpliwości, czy takie podejście nie jest jedynie wynikiem naszej kultury europejskiej, która w centrum stawia właśnie człowieka. Poza tym zastanawiają się, jak w śrubie czy koszyku do sałaty może się odbić osobowość człowieka, częśćka jego *ego*.

Istnienie dzieła wcześniejszego nie wyklucza braku oryginalności. Zazwyczaj bowiem twórcy czerpią z tego, co było, ujmując daną ideę w sposób właściwy dla siebie. Istnienie dzieła uprzedniego może natomiast skutkować zaistnieniem utworu inspirowanego lub też złożonego (zależnego). W doktrynie francuskiej mówi się więc o oryginalności podmiotowej (subiektywnej) i warunkowej (relatywnej). W przypadku oryginalności podmiotowej inspiracja odnosi się do idei lub tematu. Pollaud-Dulian stwierdza, że „dzieło kolejne jest więc całkowicie oryginalne przez formę i prawnie niezależne od tego, które go inspirowa”¹⁰². W przypadku oryginalności warunkowej, utwór jest częścią dzieła wcześniejszego i wyraża się w jego adaptacji, tłumaczeniu, bądź uporządkowaniu. Mamy więc do czynienia z dziełem złożonym (zależnym), a jego publikacja jest uzależniona od zezwolenia twórcy utworu pierwotnego właśnie dlatego, że

98 F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 157 (tekst polski: tłum. własne).

99 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 266–267.

100 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 76 (tekst polski: tłum. własne).

101 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 267.

102 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 158 (tekst polski: tłum. własne).

w znacznej mierze, pod zmienioną formą, wyrażone zostaje dzieło wcześniejsze, a więc osobowość twórcy utworu macierzystego.

Definiując oryginalność, współcześnie doktryna francuska musi odnieść się do wyroków Trybunału Sprawiedliwości, które w jakiś sposób tę cechę precyzują. Takie dookreślenie nastąpiło w sprawach: Infopaq International¹⁰³, Evi-Marii Painer¹⁰⁴ oraz Football Association Premier League¹⁰⁵. W sprawie Infopaq International Trybunał Sprawiedliwości w punkcie 35 stwierdził, że „zgodnie z art. 1 ust. 3 dyrektywy 91/250, art. 3 ust. 1 dyrektywy 96/9 i art. 6 dyrektywy 2006/116 utwory takie jak programy komputerowe, bazy danych lub fotografie podlegają ochronie prawa autorskiego jedynie wtedy, gdy są oryginalne w tym sensie, że stanowią własną twórczość intelektualną ich autora”. Zdaniem Vivanta i Bruguière'a nie jest jednak zrozumiałe, co to jest owa „własna twórczość intelektualna autora”. Odnoszą się przy tym do orzecznictwa francuskiego, które w zakresie badania oryginalności programów komputerowych przyjęło, że niejako zamiennikiem oryginalności jest istnienie w nich wkładu intelektualnego. Wspomnieni autorzy wskazują jednak, że intelekt jest jedynie jednym z elementów osobowości, bowiem wymóg odcisnięcia piętna osobistego (oryginalności) na dziele wymaga zaprezentowania siebie samego. Z kolei przyjęcie, że sam wkład intelektualny jest wystarczający dla istnienia oryginalności, w rzeczywistości obniża poziom ochrony prawnoautorskiej¹⁰⁶.

103 Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 16.07.2009, C-5/08, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=72482&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=538467> (6.07.2016).

104 Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 1.12.2011, C-145/10, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=115785&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=538245> (6.07.2016).

105 Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Wielkiej Izby z dnia 4.10.2011, sprawy połączone C-403/08 i C-429/08, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?sessionid=9ea7d0f130d55be6190c9f9e49bf9a98fb0997830ff3.e34KaxiLc3eQc40LaxqMbN4Pa3aPe0?text=&docid=110361&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=537783> (6.07.2016).

106 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 276.

Natomiast w sprawie Evy-Marii Painer Trybunał stwierdził w punktach 87-92: „Co się tyczy w pierwszej kolejności pytania, czy fotografiom realistycznym, w szczególności fotografiom portretowym, przysługuje ochrona prawa autorskiego na mocy art. 6 dyrektywy 93/98, należy zauważyć, że Trybunał orzekł już w wyroku z dnia 16 lipca 2009 r. w sprawie C-5/08 Infopaq International, Zb.Orz s. I-6569, pkt 35, że prawo autorskie może znajdować zastosowanie jedynie w stosunku do przedmiotu, takiego jak fotografia, który jest oryginalny w tym sensie, że stanowi własną twórczość intelektualną jego autora. Jak wynika z motywu 17 dyrektywy 93/98, mamy do czynienia z własną twórczością intelektualną autora, gdy odzwierciedla ona jego osobowość. Otóż tak jest w przypadku, gdy autor mógł wyrazić swe możliwości twórcze przy realizacji utworu poprzez dokonywanie swobodnych i twórczych wyborów (zob. a contrario wyrok z dnia 4 października 2011 r. w sprawach połączonych C-403/08 i C-429/08 Football Association Premier League i in., dotychczas nieopublikowany w Zbiorze, pkt 98). Co się tyczy fotografii portretowej, należy zauważyć, że autor może dokonać swobodnych i twórczych wyborów na kilka sposobów i w różnych momentach jej realizacji. W fazie przygotowawczej autor może dokonać wyboru inscenizacji, pozy osoby fotografowanej lub oświetlenia. Podczas wykonywania fotografii portretowej może dokonać wyboru kadrowania, kąta ujęcia, a także wytworzonej atmosfery. Wreszcie przy wykonywaniu odbitek z kliszy autor może dokonać wyboru spośród różnych istniejących technik wywoływania tej, którą zechce zastosować, a nawet użyć w razie potrzeby oprogramowania informatycznego. Poprzez dokonywanie tych różnych wyborów autor fotografii portretowej jest zatem w stanie odcisnąć na tworzonym dziele swój «osobisty charakter»”. Orzeczenie to zostało skrytykowane w doktrynie francuskiej przez Vivanta i Bruguière’a, którzy zadali trafne pytanie o to, czy dotyczy ono tylko fotografii (w tym może tylko portretowej), czy też wszystkich utworów. Trudno dziwić się tej krytyce, skoro w doktrynie francuskiej odmiennie charakteryzuje się

kreację intelektualną (wkład intelektualny) oraz odcisk osobowości twórcy, a dodatkowo dochodzi do tego kwestia wolności podejmowanych wyborów¹⁰⁷.

Z kolei brak oryginalności Trybunał Sprawiedliwości przyjął w odniesieniu do meczów piłkarskich i ich transmisji: „Tymczasem spotkań sportowych nie sposób uważać za twórczość intelektualną, którą można zakwalifikować jako utwór w rozumieniu dyrektywy o prawie autorskim. Uwaga ta zachowuje ważność zwłaszcza w przypadku meczów piłkarskich podlegających regułom gry niepozostawiającym swobody twórczej w rozumieniu prawa autorskiego. [...] Niemniej jednak spotkania sportowe jako takie mają jedyny w swoim rodzaju i w tym zakresie oryginalny charakter, który może przekształcić je w przedmioty godne ochrony porównywalnej z ochroną utworów, która może być przyznana w razie potrzeby przez różne wewnętrzne porządki prawne”.

Odwołując się do wyżej wymienionych wyroków, Pollaud-Dulian przyjmuje, że oryginalność występuje, gdy w utworze znajduje się pewien refleks osobowości jego twórcy lub gdy została ona zaznaczona poprzez możliwość dokonywania wolnych i kreatywnych wyborów¹⁰⁸.

Binctin¹⁰⁹ przyjmuje z kolei, że oryginalność może być rozumiana jako emanacja osobowości autora lub też jako brak istnienia podobnego dzieła w przeszłości. Ostatecznie przyjmuje, że występuje ona wtedy, gdy istnieje możliwość swobodnego dokonywania subiektywnych wyborów przez twórcę. Właśnie owe arbitralne wybory stanowią odbicie osobowości autora w dziele, gdyż każdy z nas jest inny i podejmowałby w analogicznej sytuacji odmienne wybory. Zatem nawet w okolicznościach, które w sposób zdecydowany ograniczają swobodę twórczą, jeżeli tylko istnieje możliwość podejmowania indywidualnych wyborów, dane dzieło będzie oryginalne. Wyżej wymieniony autor oryginalności przeciwstawia banalność dzieła, którą charakteryzuje jako „coś powszechnego, codziennego,

107 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 277.

108 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 159.

109 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 52–53.

bez wkładu kreatywnego, bez nowości w odniesieniu do tego, co było już zaferowane w przeszłości¹¹⁰. Podaje przy tym przykład orzeczenia Sądu Kasacyjnego, który w wyroku z dnia 13 listopada 2008 roku¹¹¹ odrzucił ochronę prawnoautorską fotografii wykonanych przez pracownika z uwagi na ich banalność, brak kreatywności, bycie jedynie efektem zwykłego świadczenia o charakterze technicznym. Binctin¹¹² przywołał także orzeczenie dotyczące świadczenia polegającego na miedziowym odlewie litografii, w którym Sąd Kasacyjny¹¹³ także przyjął, że praca techników dokonujących takiego odlewu ma charakter czysto techniczny i jest typową rzemieślniczą umięjętnością.

Z kolei Caron przyjmuje, że oryginalność ma dwa aspekty: subiektywny i obiektywny. Elementem obiektywnym jest nowość, a subiektywny to piętno osobiste twórcy, które powoduje, że dane dzieło jest jedyne w swoim rodzaju, i że tylko ten ściśle określony twórca może być autorem dzieła¹¹⁴. Chodzi więc o rozważenie nowości w kontekście wyrażenia w dziele wyjątkowej osobowości twórcy poprzez dokonywane przez niego wybory: „Stąd sąd musi sobie zadać pytanie, czy w rozstrzyganej sprawie dzieło jest kreacją nową i czy w tej nowości wyrażona jest osobowość jej twórcy godna ochrony na gruncie prawa autorskiego, dlatego że jest rezultatem aktywności intelektualnej i wynikiem podejmowania osobistych wyborów”¹¹⁵. Caron trafnie wskazuje, że sprecyzowanie definicji oryginalności ma walor jedynie akademicki. Ona sama zaś jest jedynie terminem ramowym, a w orzecznictwie dominuje kazuistyka.

110 N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 54 (tekst polski: tłum. własne).

111 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.11.2008, N° de pourvoi: 06–45991, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&cidTexte=JURITEXT000019773862&fastReqId=1336932864&fastPos=1> (27.07.2017).

112 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 55.

113 Por. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 1.12.2011, N° de pourvoi: 09–15819, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&cidTexte=JURITEXT000024915586&fastReqId=27488082&fastPos=1> (27.07.2017).

114 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 85.

115 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 85 (tekst polski: tłum. własne).

Niektórzy przedstawiciele doktryny francuskiej dotyczącej prawa autorskiego znajdują również realizację oryginalności w wolności kreacji¹¹⁶. Vivant i Bruguière przyjęli, że poszukiwanie śladów wolności twórczenia w celu stwierdzenia czy dzieło jest oryginalne, jest współcześnie zrozumiałe, skoro w części „utworów” nie można w żaden sposób dopatrzeć się „osobowości” twórcy.¹¹⁷ Oryginalność jest także postrzegana jako aktywność kreacyjna, a więc twórca wnosi do swojego dzieła pewien wkład jakościowy czy ilościowy, który jest dostrzegalny w narzuconej przez niego formie. Jest to sposób oznaczenia dzieła jako swojego¹¹⁸.

Sama oryginalność może dotyczyć jedynie części dzieła czy niektórych jego elementów. W takiej sytuacji wykorzystanie przez inną osobę elementów pozbawionych oryginalności nie będzie karygodne¹¹⁹.

Zdaniem Carona¹²⁰ oryginalność jest stopniowalna. Przykładowo wskazuje on, że słabsza będzie oryginalność w odniesieniu do dzieła inspirowanego, a mocniejsza w stosunku do utworu „z pierwszej ręki”. Niemniej stopniowanie to nie będzie miało znaczenia dla kwalifikacji danego wytworu do kategorii utworów, ale jedynie dla dochodzenia praw. Autor ten podaje, że łatwiej będzie udowodnić naruszenie prawa w przypadku, gdy dzieło jest w wysokim stopniu oryginalne, a trudniej, gdy ów stopień jest niski. Wskazuje on zwłaszcza na kwestię dochodzenia ochrony autorskich praw osobistych do takiego dzieła. Wprawdzie nie wynika to oficjalnie z Kodeksu własności intelektualnej, ale stopień oryginalności dzieła jest w procesie sądowym uwzględniany. Zdaniem Carona jest to logiczne, gdyż ochronie prawnautorskiej podlega właśnie oryginalność jako taka. Należy podkreślić, że jest to podejście związane z koncepcją przyjętą przez Christophe’a Carona, który zaznacza, że nowość ma wpływ na ory-

116 Por. A. Lucas, P. Sirinelli, *L'originalité en droit d'auteur*, JCP 1993, n° 3681, n°12; B. Edelman, *Création et banalité*, Paris 1983, s. 73.

117 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 268.

118 Por. A. Maffre-Baugé, *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur ?*, Montpellier 1997, nr 283.

119 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 77.

120 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 84–85.

ginalność. Dla istnienia oryginalności nie ma natomiast znaczenia wola twórcy czy innej osoby odnośnie kwalifikowania wytworu jako dzieła; dotyczy to także samej organizacji zbiorowego zarządzania¹²¹. Prawo do dokonywania stosownej oceny ma jedynie sąd, a sama oryginalność jest kwestią faktu istniejącego w momencie jego kreacji. Lucas podkreśla, że „oryginalności się nie waży. Wystarczy, że istnieje”¹²².

Poglądy na temat oryginalności w kontekście nowości utworu w doktrynie francuskiej są jednak zróżnicowane. Zdaniem Pollauda-Duliana¹²³ oryginalność należy odmiennie traktować niż nowość, którą muszą wykazywać się przedmioty własności przemysłowej. Nowość ma bowiem charakter obiektywny – przedmiot własności przemysłowej czy wynalazek porównuje się z tym, co jest już chronione w określonym stanie technicznym. Nowość nie ma nic wspólnego z oryginalnością, gdyż nie jest odbiciem osobowości twórcy. Autor ten podkreśla, że każdy wynalazek wcześniej czy później zostanie odkryty. Jest to tylko kwestia czasu. Nie jest on więc powiązany z osobowością jego twórcy. Natomiast nikt inny nie mógłby stworzyć identycznych dzieł. Nikt nie mógłby napisać powieści Honoriusza Balzaka, namalować obrazów El Greco czy stworzyć dzieł Bacha. Uwaga ta odnosi się również, zdaniem wspomnianego autora, do dzieł pomniejszych czy do sztuki stosowanej. Istnienie oryginalności przy jednoczesnym pozbawieniu dzieła nowości ilustruje się na przykładzie odręcznej kopii rzeźby. Pierwszy twórca, który rzeźbi, patrząc na żywego człowieka, tworzy dzieło zarówno oryginalne, jak i nowe; drugi, który rzeźbi, patrząc na istniejącą już rzeźbę, tworzy dzieło oryginalne, ale nie nowe¹²⁴. Właśnie w ten sposób różne pojmowanie oryginalności

121 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 15.10.2014, N° de pourvoi: 10–12065, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJurijudi.do?oldAction=rechJurijudi&idTexte=JURITEXT000029608240&fastReqId=456901351&fastPos=1> (15.07.2016). Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 51.

122 A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 20 (tekst polski: tłum. własne).

123 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 159.

124 Por. C. Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris 1999, nr 32.

i nowości pozwala rozróżnić przedmioty prawa autorskiego i własności przemysłowej. Pozwala „wytyczyć szczerłą granicę”¹²⁵.

Jednak zdaniem Carona¹²⁶ współcześnie należy odmiennie podejść zarówno do samej oryginalności, jak i do nowości. Ma to związek właśnie z rozwojem przemysłu, który obecnie jest „wyrzutnią twórców”. Co więcej, autor ten podkreśla, że trudno znaleźć oryginalność w klasycznym tego słowa rozumieniu w takich dziełach jak koszyk do sałaty czy otwieracz do butelek. Proces twórczy ma charakter zbiorowy i związany jest z polityką marketingową czy przemysłową danego przedsiębiorcy. Stąd Caron zauważa, że nie można czynić dystynkcji pomiędzy tym, co oryginalne, a tym, co nowe. Jego zdaniem, jeżeli dany wytwór jest odbiciem osobowości ludzkiej, to zawsze jest nowy, gdyż każdy z nas jest odmienny, a „osobowość nie może być klonowana”. To, co oryginalne zawsze jest nowe, ale odwrotnej zależności nie ma, gdyż to, co nowe nie zawsze będzie oryginalne, na przykład wtedy, gdy wkład jest banalny, albo jest po prostu zwykłą rzemieślniczą zręcznością. Caron odnosi się tutaj do słynnego i wielokrotnie powtarzanego w doktrynie francuskiej przykładu podanego przez Henriego Desbois¹²⁷ dwóch malarzy malujących ten sam pejzaż. Podkreśla, że oba obrazy będą zarówno oryginalne, jak i nowe, gdyż każdy z nich inaczej przedstawi ten sam pejzaż; odmiennie będzie każde pociągnięcie pędzlem¹²⁸. Takie ujęcie wydaje się oczywiste. Niestety Caron nie odnosi się do ciekawszego przykładu podanego przez Claude’a Colombeta, a mianowicie ręcznego kopiowania cudzej rzeźby. Jednak w orzeczeniu dotyczącym miniatury utworu architektonicznego Sąd Kasacyjny stwierdził, że korzysta ona z ochrony prawnoautorskiej,

125 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 76 (tekst polski: tłum. własne).

126 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 77–79 (tekst polski: tłum. własne).

127 Por. H. Desbois, *Le droit d'auteur en France*, Paris 1978, nr 4.

128 Z kolei M. Vivant i J.-M. Bruguière, odnosząc się do tego przykładu, żartobliwie wskazują, że *de facto* żaden z malarzy nie tworzy nic nowego, gdyż pejzaż już istnieje, a oni go tylko kopiuja. Jednak podkreślają, że nowy jest zarówno pejzaż namalowany przez pierwszego, jak i przez drugiego malarza – chodzi bowiem o nadanie mu nowej formy, zob. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 269.

a jej oryginalność (piętno osobiste) wynika z tego, że została ona stworzona własnoręcznie¹²⁹. Być może uznanie tego modelu za utwór wynikało także z faktu, że jego format został drastycznie zmniejszony. Zdaniem Carona wszystko zależy od przypadku. Wskazuje on również, że dzięki odrestaurowaniu może odżyć monopol autorski¹³⁰.

W dalszym ciągu swoich wywodów Caron podkreśla, że samo kryterium nowości jest niewystarczające na gruncie prawa autorskiego, dlatego uważa, że należy zmienić dotychczas funkcjonujące w doktrynie klasyczne pojęcie oryginalności. Twierdzi, że oryginalność implikuje szczególny typ nowości: „Oryginalność jest więc własną nowością autora, taką, którą jedynie określony twórca może nasycić swe dzieło”¹³¹. W orzecznictwie w odniesieniu do programów komputerowych wprowadza się dla określenia oryginalności pojęcie „wysiłku osobistego”¹³², „wkładu intelektualnego”¹³³, które również nazywane jest „wkładem osobistym”¹³⁴.

Należy jeszcze wskazać, że zdaniem Binctina rozważania na temat oryginalności i nowości są zbędne. Autor ten podkreśla, że „sama nowość nie była nigdy kryterium wyizolowanym na gruncie prawa własności intelektualnej”¹³⁵. Uważa, że oryginalność ma charakter subiektywny,

129 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 25.01.2005, N° de pourvoi: 03–14245, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007051353&fastReqId=2091769190&fastPos=2> (14.07.2016).

130 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 82–83.

131 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 79 (tekst polski: tłum. własne).

132 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 7.03.1986, N° de pourvoi: 83–10477, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007016934&fastReqId=1640442917&fastPos=1> (14.07.2016) (tekst polski: tłum. własne).

133 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 2.05.1989, N° de pourvoi: 87–17657, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007022763&fastReqId=1112440676&fastPos=1> (14.07.2016) (tekst polski: tłum. własne).

134 Wyrok z dnia 16.04.1991, N° de pourvoi: 89–21071, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007026128&fastReqId=439784335&fastPos=1> (14.07.2016) (tekst polski: tłum. własne).

135 N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 51 (tekst polski: tłum. własne).

a nowość – obiektywny. Dzieło oryginalne to takie, które nie zostało jako takie stworzone w przeszłości, ale wówczas jest jednocześnie nowe: „Nowość jest elementem konstytutywnym oryginalności, pozwalając ją zademonstrować, ale nie jest jednocześnie wystarczająca. Jest konieczne, aby dobro intelektualne było, poza tym nośnikiem śladu osobowości twórcy, którego brak powoduje, że dzieło nowe może być banalne”¹³⁶. Niemniej autor ten podkreśla, że oryginalność jest bardzo słabym kryterium selektywnym.

Zasadniczo wcześniejsze istnienie innego dzieła nie powoduje, że utwór wtórny nie będzie chroniony, o ile będzie oryginalny. Brak nowości nie wyłącza więc możliwości uznania danego dzieła za utwór w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej. Zdaniem Pollauda-Duliana¹³⁷, mimo braku nowości chroni się na gruncie Kodeksu własności intelektualnej takie wytwory, jak: odręczna kopia, tłumaczenie dzieła na inny język czy transkrypcja muzyczna, o ile będą one nosiły piętno osobowości swojego twórcy. Jako przykład podaje orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Paryżu¹³⁸ dotyczące wygrawerowania odbitek oryginalnych ilustracji Georges’a Braque’a przez grawera Alda Crommelyncka. Sąd stwierdził, że „kwalifikowanie jako artysty nie może być kontestowane w odniesieniu do grawera odbitek, nawet jeśli reprodukuje on dzieła wcześniej istniejące. W rzeczywistości, przenosząc obraz na rycinę, artysta musi dokonywać jego interpretacji, stąd nie może się zadowolić jedynie zastosowaniem środków mechanicznej reprodukcji. Grawer osobiście tworzy dzieła, które mają charakter oryginalny z uwagi na urzeczywistnienie w nich własnych wartości estetycznych”. Zasadniczo uważa się je za dzieła zależne, które mogą być chronione na gruncie Kodeksu własności intelektualnej o tyle, o ile są oryginalne, a więc noszą piętno osobiste kopisty.

136 N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 51 (tekst polski: tłum. własne).

137 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d’auteur*, dz. cyt., s. 161, przyp. nr 6.

138 Wyrok Sądu Apelacyjnego z dnia 19.12.1962 podają za: F. Pollaud-Dulian, *Le droit d’auteur*, dz. cyt., s. 162 (tekst polski: tłum. własne).

Sama oryginalność może przejawiać się w wykonaniu dzieła, w sposobie obserwacji, w podejmowanych wyborach¹³⁹.

W innym orzeczeniu, w odniesieniu do rzeźb dekorujących budynek także przyjęło taką ocenę odręcznych kopii dzieł plastycznych, o ile noszą one piętno osobiste twórcy¹⁴⁰. Uznano również ochronę prawnoautorską względem fotografii obrazu, o ile znajduje się w niej piętno osobowości jej twórcy¹⁴¹. Sąd Apelacyjny dopatrzyl się oryginalności w wyborze oświetlenia, obiektywu, filtrów i w kadrowaniu oraz w kącie widzenia. Jednak trafnie zwracają uwagę Vivant i Bruguière, że jeżeli autor takiej fotografii ukrywa swoją osobowość za malowidłem – chodzi bowiem o jak najlepsze przedstawienie dzieła pierwotnego – to trudno w takim przypadku mówić o oryginalności, a raczej o posiadaniu dobrej techniki w odtwarzaniu cudzych dzieł¹⁴². W znamennym orzeczeniu¹⁴³ dotyczącym odrestaurowania plafonów i rzeźb sufitowych Sąd Kasacyjny uchylił orzeczenie Sądu Apelacyjnego, który oddalił roszczenia rzeźbiarza z uwagi na to, że jego praca polegała na skopiowaniu tego, co już wcześniej istniało, mimo że było to zrobione odręcznie. Jednak uchylenie orzeczenia nastąpiło tylko z powodu braku wykazania przez Sąd Apelacyjny, że owe odręczne kopie nie nosiły piętna osobowości ich twórcy, a więc z przyczyn proceduralnych. Sąd Apelacyjny w Paryżu w wyroku z dnia

139 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 189.

140 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 5.05.1998, N° de pourvoi: 96-17184, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007040917&fastReqId=729507609&fastPos=1> (9.07.2016).

141 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z dnia 26.09.2001 podają za F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 190. Zob. <http://www.lexinter.net/JP/propint.htm> (9.07.2016).

142 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 292.

143 Zob. wyrok z dnia 9.11.1993, N° de pourvoi: 91-17061, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007031432&fastReqId=490919308&fastPos=3> (14.07.2016).

27 marca 2014 roku odmówił także uznania za utwór rekonstrukcji średniowiecznych tekstów¹⁴⁴.

Hipotetycznie jest także możliwa sytuacja, w której twórcy stworzą niezależnie od siebie identyczne utwory. Jak jednak podkreśla Caron, są to zasadniczo rozważania akademickie, gdyż w takim przypadku można wątpić w oryginalność dzieła. Niemniej jednak sądownictwo dopuszcza taką sytuację. W wyroku z dnia 16 maja 2006 roku Sąd Kasacyjny¹⁴⁵ uznał możliwość istnienia dzieł symultanicznych, zwłaszcza gdy są one inspirowane wspólnym źródłem, zwłaszcza w odniesieniu do dzieła muzycznego. Potwierdził ten pogląd w wyroku z dnia 2 października 2013 roku w sprawie książki i serialu telewizyjnego¹⁴⁶.

Na zakończenie rozważań dotyczących pojęcia oryginalności w doktrynie i orzecznictwie francuskim należy także wskazać na ciekawy pogląd André Lucasa¹⁴⁷. Autor ten uważa, że w przypadku sztuki współczesnej, programów komputerowych czy kompilacji trudno jest doszukiwać się oryginalności w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Dlatego dzieli on dzieła na te o charakterze estetycznym – w nich oryginalność jest oczywista i wymaga się odcisku osobowości twórcy, oraz inne, co do których sądy muszą lawirować w dookreślaniu ich „oryginalności”. Wspomniany autor dochodzi do wniosku, że brak precyzyjnego pojęcia skutkuje niepewnością i nieprzewidywalnością prawa. Co więcej, powstają problemy związane z autorskim prawem osobistym i jego ochroną, dlatego Lucas proponuje, aby zamiast pojęcia oryginalności odnosić się raczej

144 Zob. Wyrok Sądu Apelacyjnego z 27.03.2014, <https://www.legalis.net/jurisprudences/tribunal-de-grande-instance-de-paris-3eme-chambre-4eme-section-jugement-du-27-mars-2014> (23.07.2017); także A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 18.

145 Zob. Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 16.05.2006, N° de pourvoi: 05–11780, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007052427&fastReqId=1929979677&fastPos=5> (15.07.2016).

146 Zob. Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 2.10.2013, N° de pourvoi: 12–25941, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028039256&fastReqId=707499739&fastPos=1> (15.07.2016).

147 Por. A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 24–25.

do koncepcji zmiennych praw autorskich. Caron¹⁴⁸ trafnie zwraca uwagę, że współczesne prawo autorskie głównie zajmuje się ochroną tak zwanych „drobnych monet”, a więc utworów, których oryginalność jest na bardzo niskim poziomie, co wydaje się mu niewłaściwe. Ochrona prawnoautorska związana jest bowiem z powstaniem praw wyłącznych, jak również ze sformalizowanym obrotem prawami. Nie jest więc uzasadnione uznawanie wszystkiego za utwór w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej. Autor ten wskazuje na kilka możliwych wyjść z tej nieakceptowalnej, jego zdaniem, sytuacji. Mianowicie, pierwsza możliwość to wykreowanie specyficznej ochrony prawnej dla quasi-utworów¹⁴⁹. Jednak wtedy pojawią się problemy demarkacyjne pomiędzy tym, co będzie zaliczone do owej quasi-twórczości, a utworami *sensu stricto*. Kolejna możliwość to uczynienie bardziej atrakcyjną ochrony na podstawie przepisów o wzorach zdobniczych i wprowadzenie braku możliwości kumulowania ochrony. Jednak, jak podkreśla Caron, na przeszkodzie temu stoi prawo unijne. Trzecia możliwość to restryktywne podejście do przesłanki oryginalności.

Caron rozważa także kwestię przymusu w odniesieniu do oryginalności dzieła. Uważa, że jeżeli ktoś postępuje ściśle według wskazówek innej osoby, może powstać piękny utwór, ale może on nie nosić pięta jego osobowości. Podobnie dzieje się, gdy wytwór powstaje wyłącznie na podstawie wskazówek technicznych¹⁵⁰. Banalność także wyklucza ochronę prawnoautorską. Jest ona niejako zaprzeczeniem oryginalności. Według Carona z wytworem banalnym mamy do czynienia, gdy może on być wytworzony w sposób identyczny przez inne osoby. Jako przykład podaje chronologicznie ułożoną kartę win czy bazę danych sklasyfikowaną alfabetycznie. Z tego względu „byłoby niedopuszczalne, gdyby twórca formy banalnej mógł ją sobie zarezerwować wbrew zasadzie wolności działalności komercyjnej czy przemysłowej, która może być ograniczana

148 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 96.

149 Zob. na ten temat M. Buydens, *La protection de la quasi-création*, Bruxelles 1993, s. 785–798.

150 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 83.

tylko w niezbędnym zakresie¹⁵¹. Co więcej, trudność wykonania formy nie ma znaczenia dla uznania jej za banalną. Sama bowiem umiejętność nie jest chroniona na gruncie prawa autorskiego. Jednak zdaniem Vivanta i Bruguière'a sama banalność nie wyklucza istnienia dzieła, a jedynie stanowi o „niegodności” jego ochrony na gruncie prawa autorskiego, gdyż jest zaprzeczeniem oryginalności¹⁵².

Jeśli chodzi o dowód oryginalności, to w większości przypadków nie jest on potrzebny, gdyż sama oryginalność nie budzi wątpliwości. W zasadzie spory odnoszą się jedynie do dzieł granicznych, na przykład do sztuki przemysłowej czy oprogramowania, a więc takich, których oryginalność jest słaba¹⁵³. Jest też zrozumiałe, że inna jest oryginalność opery, programu komputerowego, dzieła sztuki stosowanej czy kalendarza. Stąd istnieje konieczność odmiennego oceniania i dedukowania często odmiennych treści z terminu „oryginalność”.

We wspomnianej doktrynie rozważa się istnienie przesłanki oryginalności w odniesieniu do dzieł granicznych, w których może być ona wątpliwa, takich jak tytuł, fotografia, kopie dzieł plastycznych, programy komputerowe, antologie, zbiory i bazy danych oraz dzieła sztuki stosowanej.

Zasadniczo tytuł podlega ochronie autorskiej na gruncie prawa francuskiego, z uwagi na to, że został on samodzielnie wyliczony wśród przykładowo wskazanych dzieł w artykule L112–4 Kodeksu własności intelektualnej. Stąd dominuje pogląd o samodzielnej jego ochronie prawnoautorskiej w oderwaniu od dzieła. Zdaniem Vivanta i Bruguière'a trudno jednak w tej dziedzinie o jakąś konsekwencję. Podają oni przykładowo, że sądy przyjęły ochronę takich tytułów jak *Clochemerle* (nazwa własna miejscowości, ale też jest to synonim grupy bez przerwy dyskutujących ludzi na różne tematy), *Felix the cat*, *Angélique*, podczas gdy nie

151 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 83 (tekst polski: tłum. własne).

152 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 143.

153 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 88. M. Vivant i J.-M. Bruguière wskazują na takie dzieła jak mapy, traktat o chemii czy fotografia jako na te, w których oryginalność nie jest oczywista, zob. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 273–274.

przyjęły prawnoautorskiej ochrony tytułu *Saveur* (smak) czy *Parle-moi d'amour*. Co więcej, autorzy ci są zdania, że artykuł L112–4 Kodeksu własności intelektualnej nie sprzeciwia się temu, aby ochrona tytułu była powiązana z dziełem, do którego się odnosi. Zasadniczo tytuł jest chroniony, jeżeli dane wyrażenie zostało użyte po raz pierwszy. Oryginalność jest więc w tym przypadku zbliżona do nowości¹⁵⁴.

W odniesieniu do fotografii, biorąc pod uwagę orzecznictwo Trybunału Sprawiedliwości, oryginalność jest postrzegana w podejmowanym przez fotografa wyborze. Dlatego wydawałoby się, że o ile będzie istniała możliwość wyboru, fotografia automatycznie będzie traktowana jako utwór. Tylko w sytuacjach banalnych, gdy zrobienie zdjęcia ma charakter świadczenia technicznego, czy w przypadku zdjęć z wyścigów samochodowych, w których organizatorzy umieścili fotografów w ściśle określonym miejscu, a ci nie mogli tego umiejscowienia zmienić,¹⁵⁵ przyjęto, że fotografia będzie pozbawiona oryginalności. Trafnie Vivant i Bruguière przyjęli, że nie będą oryginalne zdjęcia wykonane przez paparazzich z uwagi na brak możliwości wyboru; muszą bowiem robić zdjęcia ze ściśle określonego miejsca – ukrytego, a samo zdjęcie jest zdominowane przez odniesienie do osoby fotografowanej¹⁵⁶. Co ciekawe, sądownictwo francuskie przyjęło ochronę autorską reportażu fotograficznego, ale doktryna wypowiedziała się krytycznie co do tego wyroku¹⁵⁷.

Należy jednak zwrócić uwagę na niedawno wydane orzeczenie Sądu Kasacyjnego¹⁵⁸, w którym odrzucił on skargę z uwagi na brak właściwych podstaw kasacyjnych, pomimo że zostało w niej trafnie, moim zdaniem,

154 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 178–183, 286–287.

155 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 3.02.2004, N° de pourvoi: 02–11400, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007476850&fastReqId=17247501&fastPos=1> (20.07.2016).

156 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 287–291.

157 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 291.

158 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 31.01.2018, N° de pourvoi: 16–25291, <https://juricaf.org/arret/FRANCE-COURDECASSATION-20180131-1625291> (9.04.2018) (tekst polski: tłum. własne).

stwierdzone, że „dzieło jest oryginalne tylko wtedy, gdy nosi odcisk osobowości autora; tej oryginalności nie można wywnioskować z samego faktu, że jego realizacja wymusiła arbitralne wybory ze strony autora; że stwierdzając, iż sporne fotografie były objęte prawem autorskim, przez sam fakt dokonywania «arbitralnych wyborów» ukazujących «estetyczne nastawienie» ich twórcy, bez wyjaśnienia, w jaki sposób te wybory ukazują odcisk osobowości ich autora, Sąd Apelacyjny pozbawił swój wyrok podstawy prawnej”. W dalszej części skargi kasacyjnej odniesiono się do standardowych sposobów zrobienia przedmiotowych fotografii, oświetlenia, wyeksponowania czy upiększenia fotografowanych mebli. Zarzucono także Sądowi Apelacyjnemu w Paryżu, że nie przeprowadził osobnej analizy każdego z 720 zdjęć, a jedynie dokonał jej wybiórczo względem pewnej partii fotografii. Jednak ostatecznie Sąd Kasacyjny odrzucił skargę kasacyjną bez szczegółowego rozważania jej motywów, co moim zdaniem mogło doprowadzić do ustalenia pewnych standardów w zakresie ochrony fotografii.

Z kolei w zakresie oprogramowania, od samego początku we Francji odmiennie podchodzono do przesłanki oryginalności, obiektywizując ją i doszukując się w danym programie jedynie wkładu intelektualnego¹⁵⁹. Program ma być więc jedynie refleksem inteligencji, a nie musi w nim być odcisnięta osobowość twórcy. Zasadniczo wystarczy wykazać, że miało się swobodę w podejmowaniu określonych wyborów w strukturze programu¹⁶⁰. Zdaniem Vivanta i Bruguière’a¹⁶¹ dyrektywa europejska z 1991 roku stanowi niejako przedłużenie tego, co zostało powiedziane przez francuski Sąd Kasacyjny, tylko przy użyciu nieco odmiennych sformułowań. Oryginalność programu jest bowiem rozumiana jako własna kreacja intelektualna jego autora. „Kreacja własna” oznacza zatem wniesienie

159 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego, zgromadzenie plenarne z dnia 7.03.1986, N° de pourvoi: 83-10477, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rec hJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007016934&fastReqId=487721852&fastPos=1> (20.07.2016).

160 Tak M. Vivant i J.-M. Bruguière, op. cit., s.293-294.

161 Ibidem.

pewnego wkładu własnego autora. Przy czym aport ten ma mieć charakter indywidualny, a więc związany z intelektem człowieka.

W odniesieniu do różnego typu antologii, baz danych czy zbiorów, kreacja intelektualna kryje się w podejmowanych wyborach, w sposobach organizacji danych.

Brak zwięzłej definicji „oryginalności” powoduje pewne problemy w szczególnych przypadkach, na przykład w odniesieniu do sztuki współczesnej, w której odrzuca się formę na rzecz samej idei czy sloganu, i w której często podpis decyduje, czy coś jest dla takiego artysty utworem. Trafnie, moim zdaniem, Pollaud-Dulian twierdzi, że nie ma znaczenia, co sami artyści sądzą na temat tego, co wytwarzają i nie można uznać, że wszelkie kreacje są chronione na gruncie prawa autorskiego. Nie może to prowadzić do wynaturzenia fundamentów prawa autorskiego. Sądy francuskie z pewnymi zastrzeżeniami uznają zatem ochronę prawoautorską sztuki współczesnej. W powoływanej już przeze mnie sprawie *Paradis* Sąd Kasacyjny uznał napis na drzwiach byłego szpitala psychiatrycznego za utwór, szukając oryginalności tradycyjnymi metodami, a więc plasując ją w samym sposobie ułożenia pomalowania liter oraz w szczególnym otoczeniu. W innej sprawie dotyczącej ochrony obrazu monochromatycznego przyjęto, że o oryginalności świadczą kontury oraz struktura w przedstawieniu dzieła. Przyjęto więc, że nie jest to jedynie wyrażenie idei¹⁶². Dlatego właśnie zdaniem Vivanta i Bruguière’a oryginalność przejawia się z procesie intelektualnym oraz w podejmowanych wyborach¹⁶³.

W doktrynie dotyczącej ochrony prawa autorskiego zaproponowano też dedukowanie domniemania oryginalności z faktu bycia twórcą.

162 Zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z dnia 7.01.2011, Numéro(s) : 2009/16251, zob. także [163 M. Vivant i J.-M. Bruguière, op. cit., s.300.](https://www.google.pl/search?newwindow=1&q=Paris+arret+7+janvier+2011+monochrome&oq=Paris+arret+7+janvier+2011+monochrome&gs_l=serp.3...20289.26727.0.27275.10.10.0.0.0.142.1145.2j8.10.0....0...1c.1.64.serp..0.1.141...33i21.vEZ86aEvpqI (20.07.2016).</p></div><div data-bbox=)

Wówczas na pozwanym spoczywałby dowód braku elementu¹⁶⁴. Jednak jak podkreśla Pollaud-Dulian, ta propozycja nie przyjęła się w orzecnictwie i dowód oryginalności musi przedstawić ten, kto powołuje się na prawo własności intelektualnej, ale zasadniczo tylko w sytuacji, gdy ta oryginalność jest w procesie kwestionowana¹⁶⁵. Oryginalność jest cechą każdego z dzieł z osobna i niedopuszczalne jest dokonywanie globalnych ocen, biorąc pod uwagę ich przynależność gatunkową. Dlatego nie każde zdjęcie będzie oryginalne, mimo że należy do gatunku fotografii¹⁶⁶.

Jeśli idzie o oceny dokonywane przez Sąd Kasacyjny, to kontrola dokonuje się w zakresie kwalifikacji, istnienia motywacji w uzasadnieniu wyroku oraz zastosowanych kryteriów. Wymaga więc scharakteryzowania oryginalności oraz kasuje te wyroki, w których sądy powołały się na przesłanki nowości lub uprzedniego istnienia dzieła jako same z siebie wykluczające ich oryginalność¹⁶⁷. Owo scharakteryzowanie oryginalności będzie odmienne w odniesieniu do różnorodnych dzieł. Może ona odnosić się zarówno do kompozycji dzieła, jak i sposobu jego wyrażenia. Przykładowo, w odniesieniu do dzieł muzycznych należy ją odrębnie poszukiwać, biorąc pod uwagę melodię, rytm i harmonię; w fotogra-

164 Zob. A. Lucas, H.-J. Lucas, A. Lucas-Schloetter, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Paris 2012, nr 143, podaję za F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 166–167.

165 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 167; M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 283. Zob. również wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 12.05.2011, N° de pourvoi: 09–12536, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000023998784&fastReqId=1898428024&fastPos=1> (7.07.2016), w którym uchylono wyrok Sądu Apelacyjnego z uwagi na brak dowodu oryginalności strony internetowej, a zarzut ten był wniesiony w apelacji przez pozwanego. Zob. również wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 19.11.1991, N° de pourvoi: 90–17031, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007135062&fastReqId=472064559&fastPos=2> (20.07.2016), w którym sąd ten odrzucił skargę, stwierdzając między innymi, że oryginalność dzieła nie była w ogóle kwestionowana, stąd nie było potrzeby przeprowadzenia dowodu na jej istnienie.

166 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 87.

167 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 168.

fii trzeba uwzględnić wybór perspektywy, przesłony, oświetlenia, kąta widzenia, a w bazach danych – wybór i uporządkowanie materii¹⁶⁸. Oce- niając zatem oryginalność, uwzględnia się różnorodność gatunkową dzieł, które wymagają odrębnego scharakteryzowania. Zasadniczo przyj- muje się, że sądy powinny samodzielnie dokonywać oceny oryginalności , gdyż jest to kwestia prawna, a biegły nie może wypowiadać się na temat prawa. Jednak w praktyce sądy zasięgają opinii zwłaszcza w odniesieniu do dzieł specjalistycznych, na przykład programów komputerowych, ale też w odniesieniu do sztuki stosowanej. W takich sytuacjach biegły nie może wypowiadać się w kwestii oryginalności, ale odnosi się do sposobu prezentacji czy ułożenia elementów w danym wytworze. Ocena oryginal- ności musi być pozostawiona sądowi¹⁶⁹.

Francuski Sąd Kasacyjny wymaga od sądów niższej instancji wska- zania przesłanek uznania danego wytworu na nieoryginalny. Nie jest bowiem wystarczające ograniczenie się do uznania, że coś było zna- ne lub jest banalne¹⁷⁰. Akcentuje się przy tym, że sama wolność wybo- ru nie musi oznaczać kreatywności i oryginalności. Dzieło musi bowiem przybrać formę i być odbiciem osobowości jego twórcy. Jako przykład podaje się orzeczenie Sądu Kasacyjnego z 29 listopada 2005 roku¹⁷¹,

168 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 284.

169 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 285.

170 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 10.09.2013, N° de pourvoi: 12–19873, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000027954913&fastReqId=890482357&fastPos=1> (6.07.2016): „W celu odrzucenia ochrony przez prawo autorskie flakonu „Le Male” wyrok utrzymuje, że charakterystyczne elementy butelki, biorąc je pod uwagę samodzielnie lub w zestawieniu, nie wyróżniają tej butelki spośród znanych popiersi, w szczególności starożytnych, i że wyko- rzystanie niebieskawego przezroczystego szkła nie jest wystarczającym znamieniem oryginalności, pozwalającym na stwierdzenie istnienia piętna osobowości autora. Zważywszy, że przez takie określenie motywów, bez sprecyzowania, jak wybór połączenia butelki perfum i kształtu męskiego popiersia z zaznaczoną muskulaturą i wykorzystanie przezro- czystego niebieskawego szkła w celu ucieśnienia tej formy nie wyraziły osobowości jego autora, sąd apelacyjny pozbawił swój wyrok podstawy prawnej”.

171 Wyrok Sądu Kasacyjnego z 29.11.2005, N° de pourvoi: 04–12721, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT0000>

w którym przyjęto, że „reguły konkursu, nawet jeśli dokonano ich arbitralnego wyboru, nie mogą stanowić same w sobie utworu chronionego prawem autorskim, niezależnie od formy lub oryginalnej prezentacji, które mogą im być nadane”. W innym orzeczeniu, dotyczącym programu komputerowego, Sąd Kasacyjny stwierdził, że „poprzez brak zbadania, w czym dokonany wybór świadczy o wkładzie intelektualnym i osobistym wysiłku tego, kto opracował program komputerowy, odsyłając jedynie do natury nadającej mu charakter dzieła chronionego jako tak przez prawo autorskie, Sąd Apelacyjny nie dał swojemu orzeczeniu podstawy prawnej”¹⁷². Należy przy tym zauważyć, że Sąd Apelacyjny oceniający wcześniej tę sprawę uznał, że program komputerowy jest utworem tylko dlatego, że jako taki był przedmiotem wielu umów handlowych oraz został złożony do depozytu Agencji Ochrony Programów (*Agence pour la protection des programmes*). Sąd Kasacyjny¹⁷³ uchylił także wyrok Sądu Apelacyjnego, który odrzucił ochronę prawnoautorską z uwagi na to, że dany wzór już wcześniej istniał: „Opierając swoją decyzję na braku pierwszeństwa i nowego charakteru wyborów w konstrukcji spornych budynków i ich wyposażenia, Sąd Odwoławczy, który nie scharakteryzował, w jaki sposób te wybory, choć arbitralne, nosiły piętno osobowości ich autora, naruszył powyższe postanowienia”. Podobnie orzekł Sąd Kasacyjny we wcześniejszym wyroku z dnia 7 listopada 2006 roku¹⁷⁴, stwierdzając, że nie charakteryzując oryginalności, Sąd Apelacyjny, który

07052380&fastReqId=706843866&fastPos=1 (7.07.2016) (tekst polski: tłum. własne).

172 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 17.10.2012, N° de pourvoi: 11-21641, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000026516632&fastReqId=1060440158&fastPos=1> (7.07.2012) (tekst polski: tłum. własne).

173 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 22.01.2014, N° de pourvoi: 11-24273, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028515359&fastReqId=221211090&fastPos=1> (6.07.2016) (tekst polski: tłum. własne).

174 Zob. Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 7.11.2006, N° de pourvoi: 05-16843, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007055268&fastReqId=663317282&fastPos=1> (6.07.2016).

oparł swój wyrok na braku wcześniejszego istnienia ocenianego wytworu (album fotograficzny o Korsyce) i braku nowości w wyborze w dokonanej prezentacji, podjął decyzję arbitralną z uwagi na brak scharakteryzowania, w jaki sposób ślad osobowości twórcy odbija się w dokonanym wyborze. Wynika z tego wniosek, że we francuskim systemie prawa autorskiego niedopuszczalne jest oparcie ochrony prawnoautorskiej na tym, że coś jest pierwsze czy nowe. Podobnie jest z sytuacją odwrotną, gdy odmawia się ochrony z uwagi na to, że wytwór nie jest nowy. Konieczne jest zbadanie oryginalności, która decyduje o ochronie prawnej.

Należy przy tym podkreślić, że podobnie jak system polski, system francuski charakteryzuje się dużą nieprzewidywalnością w zakresie uznania, czy dany wytwór jest czy też nie jest utworem. Przykładowo, nie przyjęto oryginalności takich wytworów jak prosty opis metody leczenia czy strona internetowa ograniczająca się do wskazania oferowanych przedmiotów¹⁷⁵. Zawsze sądy ostatecznie oceniają, czy dany wytwór jest utworem, dlatego strony w umowie nie mogą go w tej ocenie wyřęcać. Niedopuszczalna czy też nieskuteczna jest więc klauzula w umowie autorskiej zakazująca stronom kwestionowania oryginalności utworu¹⁷⁶.

W systemie francuskim ani powstanie utworu, ani wykonywanie praw przysługujących do niego nie jest poddane żadnym formalnościom, podobnie jak w innych systemach kontynentalnych. Podkreśla się, że już na podstawie dekretu z dnia 19–24 lipca 1793 roku, odnoszącego się do praw autora dzieł piśmienniczych bez względu na ich rodzaj, do kompozytorów muzyki, malarzy i rysowników, prawo autorskie powstawało bez żadnych formalności. Jednak jego wykonywanie, a więc dochodzenie roszczeń, uzależnione było od złożenia dzieła do rejestru (artykuł 6 dekretu). Przepis ten został zniesiony dopiero w 1925 roku na podstawie ustawy z dnia 19 maja 1925 roku¹⁷⁷.

175 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 273–281.

176 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 282.

177 Por. JORF nr 0123 z 27.05.1925, s. 4934.

W systemach anglosaskich powstanie i ochrona prawnoautorska uzależniona była od wpisania dzieła do odpowiedniego rejestru i złożenia egzemplarza do depozytu oraz od wzmianki *copyright* na samych egzemplarzach dzieła. Brytyjski system *copyright* zniesiony został stosunkowo wcześnie, bo w 1911 roku i od tego czasu brak formalizmu odnosił się zarówno do powstania prawa, jak i do możliwości dochodzenia jego naruszeń. Z kolei Stany Zjednoczone system formalności zniosły dopiero po przystąpieniu do konwencji berneńskiej w marcu 1989 roku, ale jedynie w odniesieniu do dzieł autorów obcych, przynależnych do państw należących do Związku berneńskiego, utrzymując go jednak w odniesieniu do własnych obywateli. Wprawdzie w odniesieniu do własnych obywateli powstanie prawa autorskiego nie jest uzależnione od zarejestrowania dzieła, złożenia go do depozytu i opatrzenia notą *copyright*, ale skutkuje możliwością wystąpienia o ochronę z tytułu naruszenia prawa autorskiego.

Należy jednak zauważyć, że we Francji istnieją oficjalne rejestry, do których wpisuje się dokumenty oraz różnorodne dzieła. Ma to jednak związek z ich archiwizacją i zachowaniem dziedzictwa narodowego¹⁷⁸. Ponadto istnieje rejestr dzieł kinematograficznych i audiowizualnych podlegający obecnie *Code du cinéma et de l'image animée*¹⁷⁹, ale nie ma on znaczenia dla samego powstania dzieła i jego ochrony, a raczej umożliwia obrót prawami, udzielenie hipoteki czy zastawu. Oprócz tego, na podstawie Kodeksu własności intelektualnej funkcjonuje rejestr rysunków i modeli (wzorów przemysłowych). Istnieją także rejestry fakultatywne. Rejestr *Soleau* funkcjonujący w ramach Narodowego Instytutu Własności Przemysłowej, który również rejestruje rysunki i modele (wzory przemysłowe) oraz inne rejestry są prowadzone przez organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i pokrewnymi.

178 Por. ustawa z dnia 20.06.1992 o rejestrze prawnym nr 92–546 ze zmianami, JORF nr 144 z 23.06.1992, s. 8167.

179 Skodyfikowany na podstawie ordonansu n° 2009–901 z 24.07.2009 relative à la partie législative du code du cinéma et de l'image animée, JORF n°0170 z 25.07.2009, s. 12443, tekst nr 39.

We francuskiej doktrynie prawnoautorskiej¹⁸⁰ uważa się, że rejestry, w których określa się datę złożenia dzieła, mogą mieć znaczenie procesowe i chronić przeciwko osobom, które chciałyby przywłaszczyć sobie dany utwór, gdyż wskazują na termin jego powstania w sytuacji, gdy samo dzieło nie zostało rozpowszechnione, a doszło do naruszenia praw autorskich.

2.3. Zakaz dyskryminacji utworów

Zgodnie z artykułem L112–1 Kodeksu własności intelektualnej dla ochrony prawnoautorskiej nie ma znaczenia rodzaj dzieła, forma jego wyrażenia, wartość czy jego przeznaczenie. Dlatego zakazana jest wszelka dyskryminacja utworów pomiędzy sobą. Należy odciąć się od ocen etycznych, estetycznych oraz odnoszących się do wartości artystycznych, ekonomicznych czy duchowych. Nie ma też znaczenia sukces komercyjny¹⁸¹.

Okolicznością obojętną z punktu widzenia ochrony prawnoautorskiej jest między innymi rodzaj dzieła. Każde dzieło jest bowiem chronione, jeżeli przyjmie odpowiednią formę, która będzie dostępna dla człowieka za pośrednictwem jego zmysłów. Wyliczenie dzieł w artykule L112–2 Kodeksu własności intelektualnej ma jedynie charakter przykładowy. W doktrynie mówi się więc o pewnych „rodzinach dzieł”, tradycyjnie wydzielając przede wszystkim gatunek literacki, artystyczny (plastyczny) i muzyczny. Każda z rodzin dzieł grupuje różne ich kategorie¹⁸².

180 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 176.

181 Zob. wyroki Sądu Kasacyjnego (zgromadzenia plenarne) z dnia 7.03.1986, N° de pourvoi: 85–91465, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007064795&fastReqId=377757223&fastPos=1> (8.07.2016); N° de pourvoi: 85–91465, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007016536&fastReqId=1962076305&fastPos=3> (8.07.2016); N° de pourvoi: 84–93509, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007016935&fastReqId=1976786172&fastPos=4> (8.07.2016).

182 Por. M. Vivant, J.-M. Brugière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 245–246.

Zakwalifikowanie do konkretnego gatunku będzie miało jednak znaczenie dla zastosowania określonych odrębnych przepisów prawnych istniejących w Kodeksie własności intelektualnej, jak również dla zakresu monopolu oraz jego egzekwowania. Jak podkreśla Caron – inna będzie ocena naruszenia integralności powieści, a inna – dzieła architektonicznego¹⁸³. Wśród przykładowo wyliczonych utworów znajduje się między innymi utwór typograficzny. W doktrynie trafnie uważa się, że nie każda typografia będzie chroniona, ale jedynie ta, która odrywa się od swojej funkcjonalności czy użyteczności i wyraża osobowość jej twórcy. Litera jako taka nie będzie przedmiotem ochrony, ale będzie nim jej oryginalna forma¹⁸⁴.

Obojętna z punktu widzenia zakwalifikowania wytworu do kategorii utworów jest również forma wyrażenia dzieła. Przez formę wyrażenia rozumie się „sposób, poprzez który (technika, sztuka, proces) dzieło jest realizowane (istnieje) i jest komunikowane, manifestowane publiczności”¹⁸⁵. Żaden więc sposób wyrażenia nie może być ani dyskryminowany, ani uprzywilejowany.

W systemie autorskim dla powstania ochronynie ma znaczenia wartość utworu. Jak wskazują Vivant i Bruguière, po raz pierwszy ta reguła pojawiła się w ustawie z 11 marca 1902 roku i odnosiła się do rzeźbiarzy oraz rysowników różnorodnych ornamentów oraz wzorów i już

183 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 91.

184 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 182. W wyroku Sądu Kasacyjnego z dnia 15.07.1993, N° de pourvoi: 91-17442, <https://www.legifrance.gouv.fr/af-fichJurijJudi.do?oldAction=rechJurijJudi&idTexte=JURITEXT000007031017&fastReqId=1564918762&fastPos=4> (8.07.2016), przyjęto możliwość ochrony prawnoautorskiej dzieła typograficznego. W sprawie problematyczna była kwestia tego, czy typografia stworzona w 1947 roku podlega ochronie, z uwagi na fakt, że dzieło typograficzne zostało dopisane do przykładowego wyliczenia utworów w ustawie o prawie autorskim z 11.03.1957 dopiero na podstawie ustawy z 3.07.1985 roku (ustawa nr 85-660, JORF z 4.07.1985, s. 7495). Sąd Kasacyjny w przywołanym orzeczeniu przyjął, że wyliczenie jest tylko przykładowe i każde „dzieło ducha” podlega ochronie prawnoautorskiej bez względu na to, czy zostało wyraźnie wskazane.

185 M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 247 (tekst polski: tłum. własne).

wówczas była przez doktrynę wyciągana przed nawias¹⁸⁶. Obecnie z uwagi na tę przesłankę nie można poddawać ocenie „wartości, talentu, jakości lub wysiłku twórczego czy walorów estetycznych, intelektualnych, naukowych lub moralnych dzieła”¹⁸⁷. Miałyby to bowiem walor subiektywny, gdyż każdy inaczej ocenia wartość dzieła. Ponadto ocena taka nie uwzględniałaby upływu czasu, który może mieć wpływ na postrzeganie wartości utworu. Stąd Pollaud-Dulian podkreśla brak istnienia jakiegoś minimalnego progu twórczości, po przekroczeniu którego dopiero można przyjąć ochronę prawnoautorską danego dzieła. Ochronie podlegają również takie utwory, które są przeciętne, czy też wyrażają niski poziom twórczości. Nie można więc odmówić ochrony, powołując się na brak wartości estetycznych lub artystycznych dzieł, takich jak rysunki, filmy czy montaż audiowizualny przeznaczone dla zilustrowania broszur wydawanych przez serwis, szczególnie dla osób naprawiających urządzenia¹⁸⁸, a także na ubóstwo intelektualne podpisów pod satyrycznymi rysunkami i banalność refleksji¹⁸⁹ czy na sprzeczność z powszechnie uznawanymi wartościami moralnymi¹⁹⁰.

Odnosząc się do tego ostatniego przypadku, na gruncie francuskiego systemu autorskiego zasadniczo nie ma znaczenia niemoralność dzieła czy sprzeczność z dobrymi obyczajami. Wprawdzie filmy pornograficzne,

186 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 248.

187 F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 186 (tekst polski: tłum. własne).

188 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 15.04.1982, N° de pourvoi: 80-15403, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007010066&fastReqId=645258665&fastPos=1> (9.07.2016).

189 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.02.1969, N° de pourvoi: 68-90076, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007057246&fastReqId=1003147566&fastPos=1> (9.07.2016). Przedmiotem przywołanej sprawy były rysunki satyryczne przedstawiające zwierzęta, którym przydano cechy ludzkie. Rysunki te bez zezwolenia ich twórcy zostały rozpowszechnione w formie kartek pocztowych.

190 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 6.05.1986, N° de pourvoi: 84-93696, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007065145&fastReqId=1708105013&fastPos=1> (9.07.2016). W wyroku tym dopuszczono ochronę prawnoautorską filmu pornograficznego.

perwersyjne lub brutalne są na gruncie Kodeksu kinematograficznego traktowane gorzej niż pozostałe w zakresie warunków finansowych, ale nie jest zakazane ani ich tworzenie, ani rozpowszechnianie. Jednak Sąd Kasacyjny, izba karna, w wyroku z dnia 28 września 1999 roku¹⁹¹ przyjął, że „w rozumieniu artykułu L112–1 Kodeksu własności intelektualnej dzieła ducha są chronione bez względu na rodzaj, formę ekspresji, wartość czy przeznaczenie, utwór pornograficzny korzysta z ochrony zgodnej z ustawodawstwem dotyczącym własności literackiej i artystycznej jedynie przy braku dowodu na jego bezprawność”. Orzeczenie to jest w doktrynie krytykowane, gdyż zdaniem Pollauda-Duliana każdy utwór oryginalny jest chroniony¹⁹². W odniesieniu bowiem do dzieł powstanie ochrony nie jest uzależnione od ich charakteru zgodnego lub niezgodnego z dobrymi obyczajami czy z porządkiem publicznym, w przeciwieństwie do wynalazków czy wzorów przemysłowych. Z kolei Caron interesująco argumentuje, że artykuł 16 francuskiego Kodeksu cywilnego zakazuje wszelkich ataków na godność ludzką. Z tego zapisu można dedukować, że nie może być chroniony utwór, który tę godność narusza. Jednak i on uważa, że prawo autorskie powinno być neutralne. Interesujące rozważania na temat styku prawa autorskiego z porządkiem publicznym przeprowadzili Vivant i Bruguière¹⁹³. Przede wszystkim powołali się na wcześniejsze orzeczenia w kontekście wyroku Sądu Kasacyjnego z 28 września 1999 roku. Mianowicie, w wyroku z dnia 6 maja 1986 roku Sąd Kasacyjny wyraźnie stwierdził, że z uwagi na istniejący w prawie autorskim zakaz dyskryminacji dzieł ze względu na rodzaj, formę wyrażenia, wartość i przeznaczenie, sądy nie mogą uzależniać ochrony od respektowania przez dzieło norm moralnych, gdyż sama ocena byłaby istotnie zróżnicowana, biorąc pod uwagę miejsce i czas jej dokonania. Dla istnienia

191 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 28.09.1999, N° de pourvoi: 98–83675, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJurijudi.do?oldAction=rechJurijudi&idTexte=JURITEXT000007071588&fastReqId=443041570&fastPos=1> (9.07.2016) (tekst polski: tłum. własne).

192 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 187–188.

193 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 249–254.

prawa nie ma więc znaczenia kwestia respektowania przez dzieło porządku publicznego. Ma z kolei znaczenie dla jego rozpowszechniania. Vivant i Bruguière wskazują na istniejące problemy, w tym prawnoautorskie, związane z pornografią dziecięcą oraz okaleczaniem własnego ciała jako „działa sztuki”. Być może dlatego Sąd Kasacyjny w powołanym wyżej wyroku z 1999 roku chciał uczynić wyłom i umożliwić kontrolę takich kontrowersyjnych wytworów¹⁹⁴.

Dalej przywołani autorzy rozważają, czy bezprawny charakter dzieła wpływa na możliwość występowania z tytułu naruszenia praw autorskich i czy dopuszczalne jest roszczenie o wynagrodzenie. Autorzy ci uzasadniają, że byłoby nieakceptowalne, gdyby naruszciciel mógł dowodzić bezprawności dzieła i w ten sposób uniknąć odpowiedzialności prawnej. To tak, jakby obwiniony o przestępstwo mógł uwolnić się od odpowiedzialności z tego względu, że ktoś wcześniej popełnił przestępstwo. Stąd takie rozwiązanie nie jest, zdaniem tych autorów, możliwe do utrzymania. Z kolei jeśli idzie o kwestię dopuszczalności występowania z roszczeniami odszkodowawczymi autorzy ci stanęli na stanowisku, że trudno dopuścić rozwiązanie, które by uniemożliwiało występowanie z takimi roszczeniami, gdyż uprzywilejowałoby ono osoby naruszające cudze prawa autorskie. Ponadto stwierdzają, że okoliczności takich spraw mogą być różne i często dopiero sąd wyrokujący stwierdziłby, że dane dzieło było bezprawne. Wówczas do momentu ogłoszenia takiego wyroku utwór nie byłby bezprawny, a więc nie ma podstaw do pozbawienia uprawnionego wynagrodzenia za nielegalne korzystanie z niego przez naruszciciela.

Pomimo zakazu dyskryminacji w prawie autorskim różnorodnych wytworów ze względu na ich wartość, sądy często nawiązują do talentu

194 Sądy francuskie nakazały zamknięcie wystawy anatomicznej eksponującej ludzkie zwłoki (*Our body*) z uwagi na naruszenie godności ludzkiej oraz na brak udowodnienia przez podmiot wystawiający legalnego pochodzenia ludzkich ciał i świadomej zgody krewnych na ich wystawienie. Zob. http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/30/la-cour-d-appel-confirme-l-interdiction-de-l-exposition-our-body_1187537_3246.html (18.07.2016).

twórcy, do godności korzystania z ochrony czy popularności, co jest krytykowane w doktrynie¹⁹⁵.

Trafnie jednak Caron zauważa, że wprawdzie nie można ze względu na wartość odmówić ochrony prawnoautorskiej, ale nic nie stoi na przeszkodzie, aby ją uwzględnić, udzielając ochrony, zwłaszcza że sama oryginalność jest warunkowana wartością¹⁹⁶. Z kolei Vivant i Bruguière przyjmują, że wprawdzie sąd nie może pod względem estetycznym wartościować dzieła, nie może być krytykiem sztuki, ale nic nie stoi na przeszkodzie, aby ocenił, czy dany wytwór jest wynikiem ludzkiego geniuszu czy też wynikiem zwykłej umiejętności. Sąd ich zdaniem jest uprawniony do oceny, „jaki typ pracy intelektualnej manifestuje się w dziele”¹⁹⁷.

Ostatni zakaz dyskryminacji odnosi się do przeznaczenia utworu. Pierwotnie francuskie prawo autorskie z 1793 roku chroniło jedynie sztuki piękne, których przeciwieństwem są sztuki stosowane. Dopiero na początku XX wieku w wyroku Sądu Kasacyjnego z 11 marca 1902 roku przyjęto, że prawo autorskie chroni wszystkie dzieła bez względu na ich przeznaczenie. Zasada ta zapisana wprost znalazła się już w nowej ustawie o prawie autorskim z 11 marca 1957 roku. Dała ona początek teorii jedności sztuki, która zakazuje wprowadzać jakiegokolwiek dystynkcji pomiędzy sztuką stosowaną a sztuką „czystą”¹⁹⁸.

W ramach tejeż zasady w doktrynie francuskiej porusza się kwestię zakazu dyskryminacji z uwagi na cel, któremu dzieło ma służyć, a więc czy jest ono przeznaczone do publicznego pokazu¹⁹⁹ czy do nauczania²⁰⁰. Co więcej, stwierdza się, że nie można różnicować ochrony pomiędzy

195 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 254.

196 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 93.

197 M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 255 (tekst polski: tłum. własne).

198 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 255–256.

199 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 3.03.1992, N° de pourvoi: 90–18081, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJurijudi.do?oldAction=rechJurijudi&idTexte=JURITEXT000007140663&fastReqId=1885485629&fastPos=1> (10.07.2016). Sprawa dotyczyła pokazu obrazów i sztucznych ogni w 100. rocznicę wybudowania wieży Eiffla.

200 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 190–191.

czystą sztuką a tą użytkową ze względu na przyjętą teorię jednościi sztuki. Na tej samej zasadzie chroniona jest wyrafinowana poezja oraz slogan polityczny lub reklamowy, wielkie malowidła, kreacja mody czy ornament na papierze. Wymienia się takie wytwory, które mogą być chronione na gruncie Kodeksu własności intelektualnej pod warunkiem ich oryginalności, jak na przykład: model pierścionka²⁰¹, otwieracz do butelek²⁰², koszyk na sałatę²⁰³, model torby podróżnej²⁰⁴ czy karta win²⁰⁵. Jeżeli utwór jest jednocześnie wzorem przemysłowym i jako taki został zarejestrowany na podstawie księgi V Kodeksu własności intelektualnej, nie jest wykluczona we Francji jego podwójna ochrona. Szczególnie ma to znaczenie dla okresu przed złożeniem go do obowiązkowego depozytu i po wygaśnięciu ochrony jako wzoru przemysłowego²⁰⁶. Przyjęcie teorii jednościi sztuki pozwala również objąć ochroną prawnautorską to, co nie może być chronione na podstawie przepisów o wzorze przemysłowym, a więc te modele, których oryginalność jest na bardzo niskim poziomie. Caron zauważa, że właśnie tego typu przeciętne kreacje są

201 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 20.03.2001, N° de pourvoi: 99–13713, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007423226&fastReqId=1691590594&fastPos=1> (10.07.2016). W sprawie tej stwierdzono, że „kombinacja znanych elementów korzysta z ochrony prawnautorskiej, byle tylko realizacja była odbiciem osobowości jej autora” (tekst polski: tłum. własne).

202 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 9.10.1974, N° de pourvoi: 72–93686, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007057117&fastReqId=1128895406&fastPos=1> (10.07.2016).

203 Zob. wyrok z dnia 30.10.1963, N° de pourvoi: 62–91916, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007053210&fastReqId=79927788&fastPos=1> (10.07.2016).

204 Zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z dnia 6.11.2009, Nr 2008/21238, <https://www.doctrine.fr/CA/Paris/2009/INPID20090142> (10.07.2016).

205 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z dnia 26.03.1991 podają za F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 192.

206 Zob. wyrok Sąd Kasacyjnego z 26.01.1976, N° de pourvoi: 74–13969, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006995764&fastReqId=1402900879&fastPos=1> (10.07.2016). Taki pogląd wyraził również w doktrynie F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 193.

zazwyczaj przedmiotem spraw sądowych, są „chlebem powszednim”. Wymienia także wytwory, które zostały uznane za utwór w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej: „pistolet na wodę, pojemnik na różne odpady, pudełko na jajka, kabina prysznicowa, plastikowa otoczka na okrągłe drzwiczki do pralki, kran cylindryczny, koszyk na pocztę, slipy, patyczki do nawożenia, suszarka do sałaty, nośnik na naklejkę ubezpieczeniową, uchwyt na kajdanki, zapalniczka, etc.”²⁰⁷. Autor ten stwierdza, że o ile przeznaczenie nie będzie miało znaczenia dla uznania danego wytworu za utwór, o tyle będzie miało znaczenie dla zakresu ochrony, zwłaszcza w odniesieniu do autorskich praw osobistych.

We francuskim Kodeksie własności intelektualnej nie ma odpowiednika artykułu 4 polskiej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Oznacza to, że we francuskim systemie nie zostały wyraźnie wymienione dzieła wyłączone spod ochrony prawnoautorskiej. Jednak przyjmuje się, uwzględniając konwencję berneńską, że nie będą chronione dokumenty urzędowe, tekst opisów patentowych, orzeczenia sądowe czy banknoty. Wynika to z potrzeby nieustannego obrotu czy posługiwania się tymi przedmiotami. Jednak w systemie francuskim wyłączenie ich spod ochrony jest *contra legem*, gdyż przepisy tego nie przewidują, a przeznaczenia dzieła nie powinno się uwzględniać przy ustalaniu ochrony. Caron podaje, że francuski hymn narodowy nie powinien być monopolizowany, ale jednocześnie jeden z sądów przyjął ochronę prawnoautorską popiersia Marianny – symbolu Republiki Francuskiej²⁰⁸. Stąd wydaje się, że brak precyzji w zakresie wyłączenia spod ochrony prawnoautorskiej pewnych wytworów może powodować zróżnicowanie w orzecznictwie sądowym, co nie wydaje się właściwym posunięciem i dlatego polskie rozwiązanie oceniam jako właściwsze.

207 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 96 (tekst polski: tłum. własne).

208 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 97.

3. Utwory zależne, zbiory i bazy danych

Zgodnie z artykułem L112–3 Kodeksu własności intelektualnej autorzy tłumaczeń, adaptacji, przekształceń lub aranżacji dzieł korzystają z ochrony zapewnianej przez niniejszy kodeks bez uszczerbku dla praw autora pierwotnego dzieła. To samo odnosi się do twórców antologii lub zbiorów dzieł lub różnorodnych danych, takich jak bazy danych, które poprzez dobór lub układ materiałów stanowią twórczość intelektualną. Baza danych to zbiór dzieł, danych lub innych niezależnych elementów rozmieszczonych w sposób systematyczny lub metodyczny i indywidualnie dostępny drogą elektroniczną lub za pomocą innych środków.

Na tej podstawie prawnej we Francji chroni się utwory niesamoistne. Z tego też powodu w doktrynie wyróżnia się jako odrębne kategorie dzieła zależne, zbiory oraz bazy danych. We wszystkich tych przypadkach konieczne jest dokonywanie wyborów. W sytuacji, gdy mają one charakter twórczy, ich efekt będzie chroniony na podstawie Kodeksu własności intelektualnej¹. Natomiast wtedy, gdy podejmowane wybory nie mają charakteru twórczego, całość nie jest chroniona na podstawie Kodeksu własności intelektualnej jako przedmiot prawa autorskiego².

1 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 248–249.

2 Tak na przykład Sąd Kasacyjny stwierdził w odniesieniu do reguł konkursu: „Reguły konkursu, nawet jeśli wynikają z arbitralnych wyborów, nie mogą, niezależnie od formy lub oryginalnej prezentacji, w której je ujęto, same w sobie stanowić dzieła chronione

Należy jednak zwrócić uwagę, że na gruncie systemu francuskiego doktryna nie posługuje się podziałami typowymi dla prawa polskiego, gdzie dzieli się utwory na samoistne i niesamoistne z silnym uwypukleniem wśród tych ostatnich opracowań czy zbiorów utworów. Rozważania dotyczące opracowań, zbiorów czy tak zwanych dzieł złożonych koncentrują się na tematyce dotyczącej podmiotów prawa autorskiego.

Dlatego warto w tym miejscu przytoczyć jeszcze definicje zawarte w artykułach L113–2 Kodeksu własności intelektualnej:

- „Utworem współautorskim jest dzieło, które powstało w wyniku wspólnej kreacji kilku osób”;
- „Utwór złożony to nowe dzieło, do którego został włączony utwór wcześniej istniejący bez współpracy z autorem tego ostatniego”;
- „Utwór zbiorowy to dzieło powstałe z inicjatywy osoby fizycznej lub prawnej, która je publikuje, rozpowszechnia i udostępnia pod swoim kierownictwem i nazwą, oraz w którym osobiste wkłady różnych autorów uczestniczących w jego opracowaniu są stworzone w celu realizacji całości, bez możliwości przypisania każdemu z nich odrębnego prawa w stosunku do zrealizowanej całości”³.

Jak wynika z powyższego, we Francji nie istnieje problem co do tego, czy utwór współautorski musi powstać w wyniku współpracy (porozumienia) pomiędzy kilkoma osobami celem stworzenia jednego dzieła. Z samej bowiem definicji już wynika, że współtwórcy muszą działać łącznie z wolą tworzenia. Z kolei jeżeli cudze dzieło powstaje na dziele wcześniej istniejącym, to wówczas powstaje kategoria dzieła złożonego, której brakuje w polskim systemie. Jej brak z kolei rodzi problemy

prawem autorskim”, zob. wyrok z dnia 29.11.2005, N° de pourvoi: 04–12721, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007052380&fastReqId=1876285289&fastPos=1> (2.09.2017).

³ Kodeks własności intelektualnej, L113–2 [dalej: CPI], https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do;jsessionid=98A563129B8BE895CA0B508E626BEA3E.tplgfr36s_3?idArticle=LEGIARTI000006278882&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20160630 (2.09.2017) (tekst polski: tłum. własne).

z zakwalifikowaniem go do kategorii utworów o połączonych wkładach twórczych, które powstały przy braku współpracy autorów wkładów.

Wracając jednak na grunt prawa francuskiego, w sytuacji „kiedy dzieło zawiera w sobie wiele wkładów twórczych, które sukcesywnie są wprowadzane kolejno w określonym czasie, możliwe jest jego kwalifikowanie jako dzieła złożonego czy zależnego”⁴. Dzieło złożone łączy w sobie obecność przynajmniej dwóch dzieł. Najpierw występuje dzieło wczesniej istniejące (uprzednie). Następnie zostaje do niego dodane dzieło późniejsze, które też musi się charakteryzować oryginalnością. Pomiędzy tymi dwoma utworami lub wkładami musi wystąpić ścisła relacja: jedno musi być inkorporowane w drugie, przy czym oba dzieła muszą być indywidualnie rozpoznawalne; wówczas występuje dzieło złożone. Istotne jest jednak, aby to, co zostało dodane później, było utworem, a więc posiadało cechę oryginalności. W sytuacji koloryzowania filmu czarno-białego, uznano, że nie można tego rozważać jako adaptacji, z uwagi na brak oryginalności w samym dokonaniu koloryzacji⁵. Przykładami dzieła złożonego są antologie, w których umiejscowione zostały utwory poetyckie; film dokumentalny, w który wykorzystano fotografię czy kolaż, w którym wykorzystano inne utwory⁶.

Z kolei w sytuacji, kiedy wzajemne połączenie dzieł czy wkładów poszło tak daleko, że są one nierozpoznawalne – wówczas występuje kategoria dzieła zależnego, na przykład adaptacja⁷. W doktrynie mówi się także o inkorporacji intelektualnej w sytuacji dzieła zależnego, o inkorporacji materialnej w odniesieniu do utworu złożonego, oraz o zapożyczeniu – z modyfikacją lub bez niej⁸. Jednak zdaniem Christophe’a Carona „ta odmienność terminologiczna ma charakter czysto dydaktyczny i nie

4 C. Caron, *Droit d’auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 208 (tekst polski: tłum. własne).

5 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d’auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 382.

6 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d’auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 381.

7 Por. C. Caron, *Droit d’auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 209; N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 103.

8 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d’auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 382.

rodzi żadnych konsekwencji⁹. Identycznego zdania jest Nicolas Binctin, podkreślając identyczne skutki prawne w odniesieniu do dzieł złożonych oraz zależnych¹⁰. Stąd do dzieł zależnych stosuje się przepis dotyczący dzieł złożonych. Należy także zauważyć, że zgodnie z artykułem L112–3 Kodeksu własności intelektualnej autorzy przekładów, adaptacji, przekształceń lub aranżacji utworów korzystają z ochrony ustanowionej przez niniejszy kodeks bez uszczerbku dla praw autora pierwotnego utworu. To samo dotyczy autorów antologii, zbiorów prac lub innych danych, takich jak bazy danych, które poprzez wybór lub układ przedmiotów stanowią dzieła intelektualne. Dlatego wydaje się, że dzieła złożone i zależne same w sobie są odrębnymi kategoriami utworów, pomimo identycznych skutków prawnych. Z tego powodu ta problematyka zostanie przeze mnie ujęta wspólnie w kolejnym rozdziale.

We współczesnej literaturze przedmiotu wskazuje się na istnienie różnorodności dzieł złożonych (zależnych). Wymienia się przykładowo:

- przerobiony przewodnik turystyczny¹¹,
- oryginalną fotografię dzieła¹²,
- karykaturę przerobioną na marionetkę¹³,
- strony internetowe oraz kreacje multimedialne¹⁴,
- audiowizualne dzieła zależne, na przykład nowe adaptacje filmów wcześniej istniejących,

9 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 209 (tekst polski: tłum. własne).

10 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 103–104.

11 Zob. wyrok z dnia 24.10.1995, N° de pourvoi: 93–16850, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&cidTexte=JURITEXT000007034620&fastReqId=282073601&fastPos=1> (3.09.2017).

12 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z 5.05.2000 podają za C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 210.

13 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 26.01.1994, N° de pourvoi: 92–11701, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&cidTexte=JURITEXT000007031921&fastReqId=1437232398&fastPos=1> (3.09.2017).

14 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 210.

– niekiedy kontynuacje dzieła¹⁵.

Oddzielnie należy scharakteryzować dzieła zbiorowe, których definicja została wprowadzona do ustawy autorskiej w 1957 roku z powodu potrzeby regulacji kwestii praw autorskich w odniesieniu do słowników i encyklopedii¹⁶.

3.1. Utwory złożone (zależne)

Utwór złożony (zależny) może przynależeć do różnych gatunkowo dzieł. Może więc być dziełem piśmienniczym, jak w sytuacji tłumaczenia, jak i muzycznym czy multimedialnym. W doktrynie francuskiej zauważa się istnienie szczególnie dużej ilości dzieł zależnych w muzyce. Wymienia się między innymi takie opracowania jak: interpretacje, improwizacje¹⁷, aranżacje (w tym *mixing* i *sampling*), przeniesienia, wariacje czy kompilacje¹⁸.

Z dziełem złożonym (zależnym) mamy do czynienia na skutek zejścia się dwóch przesłanek. Po pierwsze, istnieje dzieło wcześniejsze, a po drugie, twórca dzieła pierwotnego nie uczestniczy w tworzeniu dzieła wtórnego.

Pollaud-Dulian stwierdza, że „dzieła zależne zapożyczają część swojej substancji z dzieła wcześniej istniejącego, którego autorem jest ta sama

15 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 30.01.2007, N° de pourvoi: 04–15543, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000017627153&fastReqId=1219115621&fastPos=1> (3.09.2017).

16 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 370.

17 W jednym z orzeczeń Sąd Kasacyjny stwierdził, że fragment improwizacji na trąbce jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego z uwagi na to, że ma charakter oryginalny i odznacza się własnym stylem twórcy takiej improwizacji, zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.12.1997, N° de pourvoi: 94–82512, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007068333&fastReqId=713572758&fastPos=1> (5.09.2017).

18 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 191; N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 62.

lub inna osoba. Stąd jego oryginalność ma charakter względny i jego powstanie oraz eksploatacja są zależne od zgody autora dzieła wyjściowego, (jeśli jest ono jeszcze chronione)¹⁹. Istotne jest więc to, że w dziele zależnym ujawnia się oryginalność utworu pierwotnego, a więc piętno osobiste twórcy poprzedniego, jak również konieczne jest istnienie osobistego piętna autora, który dokonuje przekształcenia. Jest ono różne w zależności od tego, o jaki rodzaj dzieła zależnego chodzi. W sytuacji tłumaczenia, aranżacji, przeglądu, przekształcenia (przeróbki) chodzi o zachowanie wierności dziełu wyjściowemu. Z kolei oryginalność autora dzieła zależnego występuje „bądź tylko poprzez sposób wyrażenia tego, co było w dziele wcześniej istniejącym (tłumaczenie, aranżacja muzyczna), bądź tylko we własnej kompozycji (antologia), bądź jeszcze poprzez sposób wyrażenia i kompozycję częściowo odmienną (adaptacja)²⁰. W przypadku tłumaczeń technicznych podkreśla się, że mogą być problemy z wykazaniem oryginalności takiego utworu²¹. Jako dzieło złożone (zależne) przyjmuje się także w orzecznictwie sądowym odrębną kopię dzieł plastycznych²².

Jak już wykazano wcześniej, dla istnienia dzieła złożonego (zależnego) istotne jest jednak dokonanie inkorporacji dzieła pierwotnego. Wyróżnia się inkorporację materialną (fizyczną) oraz intelektualną. Z tą pierwszą mamy do czynienia, gdy inkorporowany utwór nie zostaje w żaden sposób zmieniony, na przykład antologia, dodanie wiersza do muzyki czy fotografii do tekstu. Z kolei inkorporacja intelektualna występuje wtedy, gdy następuje modyfikacja dzieła pierwotnego tak, że nie jest ono już identyczne w formie, w której powstało. Przykładem inkorporacji intelektualnej jest adaptacja²³. Jednak w doktrynie francuskiej²⁴ pojawiają się

19 F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 249 (tekst polski: tłum. własne).

20 F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 249 (tekst polski: tłum. własne).

21 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 175.

22 Zob. na ten temat F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 402.

23 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 402–403.

24 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 382.

głosy, że tylko w tym pierwszym przypadku występuje dzieło złożone, a w drugim – zależne.

W orzecznictwie francuskim zgodnie z Kodeksem własności intelektualnej przyjęto, że dzieło złożone (zależne) występuje w sytuacji przeróbki dzieła wyjściowego, ale tylko bez porozumienia z twórcą pierwotnym. Gdyby bowiem istniała współpraca, porozumienie, można by wówczas mówić o dziele współautorskim: „Zauważając, że nowe wydanie dzieła było owocem dwóch kolejnych wkładów: oryginalnej pracy, która przetrwała w jej składzie ogólnym i utrzymaniu pewnych tekstów, oraz wkładem innego redaktora, którego praca nie ograniczała się do prostej realizacji, ale polegała na gruntownym przerobieniu podstawowych składników utworu, sędziowie mogą kwalifikować jako dzieło złożone utwór, który został zrealizowany w ten sposób, że został dodany nowy wkład intelektualny, inkorporowany do dzieła wcześniej istniejącego bez porozumienia z autorem tego ostatniego”²⁵.

W przypadku dzieła złożonego (zależnego) konieczne jest zachowanie wierności dziełu wyjściowemu. Wynika to z obowiązku respektowania autorskich praw osobistych. Wprawdzie artykuł L112-3 Kodeksu własności intelektualnej nie stanowi o tym wyraźnie – niemniej jest mowa o tym, że samo dzieło zależne nie może przynosić uszczerbku prawom autorskim twórcy utworu pierwotnego. W tym przypadku chodzi zarówno o uprawnienia majątkowe jak i osobiste. W doktrynie francuskiej podkreśla się, że obowiązek wierności dziełu wyjściowemu jest różny w zależności od tego, z jakim opracowaniem mamy do czynienia. Istnieje obowiązek całkowitej wierności w przypadku tłumaczeń literackich lub mniejszej w odniesieniu do adaptacji kinowych. W jednym z wyroków Sąd Kasacyjny stwierdził, że „konkluzja umowy o adaptację dzieła literackiego zilustrowanego rysunkami w formie filmu animowanego nie pociągała za sobą żadnego zrzeczenia się prawa do poszanowania dzieła,

25 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 24.10.1995, N° de pourvoi: 93-16850, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEX T000007034620&fastReqId=1257385605&fastPos=5> (2.09.2017) (tekst polski: tłum. własne).

ale wynikało z niej, że autorowi adaptacji została pozostawiona pewna swoboda twórcza. Należy zaś do suwerennej decyzji sądu ocena, czy zaskarżona adaptacja respektuje wymowę wcześniejszej pracy, i czy mimo istnienia osobistego wkładu autora adaptacji wiernie śledzi jej fabułę oraz charakter głównego bohatera, z czego wynika, że dzieło adaptowane respektuje moralne prawo autora²⁶.

Natomiast samo dzieło może być podstawą do tworzenia różnorodnych utworów złożonych (zależnych), a także być przedmiotem różnorodnych tłumaczeń²⁷.

W jednym z orzeczeń Sąd Kasacyjny podkreślił, że „osoba, która jest odpowiedzialna za tłumaczenia dla celów adaptacji i ich przystosowania do określonych wymagań stylu lub treści, jest współautorem tekstu, który jest w końcu zrealizowany tylko, jeśli wniosła swój oryginalny wkład twórczy²⁸”. Sprawa dotyczyła tłumaczenia i adaptacji zagranicznej audycji audiowizualnej, która miała być dostosowana do wymagań określonego nadawcy francuskiego. Tak więc osoby, które dokonywały tłumaczeń, miały je dostosować do stylu konkretnego kanału. Co ciekawe, istota tej sprawy dotyczyła możliwości zrzeczenia się autorskich praw osobistych w umowie o dokonanie tłumaczenia i adaptacji, w sytuacji, gdy samo dzieło zależne jeszcze nie istniało. Sąd Kasacyjny uznał to za sprzeczne z przepisami francuskiego Kodeksu własności intelektualnej.

26 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 12.06.2001, N° de pourvoi: 98–22591, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007043124&fastReqId=365347232&fastPos=1> (2.09.2017) (tekst polski: tłum. własne).

27 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 250.

28 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 6.05.2003, N° de pourvoi: 01–02237, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT00007048329&fastReqId=1166014972&fastPos=2> (2.09.2017) (tekst polski: tłum. własne).

3.2. Zbiory i bazy danych

Jako zbiory danych artykuł L112–3 Kodeksu własności intelektualnej wymienia antologie oraz zbiory dzieł lub różnorodnych danych, takich jak bazy danych, które poprzez dobór lub układ materiałów stanowią twórczość intelektualną. Ochrona baz danych we Francji nastąpiła na skutek transpozycji dyrektywy europejskiej z 11 marca 1996 roku w sprawie ochrony prawnej baz danych²⁹.

Należy przy tym zauważyć, że na gruncie ustawy z 11 marca 1957 roku o własności literackiej i artystycznej ustawodawca wymagał elementu twórczego zarówno w doborze, jak i w układzie materiałów, gdyż posłużył się spójnikiem „i”, a więc koniunkcją. Z kolei obecny Kodeks własności intelektualnej posługuje się już alternatywą łączną „lub”, a więc kreacyjność może istnieć bądź w doborze, bądź w układzie, bądź w jednym i drugim elemencie. Wydaje się jednak, że pomimo jasno sformułowanego przepisu w doktrynie francuskiej przyjmowano, że także na gruncie ustawy z 1957 roku wystarczał sam oryginalny dobór elementów, aby można było mówić o twórczym zbiorze. Jako przykład podaje się antologię grupującą utwory poetyckie zgodnie z porządkiem alfabetycznym lub chronologicznym (kryterium nietwórcze), ale zawierające utwory dobrane w sposób szczególny z uwagi na specyficzny gust czy wrażliwość jej autora³⁰.

Vivant i Bruguière stwierdzają, że „osoba, która dokonuje pewnej selekcji wierszy, fotografii, kartek pocztowych, aby je następnie zgromadzić w formie publikacji, dokonuje twórczych wyborów, co zasługuje na ochronę”³¹. Dawniej zasadniczo chodziło o takie zbiory jak zbiory listów, które zazwyczaj były jeszcze uzupełnione elementami krytycznymi i ich ochrona nie budziła większych wątpliwości. Obecnie dominują zbiory

29 Por. Dyrektywa europejska z 11.03.1996, Dz.U. L 77 z 27.3.1996, s. 20–28.

30 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 252.

31 M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 221 (tekst polski: tłum. własne).

o charakterze użytkowym, które są już oceniane z pewną ostrożnością³². W jednym z orzeczeń Sąd Kasacyjny³³ wypowiedział się w odniesieniu do zbioru około 400 układów zbiorowych, które wcześniej były jako takie publicznie dostępne, niemniej jednak sam zbiór zawierał pewną ich syntezę, podsumowanie, wykazywał się własnym planem i podziałem, dzięki czemu uległy one pewnemu uproszczeniu. Z tego względu uznano, że podlegają one ochronie na podstawie artykułu L112–3 Kodeksu własności intelektualnej. Jednakże we wcześniejszym wyroku z dnia 2 maja 1989 roku, wydanym na gruncie ustawy z 1957 roku³⁴, Sąd Kasacyjny przyjął, że nie jest chronionym zbiorem schemat organizacyjny wiodących firm motoryzacyjnych na świecie, ujęty w formie listy ich dyrektorów i menedżerów, uznając, że kompilacja informacji nie jest sama w sobie chroniona ustawą z dnia 11 marca 1957 roku o własności literackiej i artystycznej. Celem skorzystania z takiej ochrony, tekst lub graficzna forma tego rodzaju opracowania musi zawierać wkład intelektualny autora, który charakteryzuje się oryginalnością. Dlatego uważa się, że przypadkowe czy oparte na kryteriach mechanicznych wybory są pozbawione oryginalności³⁵. W celu uzyskania ochrony prawnoautorskiej bazy danych konieczne jest udowodnienie w procesie sądowym, w czym dokładnie wyraża się osobowość jej twórcy, a więc kreacyjność dokonanych wyborów lub układu materiałów³⁶.

32 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 222. Autorzy wskazują, że w orzecznictwie odrzucono ochronę przewodnika dla przyszłych małżonków, a dopuszczono ochronę badań statystycznych.

33 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 20.01.2004, N° de pourvoi: 00–19577, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007045906&fastReqId=982484263&fastPos=1> (7.09.2017).

34 Zob. Wyrok Sądu Kasacyjnego z 2.05.1989, N° de pourvoi: 87–17657, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007022763&fastReqId=493849128&fastPos=1> (7.09.2017).

35 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 251.

36 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 22.09.2011, N° de pourvoi: 10–23073, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000024589161&fastReqId=1543751196&fastPos=1> (7.09.2017).

Bazy danych chronione są bądź jako zbiory utworów, bądź jako zbiory danych. W sytuacji, gdy występuje zbiór, który w całości lub części składa się z utworów chronionych, wówczas jest on kwalifikowany jako dzieło złożone (zależne) i konieczne jest wówczas uzyskanie zezwolenia na korzystanie z nich ze strony podmiotów uprawnionych do utworów włączonych do zbioru. Natomiast wtedy, gdy zbiór zawiera dane i nie opiera się na utworach wcześniej istniejących, to nie może być traktowany jako dzieło złożone (zależne)³⁷.

Co więcej, rozróżnia się ochronę treści bazy danych, jak i ochronę samego pojemnika zawierającego tę treść³⁸.

Ochrona pojemnika, w którym zbierane są różnorodne elementy, polega na ochronie sposobu aranżacji informacji. Nie ma znaczenia natomiast sposób dostępu do takiej bazy – może to być więc zarówno baza elektroniczna, jak i papierowa. Vivant i Bruguière stwierdzają, że „występuje tu specyficzna praca polegająca na organizacji (aranżacji) informacji, ich wzajemnych korelacji, która nie jest tylko prostym zestawieniem danych, co uzasadnia ochronę; w przeciwnym razie byłyby one uznane za czystą kompilację użytkowych informacji i przynależałyby do kategorii prostych czynności dokumentacyjnych”³⁹.

Ochrona treści baz danych została poręczona w artykule L341-1 Kodeksu własności intelektualnej, jako ochrona prawa *sui generis*. Należy podkreślić, że sama ochrona bazy danych jako utworu, bądź na zasadzie *sui generis* jest od siebie niezależna. Podmioty, które podejmują inicjatywę i ryzyko inwestycyjne korzystają z ochrony treści tej bazy, kiedy tworzenie, weryfikacja lub prezentacja bazy danych potwierdza znaczną inwestycję finansową, materialną lub ludzką⁴⁰. Dla określenia, czym jest ta

37 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 253.

38 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 223.

39 M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 224 (tekst polski: tłum. własne).

40 Por. CPI L341-1, https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?sessionId=35B4A11E660BE8F163841CD3F3D96D62.tplgfr24s_2?idSectionTA=LEGISCTA000006161660&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20160630 (7.09.2017).

inwestycja, istotny jest wyrok Trybunału Sprawiedliwości z 09 listopada 2004 roku, w którym stwierdzono, że „pojęcie inwestycji związanej z uzyskaniem zawartości bazy danych w rozumieniu artykułu 7 ust. 1 dyrektywy 96/9/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie ochrony prawnej baz danych należy rozumieć jako określające nakłady na poszukiwanie już istniejących elementów i ich gromadzenie w tej bazie danych. Pojęcie to nie obejmuje nakładów na stworzenie elementów składających się na zawartość bazy danych. W kontekście sporządzania terminarza spotkań w celu organizacji zawodów w piłce nożnej pojęcie to nie obejmuje zatem nakładów na wyznaczenie dat, godzin i ustalenie doboru w pary drużyn, odnoszących się do poszczególnych spotkań w ramach tych zawodów”⁴¹. Identycznie rozstrzygnął Trybunał Sprawiedliwości sprawę dotyczącą terminarza wyścigów konnych⁴²:

„– Pojęcie inwestycji związanej z uzyskaniem zawartości bazy danych w rozumieniu art. 7 ust. 1 dyrektywy 96/9/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie ochrony prawnej baz danych należy rozumieć jako określające nakłady na poszukiwanie już istniejących elementów i ich gromadzenie w tej bazie danych. Pojęcie to nie obejmuje nakładów na stworzenie elementów składających się na zawartość bazy danych.

– Pojęcie inwestycji związanej z weryfikacją zawartości bazy danych w rozumieniu art. 7 ust. 1 dyrektywy 96/9 należy rozumieć jako nakład środków na kontrolę ścisłości poszukiwanych elementów podczas tworzenia tej bazy danych i w okresie jej funkcjonowania w celu zapewnienia ścisłości informacji zawartych w tej bazie. Nie są objęte tym pojęciem nakłady na weryfikację w fazie tworzenia elementów, które następnie gromadzone są w bazie.

41 Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z 9.11.2004, nr C-338/02, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=49634&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=1021023> (7.09.2017).

42 Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z 9.11.2004, nr C-203/02, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=49633&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=1021023> (7.09.2017).

– Nakłady na sporządzenie listy koni uczestniczących w gonitwie i na dokonanej w tych ramach weryfikację nie stanowią inwestycji związanej z uzyskaniem i weryfikacją zawartości bazy danych, w której znajduje się ta lista”.

W doktrynie francuskiej uważa się, że prawo do zawartości baz danych zostało zawężone i ograniczone na podstawie zaprezentowanych orzeczeń Trybunału Sprawiedliwości. Przede wszystkim nie są brane pod uwagę nakłady niezwiązane bezpośrednio z samą bazą danych. Co więcej, konieczna jest każdorazowa analiza ekonomiczna konkretnego przedsięwzięcia i konkretnej bazy danych⁴³.

⁴³ Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 230; C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 591–592.



4. Utwór audiowizualny

Utwór audiowizualny został wymieniony jako jeden z rodzajów utworów w artykule L112–2 Kodeksu własności intelektualnej, który zalicza do tej kategorii utwory kinematograficzne i inne utwory składające się z sekwencji animowanych obrazów, z dźwiękiem lub bez niego. Jest to poniekąd definicja utworów audiowizualnych.

Dalsza regulacja prawna dotycząca utworu audiowizualnego nie została wyodrębniona w sposób specyficzny dla systemu polskiego, a więc w formie osobnego rozdziału, chociaż w osobnej sekcji w artykułach od L132–18 do L132–22 wspomnianego kodeksu znajdują się przepisy poświęcone umowom dotyczącym produkcji audiowizualnej.

Z kolei przepisy odnoszące się *stricte* do utworu audiowizualnego zostały przewidziane w artykule L 113–7 stwierdzającym, iż „kwalifikuje się jako autora dzieła audiowizualnego osobę lub osoby, które realizują twórczość intelektualną.

Domniemywa się, przy braku dowodu przeciwnego, że współautorami dzieła audiowizualnego zrealizowanego przy współpracy są:

1. autor scenariusza;
2. autor adaptacji;
3. autor tekstu mówionego;
4. autor kompozycji muzycznych ze słowami lub bez słów specjalnie przygotowanych do pracy;
5. reżyser.

Gdy dzieło audiowizualne jest tworzone na podstawie wcześniej istniejącego utworu lub na podstawie scenariusza, które to utwory są nadal chronione, autorzy oryginalnych dzieł są uznawani za twórców nowego utworu¹.

Jednak definicja utworu audiowizualnego wprost wynika z artykułu L112–2 Kodeksu własności intelektualnej. Uznaje on, że utwór audiowizualny to albo dzieło kinematograficzne albo sekwencja animowana bez względu na dźwięk – co rodzi szereg komentarzy². Zdaniem Michela Vivanta i Jeana-Michela Bruguière’a utwór audiowizualny przede wszystkim nie wymaga nośnika, a ponadto do tej kategorii są zaliczane, oprócz utworów kinematograficznych, także wszelkie inne dzieła, które posługują się sekwencją animowaną (ruchomym obrazem), na przykład dzieła telewizyjne³. Z kolei wątpliwości budzi kwestia tego, czy utworami audiowizualnymi są gry wideo oraz utwory multimedialne. Dlatego pojawiają się liczne problemy interpretacyjne, zwłaszcza, że nakłada się na ową regulację tę poświęconą usługom audiowizualnym.

Ustawa nr 2004–575 z 21 czerwca 2004 roku o zaufaniu w gospodarce cyfrowej⁴ wprowadziła do ustawy nr 86–1067 z dnia 30 września 1986 roku o swobodzie komunikacji⁵ definicję usługi audiowizualnej. Rozumie się przez nią „usługi komunikacji audiowizualnej, w rozumieniu

1 CPI L113–7, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=0B258D10828049E2EA2AE00006161635&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20160630> (18.08.2017).

2 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 213.

3 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 213–214; zob. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 136.

4 Zob. ustawa nr 2004–575 z 21.06.2004 o zaufaniu w gospodarce cyfrowej, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexteArticle.do?cidTexte=JORFTEXT000000801164&idArticle=LEGIARTI000006421540&dateTexte=&categorieLien=cid> (18.08.2017) (tekst polski: tłum. własne).

5 Zob. ustawa nr 86–1067 z dnia 30.09.1986 o swobodzie komunikacji, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000512205&categorieLien=cid> (18.08.2017).

jej artykułu 2⁶, jak również wszystkie usługi oferujące publiczności lub określonej kategorii publiczności dzieła audiowizualne, kinematograficzne lub dźwiękowe, niezależnie od warunków technicznych”. Jak wynika z tej definicji, dzieło audiowizualne zostało odseparowane od kinematograficznego oraz dźwiękowego. Dlatego w doktrynie francuskiej przeważnie przyjmuje się, że definiując „utwór audiowizualny” na gruncie Kodeksu własności intelektualnej należy odejść od rozumienia opartego na aktach normatywnych poświęconych samej komunikacji audiowizualnej. Podobnie uważa się, że nie wszystkie dzieła telewizyjne należy klasyfikować jako utwory audiowizualne⁷.

Vivant i Bruguière do dzieł kinematograficznych zaliczają: filmy fabularne, dokumentalne, animowane i bibliograficzne. Z kolei do innych utworów audiowizualnych – seriale, filmy dokumentalne, relacje, serie⁸. Wydaje się, że stworzona przez nich lista nie ma charakteru kompletnego. Z kolei Caron⁹ uważa, że głównym elementem dzieła audiowizualnego jest dzieło kinematograficzne. Film telewizyjny jest natomiast w jakiś sposób do niego podobny, ale już dziennik telewizyjny¹⁰, reportaż¹¹, wywiad, gry telewizyjne, serie czy *reality show* już w mniejszym stopniu przypominają dzieło kinematograficzne, chociaż są zaliczane do utworów audiowizualnych, podobnie jak utwory audiowizualne tworzone i rozpowszechniane za pośrednictwem sieci komputerowej.

6 Komunikacja audiowizualna to wszelką komunikacja publiczności usług radiowych lub telewizyjnych, niezależnie od warunków dostępności, wszelka komunikacja publiczności za pośrednictwem sieci elektronicznej innej niż radio i telewizja, z tym, że nie odnosi się to do komunikacji *online*, o której mowa w artykule 1 ustawy nr 2004-575 z 21.06.2004 o zaufaniu w gospodarce cyfrowej, a także do audiowizualnych usług na żądanie.

7 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 214.

8 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 215.

9 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 37.

10 Zob. wyrok Sądu Pierwszej Instancji w Strasburgu z dnia 16.11.2001, <https://www.legalis.net/jurisprudences/tribunal-de-grande-instance-de-strasbourg-2eme-chambre-commerciale-jugement-du-16-novembre-2001> (24.08.2017).

11 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z dnia 9.03.1989 podają za C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 137.

Problematyczne z kolei było to, jak odseparować od utworów audiowizualnych utwory multimedialne. Te drugie bowiem składają się z programu komputerowego oraz innych elementów. Podkreśla się, że trudno mówić w przypadku utworu multimedialnego czy gry wideo o ustalonych sekwencjach ruchomego obrazu, chociaż użytkownik takie ruchome sekwencje w pewnym tego słowa znaczeniu może generować¹². Zdaniem Sądu Kasacyjnego w sytuacji, gdy brak jest linearnego przekazu oraz występuje jego interaktywność, nie można mówić o utworze audiowizualnym¹³. Jednak w doktrynie to orzeczenie budzi pewne wątpliwości, gdyż kryterium rozróżnienia jest sama archaiczność przekazu¹⁴. Mimo to, część twórców ocenia to rozwiązanie pozytywnie¹⁵. Zdaniem Frédérica Pollauda-Duliana „dzieło audiowizualne ma swój początek, koniec i porządek, w którym odtwarzane są sekwencje ruchomego obrazu, co nie występuje w przypadku, na przykład, gry wideo”¹⁶.

W odniesieniu do utworów audiowizualnych przyjmuje się więc, że musi wystąpić pewna sekwencja, jak wskazuje na to definicja z artykułu L112–2 punkt 6 Kodeksu własności intelektualnej. Caron przez „sekwencję” rozumie „ciąg linearnych obrazów, w stosunku do których publiczność jest pasywna”¹⁷. Dlatego tekst nie będzie dziełem audiowizualnym, nawet w sytuacji, gdy sukcesywnie się przesuwa. Z kolei „sekwencje animowane” – chodzi tutaj o obraz w ruchu i dlatego nie będą kwalifikowane jako takie wyświetlane fotografie¹⁸. Nie ma natomiast znaczenia dźwięk – pomimo, że użyto terminu doprecyzowującego samo dzieło: „audiowizualne”. Z tego względu filmy nieme będą kwalifikowane jako dzieła audiowizualne.

12 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 216.

13 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 28.01.2003, N° de pourvoi: 00–20294, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007045523&fastReqId=147029491&fastPos=1> (23.08.2017).

14 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 217.

15 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 136.

16 F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 365 (tekst polski: tłum. własne).

17 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 136 (tekst polski: tłum. własne).

18 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 137.

Kończąc tę część rozważań, należy zaznaczyć, że dany wytwór audiowizualny składający się z ruchomych obrazów musi być oryginalny, aby mógł zostać uznany za utwór. W tym przypadku oryginalność dostrzega się w kompozycji, „to jest w powiązaniu sekwencji i planów. Niemniej jest ona również w sposobie wyrażenia (kadrowaniu, świetle, wystawieniu, wyborze estetycznym, i tym podobnych). Jeśli kino stanowi twardy rdzeń oryginalności, to należy również uznać, że większość dzieł telewizyjnych jest napiętnowanych osobowością ich autorów”¹⁹. Należy przy tym zauważyć, że nie podlegają ochronie same idee, na przykład pomysł z umożliwieniem użytkownikom dzwonienia do studia podczas emisji utworu²⁰.

Natomiast nie uważa się za dzieła audiowizualne retransmisji: wydażeń, sztuk teatralnych, koncertów i zawodów sportowych, z uwagi na ich banalność. Nie są one jednak z góry wykreślone z kategorii utworów, gdyż Caron stwierdza, że nie dotyczy to sytuacji, gdy „wyrażają one osobowość, co jest nawet częstym przypadkiem”²¹.

Jak wspomniano na wstępie tego rozdziału, dzieła audiowizualne są traktowane jak dzieła współautorskie. Niewątpliwie w większości przypadków jest tak, że są one tworzone przez liczne osoby. Jednak współtwórczość nie jest wyznacznikiem pojęcia dzieła audiowizualnego. W doktrynie francuskiej dopuszcza się możliwość stworzenia takiego utworu przez jednego twórcę i wówczas nie będzie się do niego stosować przepisów dotyczących współtwórczości²².

Jak wynika z powyższego, podobnie jak w systemie polskim, we Francji brakuje definicji utworu audiowizualnego, co powoduje, że ciężar uznawania danego utworu za audiowizualny spoczywa na sądownictwie. Niestety skutkuje to pewną kazuistyką oraz rodzi brak pewności prawa co do kwalifikowania określonych dzieł.

19 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 138 (tekst polski: tłum. własne).

20 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 138.

21 C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 138 (tekst polski: tłum. własne).

22 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 364–365.



5. Program komputerowy

Program komputerowy także nie został zdefiniowany we francuskim Kodeksie własności intelektualnej. Jako przedmiot prawa autorskiego został do niego wyraźnie wprowadzony w artykule L112–2 punkt 13. Co ciekawe, został tam umieszczony z uwagi na zobowiązania Francji wynikające z konieczności harmonizacji dyrektywy europejskiej dotyczącej ochrony programów komputerowych¹. Nie oznaczało to jednocześnie, że brak wyraźnie wymienionego przedmiotu ochrony skutkowało tym, że we Francji wcześniej nie były chronione programy komputerowe. Były one bowiem chronione jako utwory na ogólnych zasadach, z tym, że przyjmowano, iż są one utworami piśmienniczymi, gdyż zapis programu komputerowego odbywa się za pomocą systemu znaków. Zgodnie z wyrokiem z dnia 7 marca 1986 roku² Sąd Kasacyjny przyjął, że program

1 Zob. dyrektywa nr 91/250 z 14.05.1991, Dz.UUE L 122, 17/05/1991 P. 0042-0046. Obecnie jest to Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2009/24/WE z dnia 23.04.2009 w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych (wersja skodyfikowana), Dz.UUE L 111, 5.5.2009, s. 16–22. Należy przy tym zauważyć, że ustawodawca francuski wprowadzając do systemu prawnego ochronę programów komputerowych nie posłużył się określeniem zastosowanym w dyrektywie „programme d'ordinaeur”, ale własnym określeniem „logiciel”.

2 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego, N° de pourvoi: 84–93509, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007016935&fastReqId=1234636715&fastPos=4> (28.08.2017).

komputerowy jest chroniony na gruncie ówczesnie obowiązującej ustawy z 11 marca 1957 roku, chroniącej wszystkie oryginalne dzieła umysłu niezależnie od rodzaju i przeznaczenia. Dlatego program komputerowy, jeśli jest oryginalny, jest dziełem ducha chronionym na podstawie prawa autorskiego. W orzeczeniu z tego samego czasu Sąd Kasacyjny przyjął, że ochronie podlegać może również schemat organizacyjny programu komputerowego oraz jego instrukcje, o ile można w nich dojrzeć program komputerowy jako pewną całość i nie jest on jedynie prostą metodą³.

Dyrektywa europejska w sprawie prawnej ochrony programów komputerowych z 14 maja 1991 roku nakazała chronić programy komputerowe jak dzieła literackie. Dlatego stały się one przedmiotem żartu Vivanta i Bruguière'a, którzy stwierdzili, że są one „gdzieś między Proustem a Hemingwayem”⁴. Autorzy ci wskazują, że ochrona programów „jak utworów literackich” jest wynikiem nacisku ze strony państw *copyright*, ale jednocześnie podkreślają, że ustawodawca francuski oszczędził sobie śmieszności wynikającej z takiej regulacji oraz dostrzegają nadrzędność prawa unijnego i międzynarodowego nad regulacją krajową⁵.

We francuskim Kodeksie własności intelektualnej brak jest legalnej definicji programu komputerowego, stąd przyjmuje się, że jest to „seria instrukcji przeznaczonych do tego, aby komputer funkcjonował i to «pismo» tych instrukcji jest objęte prawem autorskim”⁶. Jednak sama definicja istnieje w zarządzeniu z 22 grudnia 1981 roku dotyczącym wzbogacenia słownika informatycznego⁷, zgodnie z którą programem komputerowym (*logiciel*) są „wszelkie programy, procedury i reguły oraz

3 Zob. wyrok z dnia 7.03.1986, N° de pourvoi: 83–10477, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007016934&fastReqId=1059339686&fastPos=2> (28.08.2017).

4 M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 183 (tekst polski: tłum. własne).

5 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 183.

6 M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 183–184 (tekst polski: tłum. własne).

7 JORF z 17.01.1982, s. 624, https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000842020 (28.08.2017) (tekst polski: tłum. własne).

ewentualnie dokumentacja dotycząca funkcjonowania systemu przetwarzania danych”. Caron wyróżnia kilka etapów tworzenia programu komputerowego. Początkowym etapem jest pisemna specyfikacja, która określa cele, jakie dany program ma osiągnąć. Następnie występuje tak zwana „analiza funkcjonalna”, czyli sformułowanie algorytmów pozwalających rozwiązać określony problem. Kolejnym stadium jest analiza organiczna, stanowiąca etap, w którym przechodzi się od ogólnych do bardzo szczegółowych kwestii. Faza ta pozwala na stworzenie schematu organizacyjnego programu. Następną sekwencją jest wyrażenie owego schematu w języku programowania zrozumiałego dla informatyków i wówczas zostaje on zapisany w tak zwanym „kodzie źródłowym”, zastąpionym następnie kodem wynikowym – binarnym, który dopiero wtedy jest zrozumiały dla systemu komputerowego⁸. Zdaniem Pollauda-Duliana⁹ odcisk osobowości twórcy można dostrzec albo w schemacie organizacyjnym programu komputerowego, który jest jego kompozycją, albo w sformułowaniu instrukcji lub w kodzie źródłowym.

Cytowana wyżej dyrektywa europejska, do której odwołuje się doktryna francuska przewiduje, że „pojęcie «program komputerowy» obejmuje programy w jakiegokolwiek formie, włącznie z programami zintegrowanymi ze sprzętem komputerowym; pojęcie to obejmuje również przygotowawcze prace projektowe, prowadzące do rozwoju programu komputerowego, z zastrzeżeniem, że charakter prac przygotowawczych jest taki, iż program komputerowy może korzystać z nich na późniejszym etapie”¹⁰. W wyroku z dnia 22 grudnia 2010 roku Trybunał Sprawiedliwości stwierdził, że „przedmiot ochrony przyznanej w tej dyrektywie obejmuje program komputerowy we wszystkich jego formach wyrażenia, które umożliwiają jego powielanie w różnych językach informatycznych,

8 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 145–146.

9 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 241–242.

10 Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2009/24/WE z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych (Wersja skodyfikowana), OJ L 111, 5.5.2009, s. 16–22 (tekst polski: tłum. własne).

takich jak kod źródłowy i kod obiektowy”¹¹. W innym wyroku z dnia 2 maja 2012 roku¹² Trybunał Sprawiedliwości stwierdził, że „motyw czter-nasty dyrektywy 91/250 potwierdza w tym względzie, że zgodnie z zasadą, według której tylko wyrażony w formie program komputerowy podlega ochronie prawa autorskiego, w zakresie, w jakim logika, algorytmy i języki programowania obejmują koncepcje i zasady, owe koncepcje i zasady nie podlegają ochronie zgodnie z tą dyrektywą. W motywie piętnastym wskazano, że zgodnie z ustawodawstwem i orzecznictwem państw członkowskich oraz międzynarodowymi konwencjami dotyczącymi prawa autorskiego forma wyrażenia tych koncepcji i zasad ma podlegać ochronie prawem autorskim”. Dalej Trybunał stwierdził, iż „artykuł 1 ust. 2 dyrektywy Rady 91/250/EWG z dnia 14 maja 1991 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych należy interpretować w ten sposób, że ani zbiór funkcji programu komputerowego, ani język programowania i format plików danych używanych w ramach programu komputerowego w celu korzystania z pewnych jego funkcji nie stanowią formy wyrażenia tego programu i nie podlegają z tego tytułu ochronie przyznawanej programom komputerowym przez prawo autorskie w rozumieniu tej dyrektywy. (...) Artykuł 2 lit. a) dyrektywy 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym należy interpretować w ten sposób, że powielenie w programie komputerowym lub w podręczniku użytkownika tego programu niektórych elementów opisanych w podręczniku użytkownika innego programu komputerowego chronionego prawem autorskim może stanowić naruszenie prawa autorskiego przysługującego do tego podręcznika, jeśli –

11 Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 22.12.2010, C-393/09, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=83458&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=1699017> (26.08.2017).

12 Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 2.05.2012, C-406/10, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=program%2Bkomputerowy&docid=122362&pageIndex=0&doclang=PL&mode=req&dir=&occ=first&part=1&cid=1693607#ctx1> (26.08.2017).

czego sprawdzenie należy do sądu krajowego – owo powielenie stanowi wyraz własnej twórczości intelektualnej autora podręcznika użytkownika programu komputerowego chronionego prawem autorskim”.

Niemniej w doktrynie francuskiej podkreśla się, że nadal występuje wiele wątpliwości w zakresie rozumienia tego, czym jest program komputerowy i do czego odnosi się jego specyficzna prawnoautorska ochrona. Wprawdzie w wyżej wymienionej dyrektywie wskazano, że pojęcie programu komputerowego obejmuje także materiały przygotowawcze, ale nie zostało jasno wskazane to, czym te materiały mają być i od kiedy można mówić, że są one elementem chronionego programu komputerowego. Zdaniem Vivanta i Bruguière’apojęcie programu komputerowego „obejmuje również przygotowawcze prace projektowe prowadzące do rozwoju programu komputerowego z zastrzeżeniem, że charakter prac przygotowawczych jest taki, iż program komputerowy może korzystać z nich na późniejszym etapie”¹³. Stąd autorzy ci uważają, że materiały przygotowawcze muszą niejako odsłaniać program komputerowy jako taki. Z tego powodu nie będzie materiałem przygotowawczym sama specyfikacja. Kolejny problem, zdaniem powołanych autorów, odnosi się do interfejsów, które są częścią programu komputerowego i służą do wzajemnego połączenia oraz do wzajemnego oddziaływania między elementami oprogramowania i sprzętu komputerowego. O ile samo graficzne przedstawienie interfejsu jest chronione na podstawie zasad ogólnych prawa autorskiego¹⁴, a nie na podstawie specyficznych przepisów dotyczących programu komputerowego, o tyle nie wiadomo, czy należy generalizować owo rozwiązanie przyjęte przez Trybunał Sprawiedliwości¹⁵.

W doktrynie francuskiej przyjmuje się także, że idee leżące u podstaw programu nie będą chronione, jak również sam algorytm jako

13 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 185.

14 Zob. wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 22.12.2010, C-393/09, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=83458&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=1699017> (26.08.2017).

15 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 186.

taki¹⁶. Nie jest także chroniony język programowania, który traktuje się tylko jako ideę. Również w tym kierunku poszło orzecznictwo. W jednym z wyroków Sąd Kasacyjny stwierdził, iż „funkcjonalność oprogramowania definiowana jako implementacja oprogramowania do wykonywania określonego zadania lub osiągnięcia konkretnego wyniku, nie korzysta w żadnym wypadku z ochrony praw autorskich, gdyż jest tylko ideą”¹⁷. W innym orzeczeniu¹⁸ sąd ten potwierdził, że język programowania, algorytmy i sama funkcjonalność programu nie podlegają ochronie prawnoautorskiej.

Caron zalicza do chronionych elementów programu komputerowego materiały koncepcyjne (nie podręcznik użytkownika) oraz schemat organizacyjny programu. Nie jest z kolei traktowana jako program komputerowy specyfikacja programu zamawianego przez zleceniodawcę. Wyżej wymieniony autor nie ma wątpliwości, że chroniony jest program komputerowy wyrażony w kodzie źródłowym, o ile jest oryginalny. Natomiast szereg problemów wiąże się z ochroną programu komputerowego wyrażonego w kodzie wynikowym (binarnym). Zasadą na gruncie systemu francuskiego jest bowiem ochrona formy ekspresji, która jest możliwa do poznania za pomocą zmysłów człowieka. Kod binarny niewątpliwie wymyka się czynnościom poznawczym człowieka. Dlatego ochrona programu wyrażonego w tym kodzie jest czymś wyjątkowym i ma miejsce z tego względu, że jest to wyraźnie powiedziane w artykule 10 ustęp 1

16 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 148. Odrzucenie ochrony prawnoautorskiej algorytmu nastąpiło w wyroku Sądu Kasacyjnego z dnia 14.11.2013, N° de pourvoi: 12-20687, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028205619&fastReqId=1995858351&fastPos=1> (29.08.2017).

17 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.12.2005, N° de pourvoi: 03-21154, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007052431&fastReqId=1145036375&fastPos=2> (26.08.2017) (tekst polski: tłum. własne).

18 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 14.11.2013, N° de pourvoi: 12-20687, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028205619&fastReqId=1885888191&fastPos=1> (26.08.2017).

porozumienia w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej, będącego częścią konwencji o Światowej Organizacji Handlu (TRIPS). Natomiast programy komputerowe, zarówno w kodzie źródłowym, jak i w przedmiotowym, będą chronione jak dzieła literackie na podstawie konwencji berneńskiej). Niemniej zdaniem Carona taki brak możliwości oddziaływania programu komputerowego na zmysły człowieka może świadczyć o tym, że jednak powinien zostać przewidziany dla tych dóbr niematerialnych zupełnie odrębny system ochrony¹⁹.

Program komputerowy musi być zatem oryginalny, aby mógł być chroniony na gruncie systemu francuskiego. Oznacza to, że powinien „stworzyć samodzielną kreację swojego twórcy”, jak przewiduje dyrektywa w sprawie prawnego ochrony programów komputerowych. Konieczność badania oryginalności jest konsekwencją wtłoczenia programu komputerowego do reżimu prawnoautorskiego²⁰. Jednak w praktyce nie jest to łatwe do zbadania i do udowodnienia. Wprawdzie we Francji „Agencja mająca na celu ochronę programów (APP) przewidziała system depozytu dowodowego dla programów, ale to nie przesądza o ich oryginalności”²¹. Z kolei Caron wskazuje, że istnieją dwa możliwe spojrzenia na oryginalność programu komputerowego, które są rozważane w doktrynie – albo oryginalność w klasycznym tego słowa rozumieniu, albo oryginalność rozumiana jako nowość. W jednej ze spraw Sąd Kasacyjny stwierdził, że oryginalność w programie komputerowym należy rozumieć jako wysiłek osobisty wychodzący poza zwykłe zastosowanie zautomatyzowanej logiki i który materializuje się w jego indywidualnej strukturze²². Trafnie

19 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 149.

20 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 244.

21 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 151 (tekst polski: tłum. własne). Zob. również Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 17.10.2012, N° de pourvoi: 11-21641, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000026516632&fastReqId=1338700401&fastPos=1> (29.08.2017).

22 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z 7.03.1986, N° de pourvoi: 83-10477, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT00007016934&fastReqId=210318643&fastPos=1> (29.08.2017). Należy jednak zauważyć, że stwierdzenie konieczności istnienia „wysiłku twórczego” jako kryterium oryginalności

stwierdza się, że nowość jednak nie implikuje oryginalności, gdyż coś może być nowe, ale jednocześnie banalne. Stąd zdaniem Carona²³ w ocenie programu komputerowego najpierw należy spojrzeć na kwestię jego nowości, a następnie rozważyć, czy jest on efektem wyborów odsłaniających osobowość jego twórcy, a więc czy może być łatwo dokonany przez innego człowieka. W sytuacji bowiem, gdy program komputerowy jest efektem zwykłej rzemieślniczej umiejętności – nie jest oryginalny i można wówczas powiedzieć, że jest po prostu banalny. Caron do programów nieoryginalnych zalicza aplikacje.

Także Pollaud-Dulian²⁴ podkreśla, że oryginalność w programie komputerowym jest daleka od oczywistości. Przede wszystkim program komputerowy jako taki jest adresowany do maszyny, a nie wrażliwości człowieka. Jednak wspomniany autor uważa, że jest możliwy odcisk osobowości twórcy oprogramowania w jego kreacji. Stanowi to konsekwencję tego, że program jest wyrażony w języku programowania, może więc być sformułowany w rozmaity sposób wyrażający osobowość swojego twórcy, jak również podejmowane są w czasie jego kreacji rozmaite wybory, które świadczą o personalnym podejściu jego twórcy i są podyktowane jego osobowością. Wzmiankowany autor jest zdania, że w odniesieniu do programów komputerowych nie należy odchodzić od przyjętego dla innych rodzajów dzieł rozumienia oryginalności. Dlatego nie uznaje za trafne przyjętego w wyroku Zgromadzenia plenarnego Sądu Kasacyjnego²⁵ rozumienia oryginalności, które wyczerpuje się w istnieniu „wysiłku twórczego” lub „wkładu intelektualnego”. Pollaud-Dulian dodaje, że „nie każda aktywność intelektualna jest twórczością. Nie wszystkie

i uzyskania ochrony prawnoutorskiej w systemie francuskim jest krytykowane przez doktrynę, której zdaniem może to w konsekwencji prowadzić do ochrony tego, co banalne lub jest czystą informacją, F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 246.

23 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 152.

24 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 244–245.

25 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z 7.03.1986, N° de pourvoi: 83–10477, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007016934&fastReqId=210318643&fastPos=1> (29.08.2017).

wkłady niematerialne skutkują powstaniem dzieła w rozumieniu prawa autorskiego. Wyrażenie «wysiłek osobisty (personalny)» jest bardziej akceptowalne, jeśli epitet ten oznacza, że osobowość (personalność) zostaje wyrażona, a słowo «wysiłek» nie odnosi się do wartości²⁶. Skutkiem tego, za trafne uważa on orzeczenie Sądu Kasacyjnego z dnia 17 października 2012 roku, w którym sąd ten uznał, że nie jest wystarczające dla udowodnienia oryginalności jedynie wykazanie, że program zawiera wkład intelektualny oraz osobisty wysiłek jego twórcy²⁷. Trafnie, moim zdaniem, Pollaud-Dulian²⁸ uznał, że do badania oryginalności należy stosować identyczne kryteria, jak w odniesieniu do innych dzieł, a nie stosować ich jako pewnej „zmiennej geometrycznej” w zależności od tego, z jakim rodzajem utworu mamy do czynienia.

Jak wynika z powyższego, doktryna i orzecznictwo francuskie mają problemy z ochroną programów komputerowych, podobnie jak w Polsce. Nie przypominają one innych kategorii utworów z uwagi na ich techniczny charakter oraz niemożliwość poznania ich za pomocą zmysłów przeciętnego człowieka – z całą pewnością nie można ich poznać w sytuacji zapisania programu w kodzie binarnym. Dlatego wydaje się, że podobnie jak bazy danych, powinny one być chronione na innej podstawie prawnej niż prawo autorskie.

26 F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 247 (tekst polski: tłum. własne).

27 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 17.10.2012, N° de pourvoi: 11–21641, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000026516632&fastReqId=1338700401&fastPos=1> (29.08.2017): „Określając to [oryginalność] bez zbadania, w jaki sposób dokonane wybory świadczą o istnieniu wkładu intelektualnego i spersonalizowanego wysiłku osoby, która rozwinęła omawiane oprogramowanie, Sąd Apelacyjny pozbawił swoją decyzję podstawy prawnej” (tekst polski: tłum. własne).

28 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 247–248.



6. Przedmioty praw sąsiednich na gruncie francuskiego Kodeksu własności intelektualnej

We francuskim Kodeksie własności intelektualnej jako prawa sąsiednie wymienia się prawa artysty – wykonawcy, prawa producenta fonogramu, prawa producenta wideogramu oraz prawa przedsiębiorstwa komunikacji audiowizualnej. Prawa te określa się tradycyjnie jako „sąsiednie”, czyli bliskie prawu autorskiemu, chociaż jedynie świadczenie artysty – wykonawcy jest podobne do tworzenia utworu. W pozostałych przypadkach ochronie podlegają jedynie inwestycje finansowe określonych podmiotów, tak zwanych „producentów kultury”. Stąd zdaniem Carona określanie ich praw jako „sąsiednie” jest fikcją¹.

Kłopotliwa jest z kolei kwalifikacja prawa wydawcy dzieła pośmiertnego. Regulacja tych uprawnień znajduje się w księdze poświęconej prawu autorskiemu, niemniej jednak doktryna nie jest skłonna zaliczać ich do praw autorskich. Część jej przedstawicieli uważa je wprost za prawa sąsiednie², ale pojawia się też pogląd, że są one rodzajem „parawłasności

1 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 546.

2 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1627–1628.

intelektualnej”, której źródłem jest Kodeks cywilny³. Z uwagi na to, że to ostatnie prawo w polskim systemie również zalicza się do praw pokrewnych, dla porównania zostanie omówione w tym dziale mojego opracowania.

Kategoria praw sąsiednich została wprowadzona we Francji na podstawie ustawy z dnia 3 lipca 1985 roku⁴. Wcześniej używano tego terminu w odniesieniu do artystów – wykonawców. Jednak w doktrynie dyskutowano nad charakterem tych praw oraz ich zawartością. Wahano się pomiędzy reżimem zwykłej odpowiedzialności cywilnoprawnej, a ich ochroną jako własności niematerialnej. W odniesieniu do artystów – wykonawców Sąd Kasacyjny uznał ich prawo do własnego dzieła, którym była sama interpretacja⁵. Z kolei producenci fonogramów wywodzili swoją ochronę niejako z kontraktu zawieranego z kupującym, który był ogłaszany poprzez naklejenie etykiety na płycie, na której wyraźnie zakazywano dalszego zwielokrotnienia. Jednak ta ochrona miała charakter względny – wynikała bowiem jedynie z umowy. Z tego powodu producenci domagali się ochrony albo na podstawie przepisów przewidujących odpowiedzialność z tytułu popełnienia czynu nieuczciwej konkurencji, albo na podstawie przepisów przewidujących odpowiedzialność z tytułu bezpodstawnego wzbogacenia⁶. Ostatecznie ustawodawca przesądził istniejący obecnie model ochrony przedmiotów praw sąsiednich. Jego przyjęcie wynikało także z ratyfikowania przez Francję konwencji genewskiej z 1971 roku, dotyczącej ochrony producentów fonogramów przeciwko nieuprawnionemu zwielokrotnieniu fonogramów oraz konwencji rzymskiej z 1961 roku, odnoszącej się do artystów – wykonawców, producen-

3 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 839.

4 Zob. ustawa nr 85–660, JORF z 4.07.1985, s. 7495, relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interpretes, des producteurs de phonogrammes et de videogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000693451&pageCourante=07495 (20.07.2017).

5 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 4.01.1964, <https://www.legifrance.gouv.fr/af-fichJurijJudi.do?oldAction=rechJurijJudi&idTexte=JURITEXT000006964861&fastReqlId=1474415152&fastPos=1> (14.08.2017).

6 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1030.

tów fonogramów oraz organizacji radiofonicznych. Ta pierwsza została ratyfikowana przez Francję 12 września 1972 roku i weszła w życie 18 kwietnia 1973 roku. Ta druga z kolei została ratyfikowana w 1986 roku i z dwoma zastrzeżeniami weszła w życie 3 lipca 1987 roku⁷. W doktrynie francuskiej podkreśla się, że tak odległa data implementacji konwencji rzymskiej była efektem nieprzystąpienia do niej przez Stany Zjednoczone, jak również braku ochrony praw pokrewnych w ustawodawstwach wielu państw. Jednocześnie uwypukla się, że pomimo braku wcześniejszej ratyfikacji ustawodawstwo francuskie inspirowane było konwencją rzymską⁸.

Lista przedmiotów praw sąsiednich ma we Francji charakter zamknięty. Mimo to, poza Kodeksem własności intelektualnej znajdują się wyłączne prawa organizatorów zawodów sportowych do ich eksploatacji⁹ oraz prawo do wykorzystania wizerunku zespołu sportowego¹⁰, które są niekiedy także zaliczane do praw sąsiednich. Należy jednak podkreślić, że we Francji pojawiają się pomysły wprowadzenia nowych praw sąsiednich w odniesieniu do wydawców¹¹, w tym wydawców prasowych oraz organizatorów spektakli czy festiwali¹².

7 Zob. P. Sirinelli, *Propriété littéraire et artistique*, Paris 2016, s. 258.

8 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1031.

9 Obecnie wyłączność praw przewiduje artykuł 333-1 i następnie francuskiego Kodeksu sportowego, https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?sessionId=43D951C62663EC35F451ACADC29AFCF2.tpdila23v_2?cidTexte=LEGITEXT000006071318&dateTexte=20170814 (14.08.2017).

10 Zob. ustawa nr 2004-1366 z 15.12.2004 portant diverses dispositions relatives au sport professionnel, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEX000000443649&fastPos=1&fastReqId=1107299035&categorieLien=id&oldAction=rechTexte> (14.08.2017).

11 Uważa się jednak w doktrynie, że nie ma potrzeby wprowadzania takich praw z uwagi na to, że wydawcy jako cesjonariusze korzystają z autorskich praw majątkowych, a dodatkowo posiadają dwa uprawnienia autorskie: prawo do wynagrodzenia z tytułu dokonywania kopii cyfrowych oraz z tytułu użytku publicznego. Zob. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1495-1496; M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1035-1036.

12 Zob. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1035-1036.

6.1. Artystyczne wykonanie

Prawo sąsiednie w postaci artystycznego wykonania zostało wprowadzone ustawą z dnia 3 lipca 1985 roku¹³. Wcześniej interpretacje artystyczne były dużym wyzwaniem dla jurysprudencji francuskiej. Ostatecznie w wyroku z dnia 15 marca 1977 roku¹⁴ Sąd Kasacyjny przyjął, że artystyczne wykonania nie są chronione na podstawie ustawy o własności literackiej i artystycznej, a więc podlegają one ochronie na zasadzie ogólnej. Dlatego też uznał za trafny wyrok Sądu Apelacyjnego i odrzucił apelację przyjmując, że zgoda artystów – wykonawców na zwielokrotnienie ich wykonania na płytach przeznaczonych do publicznego użytku oznacza również zgodę na wykorzystanie takiej rejestracji w programie telewizyjnym¹⁵.

Zgodnie z artykułem L212–1 Kodeksu własności intelektualnej, wyłączając wykonawców pomocniczych, uznawanych za takich przez praktykę zawodową, artystą lub wykonawcą jest osoba, która przedstawia, śpiewa, recytuje, deklamuje, gra lub wykonuje w jakikolwiek inny sposób dzieła literackie lub artystyczne, numery *variété*, cyrkowe lub przedstawienia marionetkowe¹⁶. Jak wynika z powyższego, samo artystyczne wykonanie nie zostało w systemie francuskim zdefiniowane.

Podobnie, jak w odniesieniu do utworów, uważa się, że artystą – wykonawcą może być jedynie osoba fizyczna¹⁷. Jednak same przepisy

13 Por. ustawa nr 85–660, JORF z 4.07.1985, s. 7495, relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interpretes, des producteurs de phonogrammes et de videogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle, https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT00000693451&page=Courante=07495 (20.07.2017).

14 Zob. Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 15.03.1977, N° de pourvoi: 75–10884, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&cidTexte=JURITEXT000006998515&fastReqId=1187810619&fastPos=2> (20.07.2017).

15 Por. A. Lucas, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 13.

16 Por. CPI L212–1, https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?sessionId=87730C1FD156679864FADE40146A0C90.rplgfr25s_3?idSectionTA=LEGISCTA000006161643&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20160630 (20.07.2017).

17 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 553.

prawne dotyczące artystów wykonawców pozostają nieprecyzyjne. Vivant i Bruguière wskazują, że ustawodawca francuski raz posługuje się określeniem „interpretacja”, innym razem „świadczenie”, a jeszcze w innym przypadku „wykonanie”¹⁸. Uważają oni, że każda interpretacja jest jednocześnie świadczeniem, ale nie każde świadczenie jest interpretacją. Interpretacja musi bowiem być twórcza, aby była artystycznym wykonaniem, a nie każde świadczenie takie jest, jeżeli brakuje w nim wkładu osobistego¹⁹.

Z uwagi na przyjęte brzmienie artykułu L212–1 wspomnianego kodeksu wyróżnia się artystę – interpretatora oraz wykonawcę. Jednak w doktrynie nie rozróżnia się już poszczególnych artystycznych wykonań. Zdaniem jej przedstawicieli każdy artysta wykonuje utwór. Artysta nie jest więc twórcą, gdyż jedynie dokonuje interpretacji dzieła. Z kolei w ramach tej interpretacji wyraża własną osobowość przekazując dzieło innym osobom²⁰. Jest więc swoistym pośrednikiem pomiędzy twórcą a odbiorcą. Nie występuje więc zjawisko współtwórczości pomiędzy autorem utworu, a jego wykonawcą. Niemniej jednak dopuszcza się sytuacje, gdy artysta może tworzyć dzieło złożone (zależne) czy samodzielne poprzez twórczą improwizację, jak również może wykonywać swój własny utwór. W wyroku z dnia 1 lipca 1970 roku Sąd Kasacyjny przyjął, że na skutek własnego zestawienia popularnych andaluzyjskich melodii przez instrumentalistę doszło do stworzenia przez niego oryginalnego dzieła, a nie do artystycznego wykonania²¹.

Samo artystyczne wykonanie musi odnosić się do utworu. Wprawdzie ustawodawca francuski sugeruje, że może także dotyczyć numerów *variété*, cyrkowych lub przedstawień marionetkowych, niemniej jednak

18 M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1077 (tekst polski: tłum. własne).

19 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1080.

20 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1501.

21 Zob. Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 1.07.1970, N° de pourvoi: 68–14189, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006982832&fastReqId=1365189794&fastPos=1> (25.07.2016).

numery *variété* oraz cyrkowe zostały wyraźnie zaliczone do utworów w artykułe L112–2 Kodeksu własności intelektualnej, a katalog tam zawarty ma charakter otwarty. Nie ma więc wątpliwości, że wykonywanie przedstawień kukielkowych jest również wykonywaniem utworu²². Nie ma przy tym znaczenia, czy dany utwór należy już do domeny publicznej czy też nie, jaki jest stopień jego oryginalności oraz czy jego twórca lub twórcy są znani (artystyczne wykonanie folkloru).

Elementem istotnym dla bytu artystycznego wykonania jest osobisty charakter interpretacji. Nie jest z kolei wymagana oryginalność wykonania. Jednak w doktrynie podkreśla się wymiennosc obu terminów²³. Zasadniczo, jeżeli tylko występuje minimum oryginalności w dziele i jednocześnie ma miejsce osobiste wykonanie, to jest ono kwalifikowane jako interpretacja artystyczna. Z kolei artystyczne wykonanie nie występuje, jeżeli nie odnosi się ono do dzieła, bez względu na to, czy jest ono chronione na podstawie prawa autorskiego, czy nie, lub jeżeli samo wykonanie ma charakter świadczenia czysto technicznego, w którym nie odbija się osobowość wykonawcy. W orzecznictwie sądowym albo podkreśla się osobisty charakter wykonania, albo zarówno osobisty, jak i oryginalny²⁴.

Na gruncie systemu francuskiego, podobnie jak polskiego, nie mają z kolei znaczenia takie elementy jak wartość, rodzaj, forma wykonania i przeznaczenie artystycznego wykonania. Wprawdzie nie zostało to wyraźnie wyrażone w przepisie, niemniej jest jednolicie przyjęte w doktrynie²⁵ i orzecznictwie. Nie mają więc znaczenia talent czy rodzaj

22 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1078.

23 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1502; M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1084. Ci ostatni autorzy ostatecznie jednak uważają, że nie powinno się charakteryzować artystycznego wykonania poprzez odniesienie do oryginalności z uwagi na fakt, że może nastąpić konfuzja pomiędzy tworzeniem dzieła, a artystycznym wykonaniem.

24 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 6.07.1999, N° de pourvoi: 96–43749, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007402680&fastReqId=1080133847&fastPos=1> (26.07.2016).

25 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1081.

odgrywanej roli, ani to, czy jest to rola pierwszoplanowa czy też drugoplanowa²⁶. Nie ma też znaczenia to, czy artysta wyraża się poprzez teatr, muzykę czy kino, chociaż artykuł L212–1 Kodeksu własności intelektualnej nie odnosi się wprost do tańca. Obojętne jest również to, czy artysta w czasie wykonywania swojej roli milczy, czy też bierze udział w reklamie, albo fakt jego przynależności do stowarzyszenia artystów. Nie jest też istotne, czy interpretacja ma charakter artystyczny²⁷, czy artysta jest amatorem czy też profesjonalistą. Jak podkreśla doktryna²⁸, orzecznictwo sądowe odnosi się jednak nieraz do takich przesłanek jak popularność, płynność czy finezja wykonania oraz zastępowalność²⁹.

Z kolei obok konieczności osobistego wykonywania utworu często podkreśla się również konieczność niewymienności takiego wykonania. W sytuacji bowiem, gdy dana osoba może być swobodnie zastąpiona przez inną, uważa się, że nie występuje interpretacja – osobiste wykonanie. Natomiast nie ma znaczenia, jakich narzędzi użyje wykonawca w ramach dokonywanej interpretacji. Może więc przykładowo posługiwać się urządzeniami technicznymi – komputerem czy syntetyzatorem.

W doktrynie podkreśla się istnienie pięciu grup osób, co do których występują problemy związane z artystycznym wykonaniem:

- statyści (także dublerzy, asystenci przy różnych numerach),
- sportowcy,
- modele,
- inscenizatorzy teatralni,
- osoby uczestniczące w filmach dokumentalnych oraz w różnorodnych *reality show*.

26 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 6.07.1999, N° de pourvoi: 97–40572, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007043989&fastReqId=1350957850&fastPos=3> (26.07.2016).

27 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1081.

28 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1081.

29 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 6.07.1999, N° de pourvoi: 97–40572, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007043989&fastReqId=1350957850&fastPos=3> (26.07.2016).

Statyści na podstawie artykułu L212–1 Kodeksu własności intelektualnej zostali wprost wyłączeni z grupy artystów – wykonawców. Zasadniczo statysta jest osobą, której występy mają charakter nieprofesjonalny, niezawodowy. Zazwyczaj jego rola jest mało istotna, dalszoplanowa, akcesoryjna, trwająca stosunkowo krótko³⁰, jego wkład ma charakter anonimowy, a statysta nie włącza w świadczenie własnej osobowości – a brak przede wszystkim tego ostatniego elementu wyklucza go z grona artystów wykonawców³¹. Co więcej, jego wykonania są wymienne i inna osoba może go zastąpić w wykonywanej roli³². Nie ma przy tym większego znaczenia profesjonalność danego wykonania. Jednak wszystkie wskazane wyżej elementy są jedynie pewnymi wskazówkami i to zawsze sąd orzekający określa charakter świadczenia danej osoby.

Sportowcy zasadniczo nie są traktowani jako artyści – wykonawcy. Jedynym odstępstwem mogą być sporty artystyczne, w których sportowcy wykonują opracowaną wcześniej choreografię, na przykład w łyżwiarstwie artystycznym. Zdaniem Pollauda-Duliana, aby sportowiec w łyżwiarstwie artystycznym mógł zostać zakwalifikowany do artystów – wykonawców, muszą zostać spełnione trzy przesłanki: uprzednie wystąpienie oryginalnej choreografii, osobisty sposób wykonania, a więc przelanie do niego swojej osobowości, oraz brak nastawienia jedynie na osiągnięcie wyniku sportowego³³. Sąd Apelacyjny w Paryżu przyjął jednak, że pokaz sztuk walki nie jest artystycznym wykonaniem³⁴.

30 Sąd dawniej uznawał za statystę osobę, która ma do powiedzenia mniej niż trzynaście linijek tekstu, zob. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 553. Obecnie na skutek orzeczenia Sądu Kasacyjnego sama krótkość wypowiedzi nie ma znaczenia, zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 6.07.1999, N° de pourvoi: 96–43749, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&cidTexte=JURITEXT000007402680&fastReqId=1080133847&fastPos=1> (26.07.2016).

31 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 553.

32 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1505.

33 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1506, przyp. 6.

34 Wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z dnia 14.12.2007 podają za M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1086–1087.

W odniesieniu do modeli podkreśla się, że we francuskim Kodeksie pracy istnieją odrębne regulacje dotyczące modeli oraz artystów wykonawców. Zgodnie z artykułem L7123–2 Kodeksu pracy³⁵ „uznaje się za modela, nawet jeżeli wykonuje tę działalność jedynie okazjonalnie, każdą osobę, która:

- bądź przedstawia publiczności, bezpośrednio lub pośrednio, poprzez zwielokrotnienie swego wizerunku na dowolnym nośniku wizualnym lub audiowizualnym produkty, usługi lub informacje reklamowe,
- bądź pozuje jako model z późniejszym wykorzystaniem jego wizerunku lub bez niego”.

Należy jednak zauważyć, że samo wzięcie udziału w reklamie nie jest wystarczające do zakwalifikowania danej osoby jako modela. Modeling bowiem polega jedynie na prostym udostępnieniu swojego wizerunku³⁶. Sąd Kasacyjny z kolei wyklucza jakąkolwiek możliwość zastosowania Kodeksu własności intelektualnej oraz przepisów dotyczących artystycznego wykonania do świadczeń modeli³⁷. Jednak ustalenie jasnej granicy pomiędzy świadczeniem modela a artysty – wykonawcy nie jest proste. Zasadniczo w doktrynie granica ta jest wyznaczona poprzez maksymę „bądź piękna i milcz” – jeżeli do tego sprowadza się świadczenie danej osoby, to mamy do czynienia z modelingiem. Z kolei jeżeli świadczenie implikuje jakąś interpretację, wówczas ma miejsce artystyczne wykonanie³⁸.

35 Kodeks pracy z 2.01.1973, loi no 73–4, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006195973&cidTexte=LEGITEXT000006072050&dateTexte=20160727> (27.07.2016) (tekst polski: tłum. własne).

36 Zob. wyrok Rady Stanu z 17.03.1997, 1/4 SSR, nr 167586, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriAdmin.do?oldAction=rechJuriAdmin&cidTexte=CETATEXT000007949866&fastReqId=1805747172&fastPos=1> (27.07.2016).

37 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 11.12.2008, N° de pourvoi: 07–19494, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&cidTexte=JURITEXT000019922649&fastReqId=238791970&fastPos=1> (27.07.2016).

38 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1090–1091.

W odniesieniu do inscenizatora teatralnego lub innych przedstawień³⁹, na przykład opery, problemy koncentrują się na odmiennej kwestii. W tym przypadku bowiem powstają wątpliwości, czy jego świadczenie należy traktować jako wkład we wspólne dzieło, a więc byłby on wówczas współtwórcą, czy też jako artystyczne wykonanie. Zasadniczo uznaje się inscenizatora, w przeciwieństwie do choreografa oraz realizatora audiowizualnego, za artystę – wykonawcę, chyba że inscenizacja jest jednocześnie aranżacją i wówczas staje się on twórcą dzieła zależnego. Uważa się bowiem, że inscenizator nic nie tworzy, a więc działa niezależnie od dzieła wyjściowego. Uczestniczy więc w interpretacji utworu, a nie w jego kreacji⁴⁰.

W odniesieniu do uczestników *reality show* oraz osób występujących w filmach dokumentalnych przyjmuje się, że nie są oni artystami – wykonawcami, a ich świadczenie nie jest wykonywaniem czy graniem jakiejś roli.

Uczestnicy *reality show* zostają postawieni w określonych sytuacjach, są sobą zarówno co do swojego zachowania, jak i opisywanych uczuć czy zachowań. Ich reakcje na określone sytuacje są spontaniczne, pomimo że okoliczności, z którymi muszą się zmierzyć, są sztuczne lub sfabrykowane. Taka interpretacja została przesądzona przez Sąd Kasacyjny. W wyroku z dnia 24 kwietnia 2013 roku, który dotyczył audycji pod tytułem *L'Île de la tentation*, przyjęto, że „uczestnicy audycji nie mieli żadnej roli do odegrania ani tekstu do powiedzenia, że poproszono ich jedynie, aby byli sobą i wyrażali swoje reakcje w obliczu sytuacji, w jakich zostali postawieni, a sztuczny charakter tych sytuacji i ich powiązania nie wystarczyły, aby zakwalifikować ich jako aktorów; mając na uwadze, że ich świadczenie nie wiąże się z jakąkolwiek interpretacją, Sąd Apelacyjny słusznie uznał,

39 Inscenizacja polega na wystawieniu tego, co zostało wcześniej stworzone przez twórcę dzieła, a więc na prostym wystawieniu sztuki teatralnej według określonego przez jej autora schematu.

40 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1508.

że nie można ich kwalifikować jako artystów – wykonawców⁴¹. W innej sprawie dotyczącej tej samej emisji Sąd Kasacyjny uznał, że „uczestnicy nie byli w stanie pokazać spontaniczności, musieli przestrzegać szczegółowych wytycznych, zarówno w tym, jak się zachowywać, ubierać oraz co do poszczególnych scen, które miały być powtarzane kilka razy, nie mogli oni poważnie utrzymywać, że zasady ustalone co do przebiegu serii można przyrównać do scenariusza, z uwagi na brak fabuły, brak skonstruowania uprzednio drogi prowadzącej do finału i brak właściwie skonstruowanych dialogów i z tego względu uczestnicy nie byli wykonawcami, nie mieli żadnej roli do odegrania, ani do pokazania o charakterze kreatywnym a jedynie do wykonania specjalną pracę bazującą na życiu codziennym; mając powyższe na uwadze ich świadczenie nie wiązało się z żadną interpretacją, słusznie uznano, że nie można ich uznać za artystów – wykonawców⁴².

Identyczne stanowisko zajął Sąd Kasacyjny w odniesieniu do osoby występującej w filmie dokumentalnym i „grającej” samego siebie. Uczestnikiem tegoż filmu był nauczyciel, którego lekcje z dziećmi zostały nagrane. Nauczyciel pokazywał więc siebie samego, nie miał żadnej roli,

41 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 24.04.2013, N° de pourvoi: 11–19091 11–19092 11–19096 11–19097 11–19099 11–19100 11–19101 11–19109 11–19110 11–19111 11–19112 11–19113 11–19114 11–19115 11–19123 11–19124 11–19128 11–19129 11–19130 11–19131 11–19132 11–19133 11–19134 11–19135 11–19136 11–19137 11–19138 11–19140 11–19141 11–19142 11–19143 11–19144 11–19145 11–19146 11–19147 11–19148 11–19149 11–19151 11–19152 11–19153 11–19154 11–19155 11–19156 11–19157 11–19158 11–19159 11–19160 11–19161 11–19162 11–19163 11–19165 11–19167 11–19168, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000027366470&fastReqId=128407819&astPos=1> (27.07.2016) (tekst polski: tłum. własne).

42 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 19.02.2014, N° de pourvoi: 12–25257 12–25258 12–25259 12–25260 12–25261, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028645045&fastReqId=1505062926&astPos=1> (27.07.2016) (tekst polski: tłum. własne). Identyczne Sąd Kasacyjny wypowiedział się w odniesieniu do emisji *Greg le millionnaire* w wyroku z dnia 22.01.2014, N° de pourvoi: 12–13970 12–13974, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028515791&fastReqId=293832290&astPos=1> (27.07.2016).

a jedynie utrwalone zostały jego codzienne zajęcia⁴³. Powyższe stanowisko zostało zaakceptowane w doktrynie⁴⁴.

6.2. Fonogram

Fonogram nie został zdefiniowany wprost we francuskim Kodeksie własności intelektualnej. Zgodnie z jego artykułem L213–1 producentem fonogramu jest osoba lub podmiot, który podjął inicjatywę i który jest odpowiedzialny za pierwsze utrwalenie sekwencji dźwięku. Jak z powyższego wynika, jest to definicja producenta fonogramu, a nie samego przedmiotu prawa pokrewnego. Niemniej można z niej wyprowadzić konieczne elementy fonogramu – pierwsze utrwalenie odnoszące się do dźwięku („la première fixation d’une séquence de son”).

Nie ma więc konieczności, aby rejestracja odnosiła się do utworu. Ma to być natomiast sekwencja odnosząca się do dźwięku, a może nim być śpiew ptaków, hałas ulicy czy szum morza⁴⁵. Pojawia się w tym miejscu pewna niekonsekwencja, gdyż sama sekwencja świadczy, że to ma być kilka dźwięków, a nie jeden – jednak w tekście ustawy wyraźnie słowo „dźwięk” użyte jest w liczbie pojedynczej. Jednak wydaje się niemożliwe, aby sekwencja mogła dotyczyć jednego elementu. Należy przy tym zauważyć, że Pierre Sirinelli⁴⁶ definiując fonogram, posługuje się już liczbą mnogą.

W odniesieniu do utrwalenia („fixation”) podkreśla się odmienność definicji fonogramu na płaszczyźnie międzynarodowej, gdyż zgodnie z traktatem Światowej Organizacji Własności Intelektualnej (WIPO) z dnia 20 grudnia 1996 roku o artystycznych wykonaniach

43 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.11.2008, N° de pourvoi: 06–16278, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000019772248&fastReqId=322357958&fastPos=1> (27.07.2016).

44 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d’auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1088.

45 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d’auteur*, dz. cyt., s. 1608.

46 Por. P. Sirinelli, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 264.

i fonogramach⁴⁷ „fonogram” oznacza utrwalenie dźwięków artystycznego wykonania lub innych dźwięków bądź reprezentacji dźwięków w inny sposób niż w formie utrwalenia włączonego do utworu kinematograficznego lub audiowizualnego („la fixation des sons provenant d’une interprétation ou exécution ou d’autres sons, ou d’une représentation de sons autre que sous la forme d’une fixation incorporée dans une œuvre cinématographique ou une autre œuvre audiovisuelle”). Dosłowne tłumaczenie tej definicji brzmi: –„utrwalanie dźwięków pochodzących z interpretacji lub wykonania lub utrwalenie innych dźwięków lub ich reprezentacji w innej formie niż poprzez utrwalenie inkorporowane do utworu kinematograficznego lub do innego dzieła audiowizualnego”. Dlatego w doktrynie francuskiej⁴⁸ odróżnia się „inkorporację dźwięków” od „reprezentacji (przedstawienia) dźwięków”. Inkorporacja dźwięków przykładowo odnosi się do nośnika typu płyta winylowa – jest to więc rejestracja analogowa. Z kolei w „reprezentacji dźwięków” chodzi o ustalenie cyfrowe. Natomiast wzmiankowana już konwencja rzymska o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych wprowadza definicję fonogramu, zgodnie z którą jest nim wyłącznie utrwalenie dźwięków danego wykonania lub innych dźwięków.

Należy także podkreślić, że nie ma znaczenia, czy doszło do utrwalenia dźwięku na nośniku materialnym. W jednym z orzeczeń Sąd Kasacyjny podkreślił, że „zgodnie z artykułem 3 b) konwencji rzymskiej z dnia 26 października 1961 roku i 2 e) traktatu Światowej Organizacji Własności Intelektualnej z dnia 20 grudnia 1996 roku, kwalifikacja prawna fonogramu jest niezależna od istnienia lub nieistnienia trwałego nośnika, stąd należało wywnioskować, że sporne zezwolenia udzielone przez wykonawców obejmowały także świadczenie publiczne za

47 Traktat WIPO z dnia 20.12.1996 (tekst polski: tłum. własne). Wszedł on w życie w odniesieniu do Francji 27.01.2010.

48 P. Sirinelli, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 264 (tekst polski: tłum. własne).

pośrednictwem płatnego pobrania («téléchargement payant»)⁴⁹. Przyjęto więc jednoznacznie, że pojęcie fonogramu nie musi się wiązać z utworem na materialnym nośniku. Zdaniem Vivanta i Bruguière'a⁵⁰ orzeczenie to jest trafne, a pozostanie przy wymogu istnienia materialnego nośnika ocenili oni jako staromodne. Uznali, że z uwagi na tworzenie się nowego cyfrowego rynku wymaga on odmiennego podejścia. Poza tym, jak podkreślili, w żadnym międzynarodowym akcie prawnym nie pojawia się określenie „nośnik materialny”. Także zdaniem Pollauda-Duliana wystarczy, aby „dźwięki zostały «unieruchomione» w taki sposób, który pozwoli na ich późniejszą komunikację”⁵¹.

Z kolei producent fonogramu to podmiot, który zarówno podejmuje inicjatywę w celu jego utrwalenia, jak i bierze za to odpowiedzialność. Muszą więc wystąpić kumulatywnie oba elementy. „Branie odpowiedzialności” rozumie się jako „podejmowanie ryzyka finansowego”. Udzielenie praw wyłącznych ma bowiem powodować, że taka inicjatywa będzie opłacalna⁵². Nie chodzi więc jedynie o podmiot, który tylko finansuje produkcję lub udziela wsparcia technicznego⁵³. Vivant i Bruguière zauważają, iż „producent, jak jego nazwa wskazuje, angażuje się w produkcję. Nie zadawała się jedynie sformułowaniem tematu emisji lub jego przedstawieniem czy kupieniem programu”⁵⁴. Dlatego producentem fonogramu może być także muzyk, który przygotowuje samodzielnie swoją własną interpretację i rejestruje sekwencję dźwięków.

Zdaniem Sądu Kasacyjnego „w przypadku braku jakiegokolwiek roszczenia pochodzącego od osoby fizycznej lub prawnej, która podjęła inicjatywę i odpowiedzialność za pierwsze utrwalenie sekwencji dźwięków

49 Wyrok z dnia 11.09.2013, N° de pourvoi: 12-17794, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000027949106&fastReqId=1912818986&fastPos=1> (15.08.2017) (tekst polski: tłum. własne).

50 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1154–1155.

51 F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1609 (tekst polski: tłum. własne).

52 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 583.

53 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 163.

54 M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1152 (tekst polski: tłum. własne).

lub od innej osoby mającej uprawnienia, publiczna eksploatacja, w tym spokojne i jednoznaczne nagrywanie przez osobę fizyczną lub prawną pod własną nazwą, tworzy naturalne domniemanie w stosunku do osób trzecich, że ma ona prawa przewidziane w artykule L213–1 Kodeksu własności intelektualnej⁵⁵.

Konieczne jest także podkreślenie, że prawami wyłącznymi objęte jest tylko pierwsze utrwalenie, rejestracja. Fonogram nie powstaje w sytuacji nadania sekwencji dźwięku. Podobnie ochrona nie odnosi się do kolejnej rejestracji. Ów wymóg uzasadnia się tym, że pierwsza rejestracja ma być odpłacalna. Gdyby dopuścić monopol w odniesieniu do kolejnej rejestracji, odpłacalność tej pierwszej stałaby pod znakiem zapytania⁵⁶.

W doktrynie francuskiej podkreśla się jeszcze jeden wymóg odnoszący się do fonogramu. Mianowicie, ma on być publikowany w celu handlowym lub innym. W „celu handlowym” fonogramy publikowane są w formie płyt, z kolei jako „inny cel” przykładowo podaje się uprzednią rejestrację celem przygotowania nadania⁵⁷.

6.3. Wideogram

Zgodnie z artykułem L215–1 Kodeksu własności intelektualnej producentem wideogramów jest osoba lub podmiot, który podejmuje inicjatywę i odpowiedzialność za pierwsze utrwalenie sekwencji obrazów z dźwiękiem lub bez niego. Oprócz tego, we wspomnianym kodeksie definiuje się w artykule L112–2 punkt 6 dzieło audiowizualne jako sekwencję animowanych obrazów. Na to nakłada się także dyrektywa z dnia 12 grudnia 2006 roku w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz

55 Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 14.11.2012, N° de pourvoi: 11–15656, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJurijudi.do?oldAction=rechJurijudi&idTexte=JURITE XT000026642342&fastReqId=2067106019&fastPos=1> (15.08.2017) (tekst polski: tłum. własne).

56 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 583.

57 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1154–1155.

niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej⁵⁸, która definiuje „film” jako udźwiękowione lub nieudźwiękowione utwory filmowe, dzieła audiowizualne lub ruchome obrazy oraz przyznaje prawa producentowi pierwszego zapisu filmu w odniesieniu do oryginału i powielonych egzemplarzy jego filmu. Dlatego słusznie Vivant i Bruguière⁵⁹ zastanawiają się na tym, czym może być wideogram, podkreślając, że nie musi się on wyczerpywać w pojęciu utworu audiowizualnego.

Z uwagi na to, że z definicji producenta wideogramu wyraźnie wynika, że wideogram nie musi być serią ruchomych obrazów, przyjmuje się, że obrazy w nim zawarte mogą mieć charakter statyczny, nieruchomy⁶⁰. Jako przykład wideogramu Vivant i Bruguière podają serię fotografii obrazów, która będzie wideogramem, ale już nie utworem audiowizualnym z uwagi na brak ruchu. Nicolas Binctin wprowadza dodatkowy wymóg, że pomiędzy poszczególnymi obrazami musi istnieć związek⁶¹.

Należy także podkreślić, że sekwencja obrazów utrwalona w wideogramie nie musi sama w sobie być utworem, ale może nim być i często zdarzy się w praktyce, że producent dzieła audiowizualnego będzie się pokrywał z producentem wideogramu⁶².

Pierwotnie pojęcie „wideogramu” odnoszone było do kaset wideo, jednak w miarę rozwoju technologii objęło ono DVD oraz DivX. Zdaniem Vivanta i Bruguière⁶³ wideogramem będą także obrazy zarejestrowane *online*. Autorzy ci powołują się przy tym na przytoczone już w poprzednim podrozdziale orzeczenie Sądu Kasacyjnego z 11 września 2013 roku, a więc nie musi on mieć nośnika materialnego.

58 Por. Dyrektywa 12.12.2006, Dz.U. L 376 z 27.12.2006, s. 28–35.

59 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1161.

60 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 585–586.

61 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 170.

62 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1610.

63 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1161.

6.4. Program nadawany przez przedsiębiorstwa audiowizualne

To, co jest przedmiotem praw przedsiębiorstwa audiowizualnego także nie zostało zdefiniowane we francuskim Kodeksie własności intelektualnej. Artykuł L216–1 tego kodeksu stanowi jedynie, że wymaga zezwolenia przedsiębiorstwa komunikacji audiowizualnej powielanie jego programów, a także udostępnianie ich publiczności w drodze sprzedaży, najmu lub wymiany, ich nadawanie oraz publiczne udostępnianie w miejscach dostępnych publicznie, z zastrzeżeniem uiszczenia opłaty wstępnej. Z kolei kolejny ustęp tego przepisu stanowi, iż przedsiębiorstwami audiowizualnymi są podmioty, które wykorzystują serwisy komunikacji audiowizualnej w rozumieniu ustawy nr 86–1067 z dnia 30 września 1986 roku o swobodzie komunikacji⁶⁴, niezależnie od zasad mających zastosowanie do tej usługi⁶⁵. Z kolei powołana wyżej ustawa przez komunikację audiowizualną rozumie wszelką komunikację publiczności usług radiowych lub telewizyjnych, niezależnie od warunków dostępności, wszelką komunikację publiczności za pośrednictwem sieci elektronicznej innej niż radio i telewizja, z tym, że nie odnosi się to do komunikacji *online*, o której mowa w artykule 1 ustawy nr 2004–575 z 21 czerwca 2004 roku o zaufaniu do gospodarki cyfrowej⁶⁶, a także do audiowizualnych usług na żądanie. Definicja komunikacji audiowizualnej z jednej strony odnosi się do rozpowszechniania za pomocą satelity, fal naziemnych, sieci elektronicznej, a więc radio czy telewizja internetowa mieści się w tym pojęciu, a z drugiej strony, wykluczone zostały platformy internetowe służące

64 Zob. ustawa nr 86–1067 z dnia 30.09.1986, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000512205&categorieLien=cid> (18.08.2017).

65 Por. CPI L216–1, https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?sessionid=06DB1752C89B27986CD71B6CB80766D2.tplgfr25s_3?idSectionTA=LEGISCTA000006161647&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20160630 (18.08.2017).

66 Zob. ustawa nr 2004–575 z 21.06.2004 o zaufaniu do gospodarki cyfrowej, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexteArticle.do?cidTexte=JORFTEXT000000801164&idArticle=LEGIARTI000006421540&dateTexte=&categorieLien=cid> (18.08.2017).

do wymiany plików, z uwagi na brak oferowania programu, a więc pewnej ciągłej emisji uporządkowanego zestawu audycji⁶⁷.

Nie ma natomiast znaczenia, czy przedsiębiorstwo komunikacji audiowizualnej ma charakter prywatny czy publiczny, jak również to, czy tym podmiotem jest osoba fizyczna bądź też prawna⁶⁸.

Jak podkreśla Sirinelli⁶⁹, dla zaistnienia tego prawa pokrewnego konieczne jest istnienie, po pierwsze, przedsiębiorstwa audiowizualnego, a po drugie, programu – a w zasadzie „programów”, zgodnie z artykułem L216–1 Kodeksu własności intelektualnej⁷⁰.

Niemniej jednak z definicji tej nie wynika konkretnie, co jest przedmiotem prawa pokrewnego. Wspomniany kodeks stwierdza jedynie, że prawa te dotyczą „programu”, który jako taki nie został zdefiniowany. Istotne jest jednak, że pomimo określenia „komunikacja audiowizualna” to pojęcie odnosi się także do serwisów radiowych. Należy także zauważyć, że w ustawie o swobodzie komunikacji została także zdefiniowana usługa telewizyjna oraz radiowa.

Przez usługę telewizyjną rozumie się wszystkie usługi komunikacji publicznej przekazywane drogą elektroniczną, które mogą być odbierane jednocześnie przez całą publiczność lub grupę publiczności, i których program główny składa się z uporządkowanego zestawu audycji składających się z obrazu i dźwięku. Przez usługę radiową rozumie się z kolei każdą publiczną usługę łączności elektronicznej, która może być odbierana przez ogół społeczeństwa lub przez określoną jego grupę, a jej główny program składa się z uporządkowanego zestawu audycji skomponowanych z dźwięków. Jak wynika z powyższych definicji, programem jest pewien określony zestaw audycji, który jako całość jest dostępny publiczności lub jej grupie i jednocześnie nie może przybrać charakteru audiowizualnej usługi na żądanie. Program musi więc być dostępny jako pewna całość, a publiczność nie może samodzielnie wybierać, co będzie słuchać

67 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1167.

68 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1167.

69 Por. P. Sirinelli, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 265.

70 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1168.

lub oglądać⁷¹. Sirinelli stwierdza, że „program” wymaga istnienia „dzieła audiowizualnego” oraz „emisji” i nie ma przy tym znaczenia, czy sam program jest własny⁷².

W doktrynie francuskiej zwraca się uwagę, że konwencje międzynarodowe – konwencja rzymska z 1961 roku o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych odnosi się do „emisji”, a w konwencji brukselskiej w sprawie dystrybucji sygnałów przewodzących programy transmitowane przez satelitę⁷³ mowa jest o sygnałach, które przewodzą program. Stąd zdaniem Vivanta i Bruguière⁷⁴, którzy wzięli pod uwagę także przywołane przeze mnie wyżej definicje usługi telewizyjnej i radiowej, przedmiotem ochrony na gruncie artykułu L216–1 Kodeksu własności intelektualnej jest zarówno samo naczynie, czyli programowanie (ustalony program), jak i jego treść (emisje programów). Także Binctin⁷⁵ stwierdził, że ochrona odnosi się do jedności, jaką tworzy ustalany układ programowy, który jednocześnie jest rozpowszechniany przez przedsiębiorstwo komunikacji audiowizualnej. Wydaje się, że problemem jest brak odrębnych definicji programu i audycji w systemie francuskim oraz brak wyraźnego rozróżnienia ich treści.

Zwraca się natomiast uwagę na kwestię rozróżnienia programów i utworów. Program telewizyjny czy radiowy może składać się z dzieł, ale wyróżniając kategorie programów chronionych na podstawie praw sąsiednich, nie należy „kłopotać się ich oryginalnością”⁷⁶. Natomiast wyrok Trybunału Sprawiedliwości w sprawie *Magill*⁷⁷ może sugerować,

71 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1639–1640.

72 Por. P. Sirinelli, *Propriété littéraire et artistique*, dz. cyt., s. 265.

73 Zob. http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13636&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html#STATE_PARTIES, dnia 19.08.2017r. Konwencja ta została podpisana przez Francję, ale ostatecznie nie została ona przez nią ratyfikowana.

74 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1168.

75 Por. N. Binctin, *Droit de la propriété intellectuelle*, dz. cyt., s. 171.

76 M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1168 (tekst polski: tłum. własne).

77 Zob. wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 6.04.1995, <http://curia.europa.eu/juris/showPdf.jsf?text=magill&docid=98207&pageIndex=0&doclang=FR&mode=req>

że sam program, a więc spis nadawanych audycji, może być utworem w rozumieniu prawa autorskiego. Trybunał Sprawiedliwości stwierdził, odrzucając skargę, że nadawca nie może odmówić innemu podmiotowi informacji na temat nadawanego programu, gdyż może się wówczas narazić na zarzut naruszenia pozycji dominującej. Jednocześnie jednak potwierdził istnienie prawa autorskiego do takiego programu, co w doktrynie francuskiej zostało negatywnie ocenione⁷⁸.

Istotne wydają się także rozważania francuskiej doktryny⁷⁹, czy sam sposób ułożenia poszczególnych elementów w programie (audycji kupionych czy wyprodukowanych przez nadawcę) może być samodzielnym utworem, biorąc pod uwagę orzecznictwo francuskich sądów, według których oryginalność uwidaczniać się może w samym prostym wyborze, selekcji materiału. Vivant i Bruguière zaprzeczają takiej możliwości, chociaż jednocześnie przyznają, że poszczególni nadawcy francuscy różnią się od siebie. „M6 i TF1 nie kupują na przykład tych samych seriali amerykańskich. Niektóre stacje nadają audycje sportowe, a inne kulturalne. Umieszczenie w programie filmu Truffauta o godzinie 21 lub o północy uwidacznia pewną stronniczość kulturową, która nie jest niewinna”⁸⁰. To wszystko może wskazywać na pewne indywidualne cechy kanału, na pewną „linię”. Jednak tak jak w przypadku „kolekcji” nie jest ona dziełem w rozumieniu francuskiego Kodeksu własności intelektualnej. Co więcej, przyjęcie takiej koncepcji niesłoby za sobą niebezpieczne skutki, które sprowadziłyby się do tego, że można by zakazać innemu nadawcy nadawania muzyki klasycznej czy filmów określonego reżysera⁸¹.

&dir=&occ=first&part=1&cid=1920078 (19.08.2017).

78 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1168.

79 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1169.

80 M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1169, przypis 4 (tekst polski: tłum. własne).

81 Por. M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 1169.

6.5. Wydania pośmiertne jak przedmiot praw sąsiednich

Pomimo, że francuski Kodeks własności intelektualnej reguluje prawo wydawcy do wydania dzieła pośmiertnego w części poświęconej prawom autorskim, to jednak doktryna zalicza to prawo do praw sąsiednich. Jako podstawę takiego stanowiska wskazuje się przysługiwanie prawa do utworu, który już wszedł do domeny publicznej oraz brak jakichkolwiek uprawnień, które powstawałyby na rzecz spadkobierców autora. Podkreśla się więc pewną pomocniczość tego prawa, w które ustawodawca wpożyzył podmiot dokonujący wydania dzieła wcześniej niepublikowanego i co do którego upłynął już czas trwania autorskich praw majątkowych. Prawo to ma stanowić rekompensatę za wydatki poniesione przez wydawcę i zachęcać takie podmioty do publikowania utworów nieznanymi publiczności⁸². Pojawiło się ono po raz pierwszy w dekreście z 22 marca 1805 roku, uzupełnione w kolejnym dekreście z 18 czerwca 1806 roku. Następna regulacja wystąpiła w artykule 23 ustawy z 11 marca 1957 roku, dotyczącej własności literackiej i artystycznej⁸³. Z kolei francuski Kodeks własności intelektualnej reguluje prawo do wydanego dzieła pośmiertnego w artykule L123-4 i przewiduje obecnie, iż „dla utworów pośmiertnych czas trwania wyłącznego prawa został przewidziany w artykule L123-1. Dla utworów pośmiertnych ujawnionych po upływie tego terminu czas trwania prawa wyłącznego wynosi dwadzieścia pięć lat od pierwszego stycznia roku kalendarzowego następującego po dacie publikacji.

Prawo do eksploatacji utworów pośmiertnych należy do osób mających prawo autorskie, jeżeli dzieło zostanie rozpowszechnione w okresie przewidzianym w artykule L123-1. Jeśli rozpowszechnienie zostanie dokonane po upływie tego terminu, prawa majątkowe będą przysługiwały właścicielowi dzieła (nośnika dzieła – przyp. aut.), który nabył jego nośnik w drodze sukcesji lub w inny sposób, i który wydaje lub poleca jego wydanie.

82 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1627–1628.

83 Zob. ustawa nr 57–298, JORF z 14.03.1957, https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000003153848&pageCourante=02723 (20.08.2017).

Utwory pośmiertne muszą być przedmiotem osobnej publikacji, z wyjątkiem przypadku, gdy stanowią jedynie fragment poprzednio opublikowanej pracy. Nie mogą być dołączone do wcześniej opublikowanych dzieł tego samego autora, chyba że posiadacze praw autorskich nadal korzystają z prawa do eksploatacji⁸⁴.

Zdaniem Pollauda-Duliana celem udzielenia tego prawa wyłącznego do dzieła pośmiertnego jest z jednej strony interes publiczny związany z umożliwieniem poznania przez publiczność dotychczas nieopublikowanego utworu jakiegoś twórcy. Udzielenie prawa wyłącznego zwiększa motywację dla tego typu wydania, gdyż czyni taką eksploatację opłacalną. Tymczasem celem jest również ochrona interesu prywatnego – samego autora, który zawsze byłby zainteresowany publikacją swojego dzieła. Zasadniczo bowiem żaden twórca nie tworzy dla samego siebie, tylko dla publiczności, a publikacja pośmiertna niewątpliwie jest zgodna z wolą i interesem zmarłego⁸⁵.

Dla dookreślenia przedmiotu prawa majątkowego do dzieła pośmiertnego istotnych jest zaistnienie kilku przesłanek.

Przedmiotem tego prawa jest zawsze materialny nośnik dzieła – może to być rękopis, ale też rzeźba czy obraz. Nie ma natomiast znaczenia, w jaki sposób dany podmiot dochodzi do posiadania dzieła. Co istotne, prawa majątkowe powstają na rzecz właściciela oryginału, a nie kopii sporządzonej bez zamiaru przeniesienia prawa do eksploatacji⁸⁶. Niewątpliwie rozstrzygnięcie to wydaje się słuszne w przypadku sporu pomiędzy właścicielem oryginału nośnika dzieła, a właścicielem kopii, który nie ma upoważnienia do jego publikacji (kopie nieautoryzowane)⁸⁷.

84 CPI L123-4, https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do;jsessionid=A7ACB B31B6EA9A55E0E2479F40092ED9.tplgfr25s_3?idSectionTA=LEGISCTA000006 161638&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20160630 (20.08.2017) (tekst polski: tłum. własne).

85 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1628.

86 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 9.11.1993, N° de pourvoi: 91-16286, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEX T000007031400&fastReqId=177962592&fastPos=1> (22.08.2017).

87 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 319.

Natomiast problemy powstają, gdy oryginalny nośnik utworu przypadł z upływem czasu, a odkryto jedynie jego kopie. Wówczas, zdaniem Pollauda-Duliana,⁸⁸ należałoby rozważyć przyznanie praw majątkowych posiadaczowi kopii. Niemniej jednak autor ten zdecydowanie przyjął, że gdyby pierwsza publikacja dokonana została częściowo z takich kopii, a częściowo z dzieła już wcześniej publikowanego, to całość powinna być uważana jako należąca do domeny publicznej. Natomiast zdaniem Carona⁸⁹ w przypadku brak oryginału właściciel kopii nie może korzystać z żadnych praw majątkowych.

Istotne jest także, aby dzieło utrwalone na materialnym nośniku nie było wcześniej publikowane, ani komunikowane, ujawnione (*divulger*) publiczności. Okazuje się, że na gruncie systemu francuskiego nie jest to jasny termin. Obecnie dominuje koncepcja, że ujawnienie jest aktem materialnym i polega na dopuszczeniu potencjalnej publiczności do danego dzieła w ten sposób, że może ona mieć z nim kontakt. Sposobami takiego ujawnienia dzieła są przykładowo: sprzedaż malowidła, rozpowszechnienie książki, wystawienie obrazu, a także, jak się wydaje, złożenie rozprawy doktorskiej do biblioteki uniwersyteckiej⁹⁰.

W niedawnej sprawie dotyczącej jaskini Chauveta Sąd Kasacyjny uznał, że jej odkrywcom nie przysługują prawa określone w artykule L123–4 Kodeksu własności intelektualnej, gdyż jaskinia ta w czasach paleolitu była dostępna dla ludzi, a więc dzieła naskalne znajdujące się w jej wnętrzu zostały wcześniej rozpowszechnione. Wprawdzie później wejście do niej zostało uniemożliwione, ale sam fakt odkrycia w 1994 roku nie oznacza, że mogą powstać prawa majątkowe do dzieła pośmiertnego na rzecz jej odkrywców⁹¹.

88 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1631.

89 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 319.

90 Zob. na ten temat: M. Vivant, J.-M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 430–431.

91 Zob. wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 30.11.2016, N° de pourvoi: 15–17301, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJurijudi.do?oldAction=rechJurijudi&idTexte=JURITEX T000033526153&fastReqId=643554151&fastPos=1> (22.8.2017).

Należy jednak podkreślić, że przedmiot tego prawa majątkowego musi być utworem w rozumieniu Kodeksu własności intelektualnej. Żadne prawo pośmiertne nie może powstać w odniesieniu, na przykład, do artystycznego wykonania.

Utwory pośmiertne mają być przedmiotem osobnej publikacji – nie można bowiem dopuścić, zdaniem Carona⁹², aby poprzez publikację drobnego fragmentu doszło do powstania praw majątkowych do tego, co już wcześniej było publikowane.

Na zakończenie rozważań należy także zaznaczyć, że podmiotem prawa jest „wydawca” (*publicateur*). Przez to pojęcie rozumie się zarówno ten podmiot, który rozpowszechnia dzieła, jak i ten podmiot, który je publikuje. Właścicielem nośnika materialnego jest z kolei ten podmiot, który nabył go w drodze sukcesji lub w inny sposób. Istotny jest natomiast brak wcześniejszego udostępnienia dzieła publiczności w okresie trwania prawa autorskiego. Jeżeli bowiem rozpowszechnienie nastąpi w okresie trwania prawa autorskiego – prawo do eksploatacji przysługuje następcom prawnym twórcy, a nie właścicielowi nośnika⁹³.

92 Por. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, dz. cyt., s. 318.

93 Por. F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, dz. cyt., s. 1629–1630.

Zakończenie

Na zakończenie rozważań dotyczących części pierwszej opracowania dotyczącego utworu oraz przedmiotów praw pokrewnych w aspekcie porównawczo-prawnym należy wskazać, że pomimo ujednocionej ochrony w systemie unijnym rysują się rozbieżności co do samego rozumienia podstawowych pojęć. Niewątpliwie pojawiające się problemy odnośnie interpretacji są i będą rozwiązywane sukcesywnie na podstawie orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości, który ma czuwać nad jednolitą interpretacją przepisów prawa unijnego. Jednak istotne jest, że same wyroki tego organu będą podlegać każdorazowo wykładni na arenie prawa krajowego.

Pierwszą różnicą, jaka rysuje się pomiędzy systemem francuskim a polskim, jest brak we francuskim Kodeksie własności intelektualnej odpowiednika artykułu 4 polskiej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Tak więc nie ma tam sprecyzowanych tych utworów, które z różnych względów nie podlegają ochronie prawnoautorskiej. Z tego powodu orzecznictwo ma istotne znaczenie, gdyż doprecyzowuje, na które dzieła nie można przyznać monopolu w korzystaniu. Wydaje się, że pod tym względem polski system jest znacznie bardziej przejrzysty, pomimo dyskusji o tym, jak należy rozumieć choćby pojęcie materiału urzędowego.

Kolejnym ciekawym elementem w doktrynie francuskiej jest przyjmowanie poglądu, że dzieło, aby nim było, musi mieć zdolność komunikowania się z człowiekiem, a więc musi być postrzegane za pomocą ludzkich zmysłów. W polskiej doktrynie nie jest to szczególnie uwypuklone.

Wydaje się, że poważną rozbieżnością już przeze mnie zarysowaną pomiędzy doktryną polską a francuską jest podejście do wymogu oryginalności, który powinien spełniać utwór, rozumianego jako piętno osobiste odcisnięte na nim przez jego twórcę. Nieco w odmiennym kierunku zdaje się iść polska doktryna, co moim zdaniem zasługuje na korektę, zwłaszcza na styku takich pojęć jak oryginalność i nowość.

Należy także zauważyć, że również system francuskiego prawa autorskiego boryka się problemami, jakie generuje ochrona sztuki współczesnej oraz dzieł użytkowych. W tym ostatnim przypadku wydaje się, że doktryna francuska przeszła już fazę negocjowania postrzegania dzieła w misce do sałaty czy śrubie, ale jednocześnie zrezygnowano z postulowania wprowadzenia odrębnej ochrony prawnej dla tego typu wytworów, uznając to za nierealne we współczesnym świecie.

Interesującym problemem jest kwestia ewentualnej urzędowej rejestracji utworów. We Francji dostrzega się już problemy dowodowe związane z dziełami nierozpowszechnionymi, których moment powstania trudno jest precyzyjnie wykazać, a jednocześnie udowodnić, kto jest ich rzeczywistym autorem.

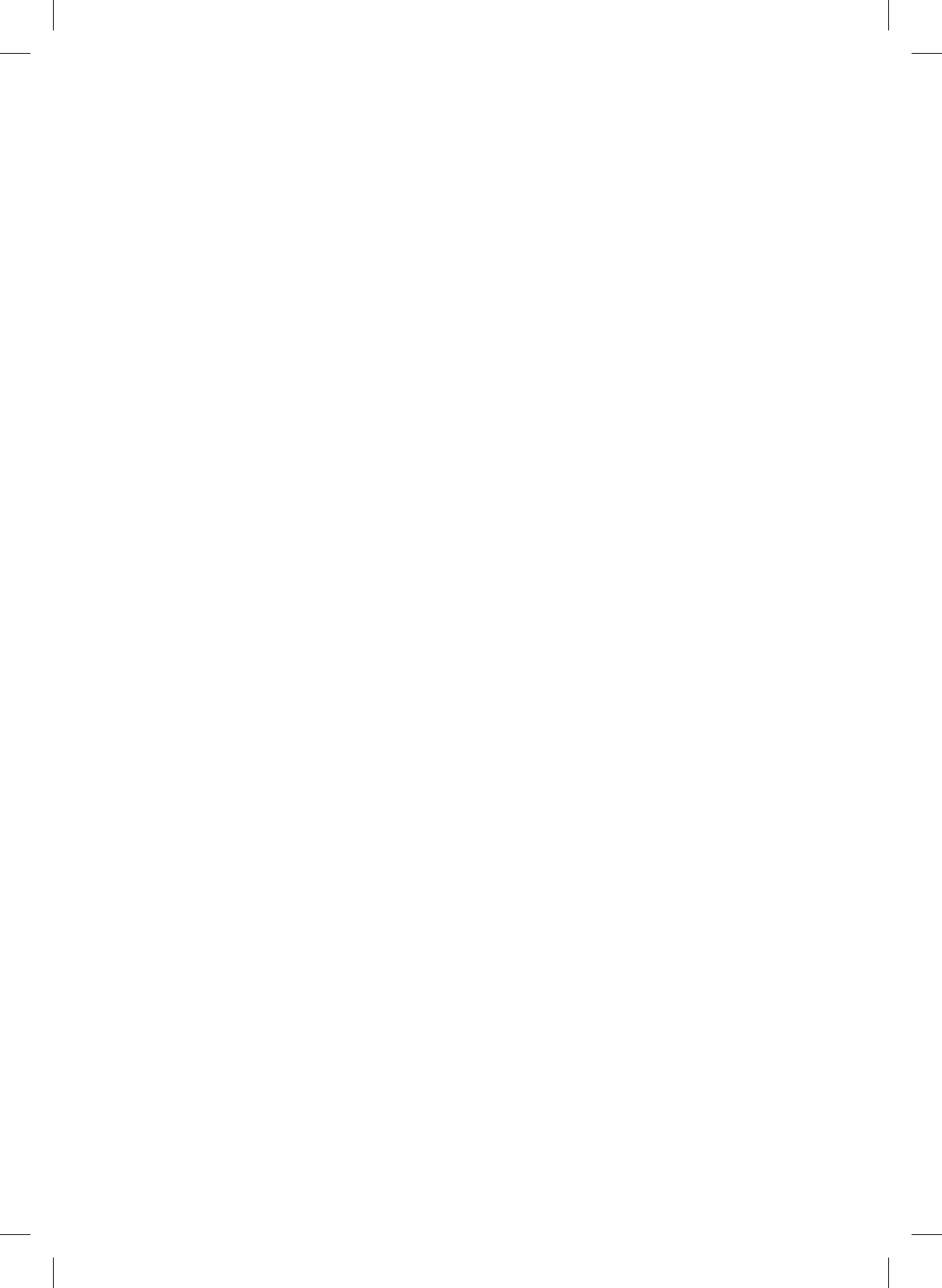
Regulacja dotycząca dzieła złożonego oraz zależnego znajduje się w dwóch miejscach w Kodeksie własności intelektualnej. Jednak konsekwencje prawne są identyczne i dlatego doktryna francuska posługuje się wymiennie tymi pojęciami. Wydaje się jednak, że raczej mają Michel Vivant i Jean-Michel Bruguière, że należy rozróżnić inkorporację materialną i intelektualną oraz odmiennie do nich podejść, gdyż mają różny charakter, a samo dzieło macierzyste jest różnie postrzegane w tych dwóch dziełach niesamoistnych. Jednak sama regulacja dzieła złożonego zasługuje na uwagę, gdyż rozwiązuje problem połączenia wkładów w sytuacji braku współpracy pomiędzy twórcami.

W zakresie praw sąsiednich interesujące są nowe pomysły powstałe na gruncie systemu francuskiego, dotyczące ich przedmiotów. Postuluje się zatem przyznanie odpowiedniej ochrony wydawcom prasowym oraz organizatorom spektakli czy festiwali.

We Francji orzecznictwo sądowe już musi borykać się z problemami związanymi z odpowiedzią na pytanie, kiedy mamy do czynienia z artystycznym wykonaniem, a więc z roszczeniami osób, które odgrywają samych siebie – uczestników *reality show* oraz osób występujących w filmach dokumentalnych. W przypadku pojawienia się tych problemów w Polsce warto pamiętać o francuskim sposobie ich rozwiązania.

W odniesieniu do fonogramu i wideogramu ciekawe jest stanowisko orzecznictwa i doktryny francuskiej na temat tego, że samo utrwalenie może mieć charakter niematerialny, a więc może nastąpić w Internecie. Z kolei rozumienie wideogramu jako zbioru obrazów o charakterze statycznym również jest odmienne niż koncepcja przyjmowana w systemie polskim.

Wskazane przeze mnie tylko niektóre różnice czy specyficzne podejście systemu francuskiego wskazują, że prawo autorskie i prawa pokrewne już we wstępnej analizie dotyczącej pojęcia utworu i przedmiotów praw pokrewnych nie są europejskim monolitem. Pojawiające się różnice będą także rzutować na zakres ochrony we Francji oraz w Polsce. Wydaje się jednak, że przeprowadzona interpretacja może być pomocna w rozstrzygnięciu indywidualnych problemów, a w niektórych przypadkach może przyczynić się do zmiany stanowiska polskiej doktryny.



Bibliografia

1. Monografie i artykuły

- Bernabé B., *Histoire du droit de la presse et des médias*, w: *Traité de droit de la presse et des médias*, sous la direction de B. Beignier, B. de Lamy, E. Dreyer, Paris 2009, s. 11-67.
- Binctin N., *Droit de la propriété intellectuelle. Droit d'auteur, brevet, droits voisins, marque, dessins et modèles*, Paris 2016.
- Blin H., Chavanne A., Drago R., *Traité du droit de la presse*, Paris 1969.
- Buydens M., *La protection de la quasi-crédation*, Bruxelles 1993.
- Caron C., *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris 2015.
- Colombet C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris 1999.
- Desbois H., *Le droit d'auteur en France*, Paris 1978.
- Edelman B., *Crédation et banalité*, Paris 1983.
- Fichte J. G., *Preuve de l'illégitimité de la reproduction des livres, un raisonnement et une parabole*, w: E. Kant *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Paris 1995, s. 139-170.
- Jourdan, Isambert, Decrusy, *Recueil général des anciennes lois françaises depuis l'an 420 jusqu'à la 1789*, Paris 1827.
- Lucas A., *Propriété littéraire et artistique*, Paris 2015.

- Lucas A., Lucas H.-J., Lucas-Schloetter A., *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Paris 2012.
- Lucas A., Sirinelli P., L'originalité en droit d'auteur, JCP 1993, 1, n° 3681, n°12.
- Maffre-Baugé A., *L'œuvre de l'esprit, empreinte de la personnalité de l'auteur ?*, Montpellier 1997.
- Pfister L., *L'auteur, propriétaire de son oeuvre ? : la formation du droit d'auteur du XVIe siècle à la loi de 1957*, Strasburg 1999.
- Pollaud-Dulian F., *Le droit d'auteur*, Paris 2014.
- Sirinelli P., *Propriété littéraire et artistique*, Paris 2016.
- Vivant M., Bruguière J.-M., *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris 2015.

2. Orzecznictwo

- Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 6.06.1995, <http://curia.europa.eu/juris/showPdf.jsf?text=magill&docid=98207&pageIndex=0&doclang=FR&mode=req&dir=&occ=first&part=1&cid=1920078> (19.08.2017).
- Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 9.11.2004, C-338/02, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=49634&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=1021023> (7.09.2017).
- Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z 9.11.2004, C-203/02, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=49633&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=1021023> (7.09.2017).
- Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 16.07.2009, C-5/08, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=72482&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=538467> (6.07.2016).
- Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 22.12.2010, C-393/09, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=83458&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=1699017> (26.08.2017).

- Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 4.10.2011, C-403/08. C-429/08, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf;jsessionid=9ea7d0f130d55be6190c9f9e49bf9a98fb0997830ff3.e34KaxiLc3eQc40LaxqMbN4Pa3aPe0?text=&docid=110361&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=537783> (6.07.2016).
- Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 1.12.2011, C-145/10, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=&docid=115785&pageIndex=0&doclang=PL&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=538245> (6.07.2016).
- Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 2.05.2012, C-406/10, <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?text=program%2Bkomputerowy&docid=122362&pageIndex=0&doclang=PL&mode=req&dir=&occ=first&part=1&cid=1693607#ctx1> (26.08.2017).
- Wyrok Rady Stanu z 17.03.1997, 1/4 SSR, nr 167586, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriAdmin.do?oldAction=rechJuriAdmin&idTexte=CETATEXT000007949866&fastReqId=1805747172&fastPos=1> (27.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 29.11.1960, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006956157&fastReqId=955517418&fastPos=1> (13.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 23.10.1962, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006961586&fastReqId=1880159261&fastPos=1> (2.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 30.10.1963, N° de pourvoi: 62-91916, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007053210&fastReqId=79927788&fastPos=1> (10.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 4.01.1964, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006964861&fastReqId=1474415152&fastPos=1> (14.08.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.02.1969, N° de pourvoi: 68-90076, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007057246&fastReqId=1003147566&fastPos=1> (9.07.2016).

- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 1.07.1970, N° de pourvoi: 68–14189, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006982832&fastReqId=1365189794&fastPos=1> (25.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 14.11.1973, N° de pourvoi: 71–14709, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006990714&fastReqId=1274568015&fastPos=1> (4.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 9.10.1974, N° de pourvoi: 72–93686, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007057117&fastReqId=1128895406&fastPos=1> (10.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 19.11.1975, N° de pourvoi: 74–12152, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006995115&fastReqId=507179468&fastPos=1> (2.07.2016).
- Wyrok Sąd Kasacyjnego z 26.01.1976, N° de pourvoi: 74–13969, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006995764&fastReqId=1402900879&fastPos=1> (10.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 15.03.1977, N° de pourvoi: 75–10884, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000006998515&fastReqId=1187810619&fastPos=2> (20.07.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 8.01.1980, n° de pourvoi: 78–12998, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007004890&fastReqId=1419509603&fastPos=1> (3.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 17.03.1982, N° de pourvoi: 80–14838, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007009220&fastReqId=396271865&fastPos=1> (11.07.2016).

- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 15.04.1982, N° de pourvoi: 80–15403, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007010066&fastReqId=645258665&fastPos=1> (9.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 8.11.1983, N° de pourvoi: 82–13547, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007013169&fastReqId=2039139610&fastPos=1> (2.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 7.03.1986, N° de pourvoi: 83–10477, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007016934&fastReqId=1640442917&fastPos=1> (14.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 7.03.1986, N° de pourvoi: 85–91465, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007064795&fastReqId=377757223&fastPos=1> (8.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 7.03.1986, N° de pourvoi: 84–93509, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007016935&fastReqId=1976786172&fastPos=4> (8.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 6.06.1986, N° de pourvoi: 84–93696, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007065145&fastReqId=1708105013&fastPos=1> (9.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 2.05.1989, N° de pourvoi: 87–17657, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007022763&fastReqId=1112440676&fastPos=1> (14.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 27.02.1990, N° de pourvoi: 88–19194, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007024649&fastReqId=1960559012&fastPos=1> (16.07.2016).

- Wyrok z dnia 16.04.1991, N° de pourvoi: 89–21071, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007026128&fastReqId=439784335&fastPos=1> (14.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 19.11.1991, , N° de pourvoi: 90–17031, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007135062&fastReqId=472064559&fastPos=2> (20.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 3.03.1992, N° de pourvoi: 90–18081, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007140663&fastReqId=1885485629&fastPos=1> (10.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 15.07.1993, N° de pourvoi: 91–17442, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007031017&fastReqId=1564918762&fastPos=4> (8.07.2016).
- Wyrok z dnia 9.11.1993, N° de pourvoi: 91–17061, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007031432&fastReqId=490919308&fastPos=3> (14.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 9.11.1993, N° de pourvoi: 91–16286, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007031400&fastReqId=177962592&fastPos=1> (22.08.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 26.01.1994, N° de pourvoi: 92–11701, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007031921&fastReqId=1437232398&fastPos=1> (3.09.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 24.10.1995, N° de pourvoi: 93–16850, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007034620&fastReqId=282073601&fastPos=1> (3.09.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.12.1997, N° de pourvoi: 94–82512, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&>

- idTexte=JURITEXT000007068333&fastReqId=713572758&fastPos=1 (5.09.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 5.05.1998, N° de pourvoi: 96-17184, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007040917&fastReqId=729507609&fastPos=1> (9.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 20.10.1998, N° de pourvoi: 96-19186, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007393750&fastReqId=542368724&fastPos=1> (13.07.2016).
- Wyrok Rady Państwa z 14.06.1999, N° 181023, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriAdmin.do?oldAction=rechJuriAdmin&idTexte=CETATEXT000007982106&fastReqId=793485545&fastPos=1> (1.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 6.07.1999, N° de pourvoi: 96-43749, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007402680&fastReqId=1080133847&fastPos=1> (26.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 6.07.1999, N° de pourvoi: 97-40572, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007043989&fastReqId=1350957850&fastPos=3> (26.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 28.09.1999, n° de pourvoi: 98-83675, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007071588&fastReqId=443041570&fastPos=1> (9.07.2016).
- Wyrok Sadu Kasacyjnego z dnia 17.10.2000, N° de pourvoi: 97-20820, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007042908&fastReqId=2088318059&fastPos=1> (2.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 20.03.2001, N° de pourvoi: 99-13713, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007423226&fastReqId=1691590594&fastPos=1> (10.07.2016).

- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 12.06.2001, N° de pourvoi: 98–22591, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007043124&fastReqId=365347232&fastPos=1> (2.09.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 28.01.2003, N° de pourvoi: 00–10657, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007456033&fastReqId=637134484&fastPos=2> (13.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 28.01.2003, N° de pourvoi: 00–20294, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007045523&fastReqId=147029491&fastPos=1> (23.08.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 6.05.2003, N° de pourvoi: 01–02237, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007048329&fastReqId=1166014972&fastPos=2> (2.09.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 17.06.2003, N° de pourvoi: 01–17650, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007047964&fastReqId=916850751&fastPos=1> (13.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 20.01.2004, N° de pourvoi: 00–19577, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007045906&fastReqId=982484263&fastPos=1> (7.09.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 2.02.2004, N° de pourvoi: 02–11400, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007476850&fastReqId=17247501&fastPos=1> (20.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 25.01.2005r., N° de pourvoi: 03–14245, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007051353&fastReqId=2091769190&fastPos=2> (14.07.2016).

- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 29.11.2005, N° de pourvoi: 04–12721, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007052380&fastReqId=706843866&fastPos=1> (7.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.12.2005, N° de pourvoi: 03–21154, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007052431&fastReqId=1145036375&fastPos=2> (26.08.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 16.05.2006, Nn° de pourvoi: 05–11780, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007052427&fastReqId=1929979677&fastPos=5> (15.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.06.2006, N° de pourvoi: 02–44718, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007056062&fastReqId=1392521917&fastPos=1> (1.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 7.11.2006, N° de pourvoi: 05–16843, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000007055268&fastReqId=663317282&fastPos=1> (6.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 30.01.2007, N° de pourvoi: 04–15543, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000017627153&fastReqId=1219115621&fastPos=1> (3.09.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.11.2008, N° de pourvoi: 06–19021, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000019772214&fastReqId=469311114&fastPos=1> (2.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.11.2008, N° de pourvoi: 06–45991, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000019773862&fastReqId=1336932864&fastPos=1> (27.07.2017).

- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 13.11.2008, N° de pourvoi: 06–16278, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000019772248&fastReqId=1469001943&fastPos=1> (12.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 11.12.2008, N° de pourvoi: 07–19494, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000019922649&fastReqId=238791970&fastPos=1> (27.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 12.05.2011, N° de pourvoi: 09–12536, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000023998784&fastReqId=1898428024&fastPos=1> (7.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 22.09.2011, N° de pourvoi: 10–23073, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000024589161&fastReqId=1543751196&fastPos=1> (7.09.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 19.10.2011, N° de pourvoi: 11–81404, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000024855596&fastReqId=1641374868&fastPos=1> (2.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 1.12.2011, N° de pourvoi: 09–15819, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000024915586&fastReqId=27488082&fastPos=1> (27.07.2017).
- Wyrok z dnia 17.10.2012, N° de pourvoi: 11–21641, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000026516632&fastReqId=1060440158&fastPos=1> (7.07.2012).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 14.11.2012, N° de pourvoi: 11–15656, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000026642342&fastReqId=2067106019&fastPos=1> (15.08.2017).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 24.04.2013, N° de pourvoi: 11–19091 11–19092 11–19096 11–19097 11–19099 11–19100 11–19101 11–19109 11–19110

11-19111 11-19112 11-19113 11-19114 11-19115 11-19123 11-19124
11-19128 11-19129 11-19130 11-19131 11-19132 11-19133 11-19134
11-19135 11-19136 11-19137 11-19138 11-19140 11-19141 11-19142
11-19143 11-19144 11-19145 11-19146 11-19147 11-19148 11-19149
11-19151 11-19152 11-19153 11-19154 11-19155 11-19156 11-19157
11-19158 11-19159 11-19160 11-19161 11-19162 11-19163 11-19165
11-19167 11-19168, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000027366470&fastReqId=128407819&fastPos=1> (27.07.2016).

Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 10.09.2013, N° de pourvoi: 12-19873, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000027954913&fastReqId=890482357&fastPos=1> (6.07.2016).

Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 11.09.2013, N° de pourvoi: 12-17794, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000027949106&fastReqId=1912818986&fastPos=1> (15.08.2017).

Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 14.11.2013, N° de pourvoi: 12-20687, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028205619&fastReqId=1885888191&fastPos=1> (26.08.2017).

Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 10.12.2013, N° de pourvoi: 11-19872, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028329512&fastReqId=1682150594&fastPos=2> (13.07.2016).

Wyrok z dnia 22.01.2014, N° de pourvoi: 11-24273, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028515359&fastReqId=221211090&fastPos=1> (6.07.2016).

Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 22.01.2014, N° de pourvoi: 12-13970 12-13974, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028515791&fastReqId=293832290&fastPos=1> (27.07.2016).

- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 19.02.2014, N° de pourvoi: 12–25257 12–25258 12–25259 12–25260 12–25261, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028645045&fastReqId=1505062926&fastPos=1> (27.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 15.10.2014, N° de pourvoi: 10–12065, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000029608240&fastReqId=456901351&fastPos=1> (15.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 15.01.2015, N° de pourvoi: 13–23566, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000030114270&fastReqId=108034140&fastPos=3> (11.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 2.10.2016, N° de pourvoi: 12–25941, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000028039256&fastReqId=707499739&fastPos=1> (15.07.2016).
- Wyrok Sądu Kasacyjnego z dnia 30.11.2016, N° de pourvoi: 15–17301, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriJudi.do?oldAction=rechJuriJudi&idTexte=JURITEXT000033526153&fastReqId=643554151&fastPos=1> (22.8.2017).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Nancy z dnia 2.05.1996, N° 94NC00118, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriAdmin.do?oldAction=rechJuriAdmin&idTexte=CETATEXT000007551957&fastReqId=1513964712&fastPos=1> (1.07.2016).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego z dnia 5.04.2012, N° 10LY02298, <https://www.legifrance.gouv.fr/affichJuriAdmin.do?oldAction=rechJuriAdmin&idTexte=CETATEXT000025641625&fastReqId=1697054515&fastPos=1> (1.07.2016).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z dnia 9.03.1989, w: . Caron C., *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris 2015, s. 137.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z 5.05.2000, w: Caron C., *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris 2015, s. 210.

- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z dnia 26.09.2001, w: Pollaud-Dulian F., *Le droit d'auteur*, Paris 2014, s. 190 oraz <http://www.lexinter.net/JP/pro-pint.htm> (9.07.2016).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z dnia 6.11.2009, Numéro(s): 2008/21238 <https://www.doctrine.fr/CA/Paris/2009/INPID20090142> (10.07.2016).
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Paryżu z dnia 7.01.2011, Numéro(s): 2009/16251, <https://www.doctrine.fr/d/CA/Paris/2011/INPID20110002> (20.07.2016).
- Wyrok *Tribunal de grande instance* (TGI) w Strasburgu z dnia 16.11.2001, <https://www.legalis.net/jurisprudences/tribunal-de-grande-instance-de-strasbourg-2eme-chambre-commerciale-jugement-du-16-novembre-2001> (24.08.2017).
- Wyrok *Tribunal de grande instance* (TGI) w Paryżu z dnia 10.05.2002, w: Vivant M., Bruguière J.-M., *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris 2015, s. 59; http://www.lexisnexis.fr/droit-document/article/communication-commerce-electronique/09-2002/025_PS_CCE_CCE0209CM00025.htm#V4U9Unnr0qQ (12.07.2016).
- Wyrok *Tribunal de grande instance* (TGI) w Paryżu z dnia 27.03.2014, <https://www.legalis.net/jurisprudences/tribunal-de-grande-instance-de-paris-3eme-chambre-4eme-section-jugement-du-27-mars-2014> (23.07.2017).

