Part Code
ST1316
R G B WH GR BL
Grey Scale #13
C M Y K
DANES PICTA .COM
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19
Inches
Centimetres
Colour Chart #13
Blue
Cyan
Green
Yellow
Red
Magenta
White
3/Color
Black
DANES PICTA .COM

POLSKA USTAWA O PRAWIE AUTORSKIEM
I
KONWENCJA BERNEŃSKA

POLSKA USTAWA O PRAWIE AUTORSKIEM I KONWENCJA BERNEŃSKA

Z OBJAŚNIENIAMI

PROF. DR. FRYDERYKA ZOLLA

WARSZAWA: GEBETHNER I WOLFF
KRAKÓW: KRAKOWSKA SPÓŁKA WYDAWNICZA
LWÓW: GUBRYNOWICZ I SYN
POZNAŃ: KSIĘGARNIA ŚW. WOJCIECHA
1926

347.78

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

Dédié
à l'Association Littéraire et Artistique Internationale

à l'occasion de son 35-e congrès, le premier après la guerre mondiale, convoqué à Varsovie en 1926.

Międzynarodowemu Związkowi Literackiemu i Artystycznemu,

który dzięki niestrudzonym zabiegom swych członków, od Wiktora Hugo począwszy, położył niespożyte zasługi około umiędzynarodowienia prawa autorskiego przez Konwencję Berneńską i dalej nad jej rozwojem pracuje, a przez rozpowszechnianie opracowywanego przez siebie wzoru, t. zw. „loi type", stara się coraz skuteczniej o unifikację prawa autorskiego we wszystkich krajach świata,

w chwili, gdy pierwszy powojenny, a trzydziesty piąty z rzędu Kongres Związku zbiera się w Warszawie

poświęcam pracę tę, objaśniającą pierwszą polską ustawę o prawie autorskiem.

FRYDERYK ZOLL

Warszawa, dnia 27 września 1926.

PRZEDMOWA.

Kiedy przed laty trzydziestu wykładałem na Uniwersytecie wiedeńskim teorję prawa autorskiego, nie mogłem ani marzyć, ani nawet śnić, by zarysy konstrukcyj prawnych, jakie wówczas słuchaczom kreśliłem, mogły się kiedyś stać podstawą prawa żywego, i to prawa polskiego, i że mnie spotka kiedyś to szczęście przyoblekania myśli, jakie wówczas budziły się we mnie, w krystaliczne postacie przepisów prawnych — pod kontrolą i przy bardzo cennej i skutecznej współpracy kilku członków Komisji Kodyfikacyjnej Polskiej.

Teraz, kiedy myśli i słowa stały się czynem, dokonanym w ustawie z dn. 29 marca 1926 r., pragnę czegoś więcej: marzę o dziele wielkiem, któreby podobnie jak prace Kohlera, Pouilleta i Stolfiego dało wszechstronną i wyczerpującą analizę i pełną syntezę prawa autorskiego, ale na podkładzie ustawy polskiej z r. 1926. Na dokonanie takiego dzieła potrzeba wiele sił i czasu. Nie wiem więc, czy me marzenia zdołam urzeczywistnić.

Narazie wydaję tylko ten komentarz, wskazujący, w jakim kierunku rozwinąć się powinna wykładnia,

zgodna z zamiarami twórców ustawy. Dodaję nadto nieco objaśnień do Konwencji Berneńskiej.

W komentarzu powołuję się niejednokrotnie na polską ustawę o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji; jednak do chwili, kiedy piszę tę przedmowę, projekt ustawy, opracowany w Komisji Kodyfikacyjnej, a przyjęty przez Sejm i Senat, nie został ogłoszony w Dzienniku Ustaw R. P. Niewątpliwie ogłoszenie w najbliższym czasie nastąpi; ale nie mogę stwierdzić, czy moje cytaty, wobec drobnych zmian, dokonanych w naszym parlamencie, są dokładne.

Wkońcu dziękuję p. magistrowi praw, Zenonowi Bremowi za pomoc przy rewizji rękopisu i przy korekcie, tudzież za ułożenie indeksu.

Fryderyk Zoll.

Kraków, we wrześniu 1926.

WSTĘP.

I. Historja ustawy.

Od czasu połączenia się dzielnic polskich w jedno Państwo, skodyfikowanie jednolitego prawa autorskiego stało się sprawą bardzo pilną. Własność na rzeczach ruchomych i nieruchomych może podlegać różnym dzielnicowym prawom — tym mianowicie, pod których panowaniem rzeczy się znajdują, ale czyż nie jest to dziwolągiem prawniczym, sprzecznością istotną, by prawa monopolistycznej natury — do których należą prawa autorskie — prawa, których wyłączność obejmuje obszar całego państwa, wywierały skutek inny w jednej dzielnicy Polski, niż w drugiej, lub nawet nie wywierały żadnego skutku? Rząd postarał się wkrótce o usunięcie tego rodzaju dziwolągów w sferze innych praw monopolistycznych, na dobrach niematerjalnych opartych. Już w kilka tygodni po zjednoczeniu Państwa wprowadzono dekretami Naczelnika Państwa jednolite prawo o patentach na wynalazki, jednolite prawo o ochronie wzorów rysunkowych i modeli i jednolite prawo o ochronie znaków towarowych. Najważniejsze, podstawowe prawo w dziedzinie praw na dobrach niematerjalnych, t. j. prawo autorskie, wykrzywiało się chorobliwie do ostatnich czasów pod mocą obowiązującą trzech różnych ustaw.

W listopadzie r. 1919, członek Komisji Kod., profesor Parczewski, na pierwszem posiedzeniu Sekcji prawa cywilnego zwracał uwagę na konieczność najrychlejszego zajęcia się skodyfikowaniem jednolitego prawa autorskiego. Sprawa stała się ze względu na nasze stosunki do państw innych piekącą, zwłaszcza odkąd Polska z początkiem roku

1920 (28 stycznia) podpisała Konwencję berneńską. To też ówczesne Ministerstwo sztuki i kultury zainteresowało się nią żywo i w marcu b. r. zwróciło się do mnie, bym opracował projekt polskiej ustawy autorskiej. W pierwszych dniach kwietnia także i Sekcja prawa cywilnego Komisji Kodyfikacyjnej Rzeczp. Pol. powierzyła mi referat projektu polskiej ustawy autorskiej i wyznaczyła zarazem korreferenta w osobie p. Litauera, członka Komisji Kodyfikacyjnej.

W pierwszej połowie maja przedłożyłem Ministerstwu sztuki i kultury i Komisji Kodyfikacyjnej «Zasady, na których polegać ma jednolite prawo autorskie». Starałem się, o ile możności, oprzeć je na prawach autorskich, dotychczas na ziemiach polskich obowiązujących, t. j. na ustawie austrjackiej z r. 1895, na ustawach niemieckich z l. 1901 i 1907 i na ustawie rosyjskiej z r. 1912, przyczem liczyć się musiałem i z postanowieniami ostatniej konwencji berneńskiej z d. 13 listopada 1908 r., do której Polska przystąpiła bez wszelkich zastrzeżeń. Oczywiście nie krępowałem się zbytecznie temi wzorami i odstępowałem od nich o tyle, o ile uważałem zmiany za konieczne lub wskazane, a w granicach Konwencji za możliwe.

«Zasady» przezemnie opracowane składają się z dwóch części: pierwsza obejmuje «kilka myśli kierowniczych», druga — zasady i tezy, które z małemi zmianami i uzupełnieniami mogły być ujęte w artykuły ustawowe. Pierwszą część tych «zasad» przytaczam poniżej pod II.

«Zasady» wraz z opinją korreferenta Litauera były podstawą obrad w Sekcji prawa cywilnego K. K. w dn. 18 maja 1920 r. Ograniczono się tam jednak do omówienia najogólniejszych zasad, które zaaprobowano zgodnie z mymi wnioskami, z wyjątkiem wytycznych, odnoszących się do licencyj przymusowych.

Sprawa reformy prawa autorskiego stanęła także na porządku dziennym Zjazdu literatów polskich, który odbył się w Warszawie w pierwszej połowie maja. Zgodnie z intencjami Zjazdu, Ministerstwo sztuki i kultury zarządziło potem na podstawie mych «Zasad» ankietę, — w której oprócz reprezentantów Ministerstw sztuki i kultury, spra-

wiedliwości i spraw zagranicznych, wzięli udział zaproszeni literaci i artyści. Przez trzy dni (17, 19 i 22 maja) toczyły się obrady w Ministerstwie sztuki i kultury i spisano z nich dokładny protokół (Protokół ten wydałem w broszurze p. t. «Prawo autorskie w projekcie profesora Zolla», 1920 r. 56—71).

Na podstawie mych «Zasad», a przy uwzględnianiu referatu p. Litauera, członka Kom. Kod., opinij, wniosków i uchwał z posiedzenia Sekcji prawa cywilnego K. K. i z obrad w Ministerstwie sztuki i kultury, wygotowałem artykułowany projekt ustawy autorskiej z krótkiemi motywami i przedstawiłem go p. Litauerowi i panu Zenonowi Przesmyckiemu (Miriamowi), zaproszonemu przez Prezydjum sekcji pr. cyw. Kom. Kod. do współpracy nad kodyfikacją prawa autorskiego. Wysłuchawszy zdania pp. Litauera i Przesmyckiego o gotowym projekcie, poczyniłem w nim jeszcze pewne zmiany. W projekcie wydrukowanym oznaczyłem najważniejsze, przez pp. Litauera lub Przesmyckiego zaproponowane a przezemnie przyjęte, zmiany literami *L.* lub *P.*, w nawias wstawionemi.

Projekt wydany został w broszurze wyżej powołanej nakładem ówczesnego Ministerstwa Sztuki i Kultury.

W grudniu 1920 r. odbyły się w Poznaniu obrady Sekcji prawa cywilnego Komisji Kodyfikacyjnej nad tym projektem, pod przewodnictwem prezesa Sekcji, prof Wł. L. Jaworskiego. Po przeprowadzeniu dyskusji generalnej uchwalono przyjąć mój projekt za podstawę dyskusji szczegółowej i przeprowadzono obrady nad pierwszemi sześciu artykułami, które z różnemi zmianami uchwalono. Dokładny obraz odbytej dyskusji i jej wyniki obejmuje zeszyt pierwszy «Protokółów obrad Sekcji prawa cywilnego Komisji Kodyfikacyjnej» (Prawo autorskie — Kraków 1921), zredagowanych przez prof. Stan. Gołąba, i zawierających nadto jako załączniki: Zasady prawa autorskiego, opracowane przezemnie jako referenta i przez p. Litauera jako korreferenta, oraz — obok projektu referenta — memorjały wzgl. uchwały: Akademji sztuk pięknych w Krakowie, Koła architektów w Warszawie, Polskiej Akademji Umiejętności i Sekcji

autorów wydawnictw szkolnych przy Tow. nauczycieli szkół wyższych.

Jeszcze przed sesją w Poznaniu przygotował korreferent Litauer «Uwagi nad projektem ustawy autorskiej referenta prof. Zolla» (Kraków 1921 r.), a już po tej sesji «Dodatkowy korreferat w przedmiocie ustawy o prawie autorskiem» (Czasopismo prawn. r. 1921, Nr. 9—12, str. 164—179), poczem opracował swój własny projekt ustawy autorskiej i przedłożył go Sekcji prawa cywilnego Komisji Kodyfikacyjnej. Również prof. St. Wróblewski przedłożył Sekcji swe «Uwagi do prawa autorskiego w projekcie prof. Zolla» (Czasopismo prawn. r. 1921, Nr. 3—4, str. 27—59).

Skutkiem zwrócenia się Sekcji prawa cywilnego do Sekcji prawa karnego Komisji, prof. E. Krzymuski opracował «Projekt przepisów karnych dla ochrony prawa autorskiego, jako uzupełnienie ustawy o prawie autorskiem według projektu prof. Fr. Zolla» (Czasopismo prawn. r. 1921, Nr. 3—4, str. 17—26). Projekt ten był przedmiotem obrad Sekcji prawa karnego na podstawie kwestjonarjusza prof. Makarewicza (patrz Czasopismo «Komisja Kodyfikacyjna Rz. P.», Wydział Karny — Sekcja Prawa Karnego, tom I, zeszyt 3, str. 19—42).

Ponownie zebrała się Sekcja prawa cywilnego z początkiem grudnia 1921 r., a na porządku dziennym zamieszczono m. i. dalszy ciąg obrad nad prawem autorskiem. Sekcja wybrała wówczas, celem opracowania całego materjału i przygotowania konkretnych wniosków na posiedzenie następne, subkomitet, w którego skład weszli: prof. St. Wróblewski jako przewodniczący, a jako członkowie: Zoll, Litauer, Dbałowski, prof. Petrażycki i Przesmycki.

Subkomitet opracował w trzech czytaniach: «Projekt ustawy o prawie autorskiem», przyjąwszy za podstawę swych obrad i uchwał projekt mój z uwzględnieniem wszystkich dotychczasowych materjałów, a nadto nadesłanych następnie opinij prof. Parczewskiego, Krzymuskiego i Makarewicza, i wreszcie kilku przeprowadzonych ekspertyz.

Nad projektem subkomitetu obradowała w paździer-

niku 1922 r. w Warszawie Sekcja prawa cywilnego Komisji Kodyfikacyjnej pod przewodnictwem prof. Wł. L. Jaworskiego. Obraz tych obrad i ich wyników daje zeszyt drugi «Protokółów Obrad» Sekcji (Prawo autorskie, Kraków 1923), zredagowany również przez prof. St. Gołąba i obejmujący ponadto jako załączniki: pierwotny projekt ustawy o prawie autorskiem korrefenenta J. J. Litauera, tegoż uwagi do projektu subkomitetu, protokół z ekspertyzy kinematograficznej — wreszcie: projekt ustawy o prawie autorskiem, uchwalony w dniu 31 października 1923 r. przez Sekcję i Wydział cywilny Komisji Kodyfikacyjnej. W protokółach uwzględniono odpowiednio materjały, dostarczone przez subkomitet Sekcji dla prawa autorskiego.

W ciągu obrad Sekcji wpłynęły jeszcze w sprawie zmian projektu pisma członków Komisji Kodyfikacyjnej: Litauera, Lutostańskiego, Mogilnickiego, Fr. Nowodworskiego, Parczewskiego i Rymowicza; dalej Naczejnej Rady adwokackiej w Warszawie i Izb adwokackich w Krakowie i Przemyślu; Komitetu Warszawskiej Kasy Przezorności i pomocy dla literatów i dziennikarzy w Warszawie; Nacz. Inspektora Szkolnictwa elementarnego w Warszawie, Towarzystwa literatów i dziennikarzy polskich w Warszawie — wreszcie: Zarządu Koła warszawskiego Tow. Nauczycieli szkół średnich i wyższych. Sekcja zapoznała się z ich treścią, a po części uwzględniła przedstawione propozycje.

Projekt Sekcji wzgl. Wydziału cywilnego z drobnemi zmianami został uchwalony przez zebranie plenarne Komisji Kodyfikacyjnej Rz. P.

Prezydjum Kom. Kodyf. przedłożyło go Ministerstwu sprawiedliwości w listopadzie 1923 r.

Projekt K. K. pozostał długo w biurach ministerjalnych. Dopiero dn. 5 marca 1925 r. Minister Sprawiedliwości Żychliński przedłożył go jako projekt rządowy Sejmowi Rz. P. (P. druk sejmowy z r. 1925, nr. 1786.).

Projekt rządowy różni się od projektu Kom. Kodyf. w następujących punktach: 1) Wprowadza odmienne określenie przedmiotu prawa autorskiego w art. 1; 2) zmiany redakcyjne w art. 6, 13, 59, i 60; 3) przekazuje wszystkie

spory cywilne, oparte na przepisach ustawy, orzecznictwu sądów okręgowych (P. w druku sejmowym z r. 1925, nr. 1786 «Uzasadnienie»).

Sejm przekazał projekt Komisji Prawniczej, która obrała swym sprawozdawcą posła i prof. Władysława Konopczyńskiego. Komisja Sejmowa po wysłuchaniu ekspertów (między nimi dra Muszyńskiego i p. Wolffa) i reprezentantów Rządu i Komisji Kodyfikacyjnej przyjęła wnioski swego sprawozdawcy co do wprowadzenia do projektu rządowego szeregu zmian (p. ich zestawienia w druku sejm. nr. 2025 z r. 1925). Wśród zmian tych uderza zwłaszcza: przywrócenie art. 1-go w brzmieniu zaproponowanem przez Kom. Kod. przy uzupełnieniu go przykładowem wyliczeniem przedmiotów prawa autorskiego według wzoru ułożonego przez p. Przesmyckiego dla motywów Kom. Kod.; tudzież dozwolenie kompozytorom używania drobnych, już wydanych utworów poetyckich, jako tekstu utworów sztuki muzycznej (art. 13 ustawy).

Sejm, wysłuchawszy przemówienia sprawozdawcy Komisji przyjął projekt w brzmieniu przez Komisję proponowanem.

W Senacie przekazano projekt Komisji prawniczej, której sprawozdawcą był senator Baliński.

Komisja senacka zaproponowała także kilka zmian (p. druk Senatu nr. 25, z r. 1926), między niemi: wprowadzenie formy pisemnej dla umów o nakład pod grozą ich nieważności, skreślenie art. 57, jako zbytecznego, jako «pleonazmu» — i skreślenie przykładowego wyliczenia czynów niedozwolonych w art. 58. Senat, wysłuchawszy referatu senatora Balińskiego uchwalił projekt ze zmianami zaproponowanemi przez Komisję Prawn. (protokół z d. 18 lutego 1926).

Sejm na posiedzeniu z dn. 29 marca 1926 na podstawie sprawozdania swej Komisji Prawniczej, przedstawionego przez posła Konopczyńskiego (odbitka roneo nr. 264), przyjął poprawki stylistyczne i redakcyjne proponowane przez Senat, natomiast odrzucił prawie wszystkie zmiany merytoryczne. Poseł Konopczyński wykazał bowiem w swem przemówieniu między innemi, jak niebezpieczną

rzeczą byłoby odebranie wszelkiej mocy prawnej umowom o nakład, nie zawartym na pismie, jak dalej propozycja Senatu skreślenia art. 57 polega widocznie tylko na niezrozumieniu lub niedocenieniu tego artykułu, jak następnie konieczną jest rzeczą utrzymanie ustępu 2-go art. 58, skoro prawa osobiste twórcy są pojęciem dotąd w literaturze i nauce tak mało określonem, że bez ilustracji przykładami art. 58 nie byłby dość jasny — i t. d.

Projekt, przez Sejm ostatecznie uchwalony, ogłoszony został w Dzienniku Ustaw Rz. P. dn. 14 maja pod nr. 48 poz. 286 jako ustawa o prawie autorskiem z dn. 29 marca 1926.

II. Podstawowe myśli ustawy.

W ustawie powinna być zapewniona pełna ochrona interesów twórców. Oto myśl, która przenika ustawę, jest jej wytyczną, treścią poszczególnych postanowień i zasadą, na której oparto konstrukcje prawne. Dlatego już w art. 1 określono (po raz pierwszy) pojęciowo przedmiot prawa autorskiego, a nie, jak to w innych ustawodawstwach bywa, w sposób przykładowy, przy zestawieniu rzeczy z różnych punktów widzenia np. pisma, książki, dzieła literackie, muzyczne i t. p. Dlatego umowę o nakład (p. art. 33 i nast.) uregulowano w ten sposób, by *lex contractus* szła po linji zabezpieczenia interesów twórców. Dlatego w postanowieniach karnych zamieszczono bardzo surowe sankcje karne przeciw nakładcom, zamawiającym w drukarniach większą liczbę egzemplarzy, aniżeli im w umowie dozwolono (art. 62) i t. p.

W szczególności tendencja ochrony praw twórców i należytego ich jurydycznego ujęcia wystąpiła w następujących konstrukcjach prawniczych i zasadach:

1) W prawach twórców dzieł literackich i artystycznych należy rozróżnić dwie grupy:

a) prawa autorskie w ściślejszem tego słowa znaczeniu (niematerjalne, ale majątkowe), służące do ochrony interesów majątkowych, przenośne w całości lub w części

w drodze sukcesji ogólnej i szczegółowej, ograniczone w czasie i treści ze względu na interes publiczny, a terytorjalnie ze względu na ich historyczne podstawy i monopolistyczny charakter. Ustawa powinna określić ich treść i rozciągłość o tyle, o ile potrzeba, by oddzielić je od zakresu dobra publicznego; powinna wyposażyć je głównie w ochronę prywatno-prawną, a posiłkowo w ochronę karną. Roszczenia prawno-prywatne pokrzywdzonego zmierzać powinny do uznania prawa, zaprzestania czynów krzywdzących, wydania niesłusznego wzbogacenia i wynagrodzenia szkody (p. art. 12—22, 55—57);

b) prawa osobiste (osobistości, moralne) twórcy, służące do ochrony interesów duchowych (idealnych), psychicznych, w zasadzie wieczyste, nieprzenośne, terytorjalnie nieograniczone. Praw tych po śmierci twórcy dochodzić mogą małżonek, dziedzice lub krewni twórcy ze względu na interes wyższy, które osoby te odczuwać mogą wobec utworu pozostałego. — Ustawa nie może dotyczących roszczeń, względnie praw, ich podstawą będących, określić inaczej, jak tylko przykładowo i musi dlatego pozostawić co do nich szeroki zakres uznaniu sędziego i znawców. Ochrona prawna powinna i tutaj być w pierwszym rzędzie cywilistyczna, ale oparta na zasadach analogicznych do rzymskiej *actio iniuriarum aestimatoria* (przytem środki takie jak odwołanie, zapłata pokutnego i t. p.). Ochrona karna będzie miała znaczenie większe niż co do praw majątkowych, zwłaszcza, że czyny przeciw interesom duchowym twórcy skierowane, łączą się często z potrzebą represji ze stanowiska interesu publicznego; np. wprowadzenie w błąd publiczności co do pochodzenia utworu od tego, czy owego autora (art. 12. ustęp 2-gi i 58).

W praktyce ochrona interesów majątkowych i osobistych zlewać się będzie przeważnie w wspólnej funkcji.

2) Koncepcja ustaw autorskich jest dotąd raczej prawnokarna, aniżeli cywilistyczna. Określa się mianowicie czyny bezprawne, nieraz w sposób drobiazgowy, zamiast brać za podstawę uznanie ogólne prawa podmiotowego twórcy, a pozostawić praktyce rozpoznawanie, czy dany czyn jest naruszeniem lub pogwałceniem prawa, tak ogólnie uznanego.

Ustawa polska o prawie autorskiem określa zatem w sposób zasadniczy i ogólny prawo podmiotowe autorskie jako jedność (p. art. 12), a nie jako sumę różnych szczegółowych uprawnień w myśl zasady: la propriété (a ją przyjmujemy i tutaj) n'est pas la somme mais l'unité des divers droits qui la composent (na tej podstawie wszelkie korzyści z prawa należą do twórcy, o ile ich go ustawa nie pozbawia ze względu na interes publiczny lub jego własne rozporządzenia) a następnie oznacza w sposób szczegółowy tylko ograniczenia tego prawa na rzecz dobra publicznego (użytku publicznego), a każdy czyn, będący przeciwieństwem tak uznanego prawa podmiotowego, uważa za podstawę roszczeń prawnych. Między niemi, odróżnia według metody cywilistycznej roszczenia bezwzględne, skierowane przeciw przywłaszczeniom i ich skutkom (p. art. 55 i 56) i roszczenia względne (p. art. 57), skierowane przeciw szkodom, wyrządzonym w przedmiocie prawa lub jego wartości, a nie objawiającym się w przywłaszczeniach obcego prawa autorskiego.

Tylko metodą cywilistyczną — dodają motywy — zdobędzie się z czasem dla praw autorskich pełne prawo obywatelstwa w systemie praw prywatnych, a tem samem wystarczającą, bo na szerokich podstawach opartą, represję czynów bezprawnych.

3) Ustawa rozróżnia prawa autorskie niezależne od zależnych. Zależne są to te prawa autorskie, których wykonywanie łączy się z częściowem wykonywaniem uprawnień, wypływających z innego prawa bezwzględnego, a zwłaszcza z prawa autorskiego (p. art. 2). Zależne są więc prawa do takich utworów, jak tłumaczenia dzieła na języki inne, przeróbki dramatu w powieści i naodwrót, potpourri, fantazje muzyczne i t. p., przystosowanie utworu muzycznego dla gramofonu, kinematograficzne odtworzenie powieści lub dramatu, fotograficzne zdjęcie obrazu lub rzeźby, przerobienie dzieła muzycznego na inne instrumenty, wymalowanie obrazu na podstawie rysunku i t. p. — jednem słowem odtwarzanie (nie proste kopjowanie, odbicie, naśladowanie) utworu jednego w innym utworze w mniej lub więcej zmienionej postaci. Warunkiem prawa zależnego jest

jednak, by utwór oparty na dziele podstawowem był wytworem indywidualnej i twórczej pracy i jako taki — przedmiotem prawa autorskiego, lubo wykonywanie jego wkracza w sferę wyłączności prawa do dzieła oryginalnego, podstawowego (p. art. 2 i 30). Przez tę koncepcję zdobywa się podstawę do jasnego postawienia kwestji, lepszego uregulowania stosunku między utworem podstawowym, a zależnym, względnie między twórcami tych dzieł, przyczem prawnie nasuwają się pouczające analogje ze sfery innych dziedzin prawnych, jak zwłaszcza patentów zależnych.

III. Z literatury.

Ze względu na cel tego komentarza ograniczę się tylko do podania kilku dzieł, z pomocą których Czytelnik może poinformować się o bogatej literaturze naszego przedmiotu.

Wysuwam na czoło trzy dzieła ogólne:

1) Stolfi: Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique, tłumaczenie z włoskiego, według drugiego wydania z r. 1915, dokonane przez pp. Potu (I. tom w r. 1916) i Suret (II, t. w r. 1925).

2) Pouillet: Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de réprésentation (3-cie wyd. z r. 1908).

3) Kohler: Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht (3-cie wyd. z r. 1907).

Z literatury lat ostatnich zwracam uwagę zwłaszcza na dzieła następujące:

de Boor: Urheberrecht und Verlagsrecht, 1917.
Büchler: Übertragung des Urheberrechtes, 1925.
Goldbaum Wenzel: Urheberrecht, 1922.

Z czasopism wymieniam przynajmniej:

Droit d'auteur, wydawane przez międzynarodowe biuro berneńskie dla ochrony praw autorskich i Annales de la propriété industrielle, littéraire et artistique, założone w r. 1855 przez p. Pataille.

O Konwencji berneńskiej najlepszą monografję napisał Potu: La convention de Berne (1914); Potu na pierwszych stronicach skrupulatnie zestawia literaturę odnoszącą się do konwencji.

Co do historji prawa autorskiego i przeglądu ustaw zagranicznych powołuję się na odnośne rozdziały w dziełach Stolfiego i Kohlera wyżej pod 1. i 3. powołanych; a nadto na nader skrzętnie opracowane trzy dzieła Röthlisbergera p. t. Gesetze über das Urheberrecht in allen Ländern, nebst den darauf bezüglichen internationalen Verträgen und Bestimmungen über das Verlagsrecht, 1892; Urheberrechtsgesetze und Verträge in allen Ländern nebst den Bestimmungen über das Verlagsrecht, 1914; der interne und der internationale Schutz des Urheberrechtes in den Ländern des Erdballs, übersichtlich dargestellt, 1914.

Wreszcie o «ustawodawstwie autorskiem, obowiązującem (do wydania ustawy z r. 1926) w Polsce» wydali broszurę (str. 129) w r. 1922 pp. Dbałowski i Litauer, którzy cytują w niej na pierwszych stronicach ważniejsze prace, jakie w tej dziedzinie pojawiły się w języku polskim. Z niewymienionych przez tych autorów prac, wspominam o trzech własnych: «Prawo autorskie w projekcie prof. Zolla«, 1920 — praca z tego powodu doniosła, że przyjęta została przez Komisję Kodyfikacyjną za podstawę obrad nad projektem ustawy obecnie obowiązującej. Główne zasady mego pierwszego projektu — z nielicznemi wyjątkami — a nawet wiele przepisów w dosłownem brzmieniu przeszło do ustawy (p. także wyżej pod I.). — Broszura «O konwencji Berneńskiej, referat prof. Zolla», Kraków 1923. — «Das neue polnische Urheberrechtsgesetz» von Prof. Zoll, w czasopiśmie «Ostrecht» w zeszytach za lipiec i sierpień 1926.

Przekład ustawy polskiej na język niemiecki pojawił się w temże samem czasopismie Ostrecht w zeszytach za lipiec i sierpień r. 1926. Przekład na język francuski wyszedł — w czasie druku tej książki (Société anonyme du Rècueil Sirey). Przedmową i dopiskami zaopatrzył tłumaczenie Jerzy Maillard.

USTAWA

z dnia 29 marca 1926 r.

o prawie autorskiem.

ROZDZIAŁ I.

Postanowienia ogólne.

Przedmiot prawa autorskiego.

Art. 1. Przedmiotem prawa autorskiego jest od chwili ustalenia w jakiejbądź postaci (słowem żywem, pismem, drukiem, rysunkiem, barwą, bryłą, dźwiękiem, mimiką, rytmiką) każdy przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości.

Należą tu w szczególności:

Dzieła, utrwalone słowem żywem, pismem, drukiem; mowy, referaty, wykłady, kazania, improwizacje, listy, pamiętniki; wydane i niewydane książki, broszury, artykuły oraz przygotowawcze do nich narzuty, plany, zarysy i szkice; cały obszar produkcji literackiej, naukowej, a także praktycznej, o ile ostatnia posiada ślady indywidualnego ujęcia treści.

Kompozycje muzyczne wszelkiego rodzaju, czy to samoistne, czy związane ze słowem.

Dzieła z zakresu wszystkich sztuk graficznych i plastycznych: rysunkowe, malarskie, rytownicze, litograficzne,

rzeźbiarskie, grawerskie, architektoniczne, dzieła sztuki zdobniczej, stosowanej do rzemiosł i przemysłu, bez względu na ich rodzaj, rozmiary i wartość materjału; zdjęcia fotograficzne lub otrzymane w podobny do fotografji sposób; ilustracje naukowe, mapy, plany, szkice, modele naukowe wszelkiego rodzaju. W tem wszystkiem korzystają z ochrony zarówno wykonanie ostateczne, jak rowadzące do niego szkice, rysunki, plany, projekty.

Utwory sztuki mimicznej (pantomina), rytmicznej (choreografja) oryginalne, nie oparte na istniejącem dziele sztuki, żywe obrazy; produkcje kinematograficzne i inne w niemej akcji wyrażające się dzieła, utrwalone w scenarjuszach, rysunkach, fotografjach, lub choćby tylko w pamięci pewnej liczby osób.

Art. 1 jest redakcji p. Przesmyckiego. Jednak ustęp pierwszy kończył się w redakcji jego, przyjętej przez Komisję Kodyfikacyjną słowami «noszący piętno osobiste» — wyrażeniem lepszem, aniżeli uchwalone przez Sejm: «noszący cechę osobistej twórczości», które zawiera pleonazm; «twórczość» bowiem polega na «piętnie osobistem». — Ustępy dalsze wstawiono w Sejmie z protokołów obrad Komisji Kodyfikacyjnej, aby przez wyliczenie przykładów zilustrować przedmiot prawa autorskiego. Wyliczenie to, dla celów Komisji Kodyfikacyjnej, jako materjał legislacyjny, zestawił p. Przesmycki, uważając jednak, że ustęp pierwszy wystarcza, i że wyliczania są zbyteczne.

Poraz pierwszy wprowadzono do ustawy tak ścisłe, naukowe określenie przedmiotu prawa autorskiego.

Według ustępu pierwszego art. 1-go dwa znamiona charakteryzują przedmiot prawa autorskiego:

1) «Przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości». Chodzi więc nie o t. zw. *«opus mechanicum»*, ale o dzieło, które nosi na sobie piętno osobiste twórcy i przez to jest dziełem oryginalnem, nowem, jakiego

jeszcze nie było — «utworem». To piętno osobiste czyni z niego własny utwór danego autora.

Twórczość, przejawiająca się w piętnie osobistem, może być szersza lub ciaśniejsza a nawet bardzo nieznaczna. Występuje z reguły w formie, ale może nadto wystąpić i w treści, jak to ma miejsce zwłaszcza w dziełach (nie wszystkich) poetyckich, w powieściach, w dramatach, w utworach muzycznych; czasem ogranicza się tylko do oryginalnego zestawienia lub ugrupowania, jak np. w wypisach, w kalendarzach, rozkładach jazdy, w księgach adresowych, w książkach kucharskich, we wzorach pism rządowych, w zbiorach formularzy i t. p.

Jak daleko sięga piętno osobiste, czyli innemi słowy, twórczość, tak daleko sięga i wyłączność i jej prawna ochrona. I stąd to w dziełach naukowych nie doznaje ochrony to, co jest właściwą treścią nauki, tj. poznawanie zjawisk i ich przyczyn, odkrywanie nowych prawd ale tylko to, co jest artyzmem, w czem się przejawia twórczość i znamię osobiste uczonego, tj. ujęcie zjawisk z nowego oryginalnego punktu widzenia i sposób ich przedstawienia lub forma, w jakiej one podane zostają do wiadomości innych osób. Uczony, który odkrył pierwiastek, dotąd nieznany, prawdę, o której nie wiedziano, promienie dotąd utajone, dokumenty nieznane, nie może przeszkodzić temu, by inni odkrycia jego rozpowszechniali, powtarzali, by z nich korzystali (np. dla celów przemysłowych), ale nikomu nie wolno rozpowszechniać odkrycia naukowego w tym samym sposobie przedstawiania rzeczy, w jakim je przedstawił sam odkrywca. Nie wielka to pociecha dla uczonego i dlatego w ostatnich czasach prawnik włoski, Ruffini propaguje myśl, aby także odkrycia naukowe otoczyć prawną ochroną wyłączności, a przynajmniej odkrywcom zapewnić udział w zyskach, jakie daje praktyczne zastosowanie ich odkryć w przemyśle. Projekt ten znajduje coraz więcej zwolenników.

2) W działalności twórczej spłodzona myśl oryginalna nie wystarcza jednak, sama przez się, by stała się przedmiotem ochrony prawnej. W tej dziedzinie *nasciturus* nie doznaje jeszcze ochrony. Trzeba, żeby oryginalna myśl z tajników

duszy ludzkiej wydana została na świat w jakiejś postaci, ustalającej jej treść i istotę. Środkami do tego celu prowadzącemi mogą być: pismo, druk, rysunek, barwa, bryła, dźwięk, mimika, rytmika — nawet tylko żywe słowo, byleby z ich pomocą myśl przyoblekła się w postać, dla umysłów ludzi innych dostępną. Utrwalenia raz ustalonej postaci przez spisanie (stenografowanie wykładów), odfotografowanie żywego obrazu, zanotowanie inscenizacji sztuki dramatycznej i t. p. może potem dokonać ktoś inny, jak twórca. A ten ktoś inny, utrwalając dzieło sztuki, może wnieść przytem własną twórczość (oczywiście nie czyni tego stenograf, ale może to uczynić streszczający mowy lub wykłady) a wtedy może zdobyć podstawy dla siebie do t. zw. prawa autorskiego zależnego (art. 2). a nawet w danych warunkach do współautorstwa (art. 8). — Oczywiście utrwalenie postaci utworu, przez osobę inną niż twórca nie daje jej jeszcze żadnego tytułu do wykonywania prawa autorskiego, zwłaszcza do rozpowszechniania dzieła, o czem p. objaśnienia do art. 12.

Wszelkie utwory, które posiadają powyższe dwa znamiona, podpadają w zasadzie pod przepisy ustawy o prawie autorskiem, czyto chodzi o dzieło literatury, nauki, czy sztuki, czy też o inne jeszcze utwory, których ani do literatury, ani do nauki, ani do sztuki w ścisłem tego słowa znaczeniu zaliczyć nie można. Art. 1 podaje dla ilustracji zestawienie najważniejszych grup, bynajmniej, nie dążąc do wyczerpania materji.

Aby wydać trafny sąd, czy w danym przypadku istnieje przedmiot prawa autorskiego, czy nie, trzeba zbadać czy istnieją powyżej scharakteryzowane dwa znamiona: Utwór, tj. płód myśli ludzkiej, ustalony w pewnej postaci i oryginalność, polegająca na piętnie osobistem, nadanem mu przez twórcę. Z pomocą tych kryterjów można dać odpowiedź na różne wątpliwe kwestje, jak np. czy t. zw. «moulages» tj. odciski z żywego negatywne, by je później przenieść na statuę, są utworami w rozumieniu art. 1; czy są takiemi utworami nowe metody (z reguły będą to odkrycia naukowe, a nie dzieła twórczości indywidualnej), czy dany ustny wykład był dostatecznem «ustaleniem» przedmiotu prawa autorskiego i t. p.

Powyższe pojęcie ustawowe przedmiotu prawa autor-

skiego nasuwa mi jeszcze kilka luźnych uwag, które w dalszym ciągu zamieszczam:

Wyróżnienie w niem dwóch znamion (1 i 2) nastąpiło dla celów wykładu, dla jaśniejszego określenia przedmiotu prawa autorskiego, ale nie zapominajmy, że tu analiza nie może niweczyć syntezy, że powyższe dwa znamiona składają się w utworze na nierozdzielną całość. Utwór oryginalny nie da się pomyśleć bez formy, bez postaci, w jakiej się on ujawnia, a ta forma i postać są właśnie tem, w czem się twórczość (oryginalność) objawia. Trafnie powiedział Michał Anioł: Malują swym mózgiem, a nie rękami (p. Rime e lettere de Buonarroti. Florencja 1858, str. 401 i 402).

Dla pojęcia przedmiotu prawa autorskiego obojętne są wartość i przeznaczenie utworu. Dlatego art. 1 nic o nich nie mówi, jakkolwiek w niektórych ustawach zagranicznych mieszczą się o nich wzmianki treści negatywnej.— Nawet więc dzieła sprzeczne z porządkiem prawnym lub dobremi obyczajami (np. pornograficzne) mogą podpadać pod pojęcie w art. 1-ym określone, a jeżeli nie będą doznawały mimo to ochrony prawnej, to tylko dlatego i o tyle, o ile w nich tkwią znamiona czynu niedozwolonego, sprzecznego z prawem powszechnie obowiązującem.

Pod przepis art. 1 podpadają także dzieła t. zw. sztuki stosowanej. Okoliczność, iż przedmioty te mają spełniać różne cele praktyczne, a tylko formą, jaka im została nadana, lub dekoracją, służą także celom piękna i artyzmu, nie wyłącza ich bynajmniej z zakresu przedmiotów prawa autorskiego — na podstawie znanej zasady: *Lege non distinguente, nec nostrum est distinguere.* Jednakże pewne ograniczenia w zakresie ich ochrony wynikają stąd, że ustawa autorska nie może wejść w kolizję z specjalną ustawą z r. 1924 służącą do zapewnienia ochrony twórczości w zakresie przemysłowym (o czem p. poniżej).

Ustawa o prawie autorskiem, chociaż tak ze względu na rozpowszechniony bardzo zwyczaj nazwana, nie odnosi się — jak z powyższych wywodów wynika — tylko do dzieł «autorów», ale ma na celu ochronę wszelkiej, twórczości, a więc i tej która, co wyżej zaznaczyłem

ogranicza się do oryginalności w ugrupowaniu (książka kucharska, adresowa, rozkład jazdy), do oryginalności w planach technicznych (praktycznych domów robotniczych, budowy wodociągów) i t. p, gdzie więc nie chodzi bynajmniej o cele związane z kulturą piękna. Nowa ustawa włoska z dn. 7 listopada 1925 r., chociaż zatytułowana podobnie jak polska («ustawa obejmująca przepisy o prawie autorskiem») i chociaż mówi o «dziełach ducha, naukowych, literackich, artystycznych i dydaktycznych» jednak w art. 1-ym zalicza do dzieł «artystycznych» także «projekty prac inżynierskich, jeżeli w sposób oryginalny rozwiązują problemy techniczne». I ona ma na celu ochronę wszelkiej twórczości.

W szerokim zakresie utworów oryginalnych o znamionach z art. 1-go pomieścić można także przedmioty praw patentowych (wynalazki), wzorów użytkowych i zdobniczych. To też będą one doznawały ochrony prawnej na podstawie ustawy autorskiej, ale tylko o tyle, o ile ustawa o ochronie wynalazków, wzorów i znaków towarowych z dn. 5 lutego 1924 Nr. 31 Dz. U. R. P. poz. 306 nie wyklucza jako ustawa specjalna stosowalności ustawy generalnej, t. j. autorskiej, *(lex specialis derogat generali)*. I tak np. wzór zdobniczy, który według ustawy z r. 1924 stał się przedmiotem dobra publicznego, nie będzie mógł być uważany na podstawie ustawy autorskiej za przedmiot wyłącznego prawa jego twórcy w zakresie celów przemysłowych. Pozatem będzie podlegał nadal ochronie przez ustawę autorską. Natomiast na ustawę autorską będzie mógł powołać się np. wynalazca, który obszernie i umiejętnie opisał swój wynalazek, aby uzyskać patent — gdyby ktoś opis ten, opublikowany przez Urząd patentowy, wydał bez zezwolenia wynalazcy w broszurce osobnej i rozsprzedawał ją dla zysku. Tu, jak sądzę, wyłączność autorska miałaby znaczenie, pomimo przepisu art. 4-go ustawy autorskiej. W każdym razie czyn, o którym mowa, podpadałby, przynajmniej pod sankcję ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. Podobnie, kto zarejestrował po myśli ustawy z dn. 5 lutego 1924 wzór zdobniczy lub obrazek jako znak towarowy, będzie mógł jako twórca obrazka lub wzoru dochodzić na podstawie

ustawy o prawie autorskiem praw swych przeciw osobie, któraby wzór czy obrazek eksploatowała ekonomicznie przez przedruk np. na kartkach pocztowych. — Naodwrót ustawa z r. 1924 nie ukróca praw twórcy, chronionych bez kolizji z nią przez ustawę autorską; np. nie wolno przemysłowcowi zarejestrować i używać jako wzoru zdobniczego lub znaku towarowego dzieła artysty malarza, bez jego pozwolenia (p. zresztą art. 85, 86 i 111 ustawy z r. 1924).

Działalność twórcza, podpadająca pod art. 1 ustawy, występuje także w interpretacji dzieł sztuki przez aktora, śpiewaka, przez artystę grającego na instrumencie i t. p. i będzie ona przedmiotem prawa autorskiego, jeżeli ustali się na tyle jako utwór, że przynajmniej zdoła się utrwalić w pamięci słuchaczy lub widzów.

Szczególnym rodzajem utrwalenia są w tym zakresie zwłaszcza kinematografy, gramofony i fonografy. Ale utrwalenie na takich instrumentach mechanicznych wymaga także poza interpretacją jeszcze innej twórczej pracy, występującej w inscenizacji, reżyserji, w wyborze, układzie i t. d. Stąd przystosowania na te instrumenty dzieła dramatycznego lub muzycznego są także, a przynajmniej mogą być w danym razie przedmiotami praw autorskich (jeżeli w nich wystąpią znamiona twórczej, oryginalnej pracy). Jednakże zwrócić uwagę należy: 1⁰ że ma się tu do czynienia przeważnie z prawami autorskiemi zależnemi po myśli art. 2-go, bo ich przedmiotem będą twórcze odtwarzania dzieł jeszcze chronionych przez ustawę autorską; 2⁰ że takie prawa autorskie służą najczęściej przedsiębiorcom po myśli art. 10 — tak, że przedsiębiorcy będą powołani do ścigania naruszeń, a nie aktorzy, muzycy, śpiewacy, reżyserzy i t. d.; 3⁰ że i w tej dziedzinie nie należy zapominać o znanej zasadzie *«minima non curat praetor»* — tak, że o ile chodzi np. o grę aktorów lub wykonanie dzieła muzycznego, niepodobna uznawać praw autorskich dla wszystkich gestów, ruchów, mimiki, choćby one były bardzo oryginalne i nosiły wybitne piętno osobiste interpretatora.

O tem, że i działalność wydawcy może być podstawą prawa autorskiego p. w objaśnieniach do art. 2 pod l. 1.

W końcu nadmieniam, że w ostatnim ustępie art. 1-go słowa: «nie oparte na istniejącem dziele sztuki» dostały się tam przez jakieś przeoczenie; Czy bowiem utwory sztuki mimicznej, lub rytmicznej (np. balety) oparte są na istniejącem dziele sztuki (np. dramacie), czy nie, będą one przedmiotem prawa autorskiego, jeżeli w nich przejawi się oryginalna koncepcja artysty. Jeżeli opierają się na dziele sztuki, zostającem pod ochroną prawa autorskiego, powstają na ich podstawie prawa autorskie zależne (art. 2), w przeciwnym przypadku prawa autorskie niezależne.

Co do przedmiotów praw autorskich porównaj art. 1 ustawy polskiej z art. 2 Konwencji Berneńskiej.

Art. 2. Przeróbki cudzych utworów, jak tłumaczenie przystosowanie, układ muzyczny, przeniesienie na film kinematograficzny, na muzyczne instrumenty mechaniczne i t. p. są również przedmiotem prawa autorskiego. Wykonanie takiego prawa zależy od zezwolenia twórcy oryginału (zależne prawo autorskie). Zezwolenia nie potrzeba, gdy prawo autorskie wygasło. Zezwolenie traci moc, jeżeli przeróbka nie ukazała się w przeciągu lat pięciu.

Ograniczenia powyższego nie stosuje się do dzieł, które mają cechy samodzielnej twórczości, chociaż podnietę do nich dał utwór cudzy.

Krótko scharakteryzowałem prawa zależne, o których mówi art. 2-gi, powyżej we «Wstępie» pod II. l. 3.

Już z podanych tam uwag wynika, że wprawdzie źródłem zależnego prawa autorskiego jest również praca twórcza, ale podmiot uprawniony (twórca lub jego prawny następca) nie może swego prawa wykonywać samoistnie, gdyż wkraczałby przez to w sferę innego, dawniejszego prawa podmiotowego bezwzględnego (zwłaszcza prawa autorskiego). Wykonywanie jest zatem możliwe tylko o tyle, o ile uprawniony z dawniejszego prawa na nie udzieli pozwolenia. —

Mamy tu do czynienia z objawem, zwanym w nauce kolizją praw podmiotowych.

Owem prawem «dawniejszem» może być oprócz prawa autorskiego także i prawo osobiste, np. prawo portretowanego do wizerunku własnego (p. art. 18), albo prawo adresata do niewyjawiania publicznego jego osoby (p. art. 19).

Istota zależnego prawa autorskiego zależy od następujących znamion:

1) Utwór, będący podstawą prawa zależnego, musi mieć właściwości określone w art. 1, a zatem być *a)* przejawem działalności twórczej, *b)* ustalonym w pewnej postaci. Wprawdzie powstaje na glebie innego utworu i tylko jako jego przeróbka, jednak musi posiadać piętno osobiste swego twórcy; tak ma się rzecz np. z przekładem utworu literackiego na język inny, z dramatyzowaniem powieści i naodwrót, z adaptacjami i fantazjami muzycznemi, z przeróbkami dramatów lub powieści dla kinematografu, dzieł muzycznych na gramofony i t. d., ale także z oryginalnemi inscenizacjami, z interpretacją dzieł dramatycznych lub muzycznych przez aktorów lub muzyków (o czem p. uwagi do art. 1), z fotografjami dzieł artystycznych, z żywemi obrazami, przedstawiającemi sceny z powieści lub dramatu i t. p.

Nawet sam sposób wydania dzieła, odrębny, oryginalny, może uzasadnić prawo autorskie wydawcy, które będzie niezależne, jeżeli chodzi o wydanie rzeczy, niezostających pod ochroną prawa autorskiego (p. przykłady w art. 7-ym), albo zależne, jeżeli chodzi o wydanie dzieła zostającego pod ochroną prawa autorskiego. Wydawca, który w tak oryginalny sposób dzieło wydał, zasługuje na miano wydawcy (Herausgeber), a nie tylko nakładcy (Verleger); bywa równocześnie nakładcą, ale nim być nie musi, jak np. profesor, wydający znaleziony palimpsest. Język francuski nie odróżnia tych dwóch terminów technicznych; zna bowiem tylko wyrażenie «éditeur» (p. zresztą uwagi do art. 7 i 33).

2) Wykonywanie prawa autorskiego na dziele zależnem, musi wkraczać w sferę wyłączności prawa autorskiego (lub osobistego) dawniejszego, przez to, że rozpowszech-

nianie dzieła zależnego łączy się z rozpowszechnianiem dzieła dawniejszego, zastrzeżonego wyłącznie podmiotowi prawa dawniejszego. Ten objaw występuje we wszystkich przykładach pod 1) przytoczonych, a więc przy tłumaczeniu dzieła oryginalnego na język obcy, przy dramatyzowaniu powieści i naodwrót, przy adaptacjach muzycznych, przy przeróbkach na kinematografy, gramofony i t. d. — Przeróbka, będąca podstawą prawa zależnego, zachowuje z dzieła oryginalnego to, co nosi piętno indywidualne twórcy, a posługuje się jedynie innemi środkami rozpowszechniającemi utwór; powinna też, jeżeli nie ma być plagjatem, zachować nazwę (tytuł) oryginału i nazwisko twórcy, obok nazwiska tego, co utwór przerabia.

Inaczej rzecz przedstawia się, gdy dzieło pierwsze było wprawdzie pobudką do powstania dzieła drugiego, ale to drugie jest tak samoistnem, tak oderwanem elementami twórczości od swego pierwowzoru, iż rozpowszechnienie jego nie jest już rozpowszechnieniem pierwszego; np. autor, pobudzony przez dzieło malarskie pisze dramat, powieść, lub naodwrót, malarz pobudzony powieścią lub dramatem, maluje obraz; Racine pisze Ifigenję w Aulis, przez którą niewątpliwie nie rozpowszechnia tragedji Eurypidesa, chociaż z niej bierze wzór; Corneille a potem Legouvé wzoruje swoje Medeje na tragedji Eurypidesa i tłumaczeniu Seneki i t. d. (oczywiście te przykłady z historji literatury nie mają aktualnego znaczenia dla prawa autorskiego). W tego rodzaju przypadkach powstają prawa autorskie samoistne, od zezwolenia twórcy pierwowzoru niezależne.

Parodje lub satyry uzasadniają z reguły prawa autorskie samoistne, zwłaszcza, że nie oddają właściwej treści dzieła, do którego się odnoszą, i mają całkiem inny cel, aniżeli owe dzieło: Autor parodji podchwyci pewne znamienne lub słabe strony utworu i w sposób przesadny je uwypukla, aby wywoływać śmiech. Postępuje podobnie, jak karykaturzysta.— Jednak mam tu na myśli właściwą parodję, dozwoloną, a nie przeróbkę pod nazwą parodji, któraby treść dzieła oryginalnego rozpowszechniała a temsamem naruszała prawo autorskie po myśli art. 55; również abstrahuję od parodji,

na podstawie art. 57 i 58 niedozwolonej, dlatego, że jest tylko profanacją dzieła oryginalnego.

Różnicę między dziełami zależnemi w znaczeniu wyżej podanem, a dziełami, dla których inne dawniejsze są tylko pobudką, Francuzi charakteryzują, mówiąc, że w pierwszych chodzi o zastosowanie «adaptation» dzieła dawniejszego, w drugich o «utilisation», spożytkowanie. Przeróbek nie wolno publikować bez zezwolenia twórcy dzieła pierwotnego, spożytkowanie jest zaś dozwolone każdemu.

3) Dzieło dawniejsze musi być jeszcze przedmiotem aktualnego prawa autorskiego lub musi chodzić o przedmiot innego, aktualnego jeszcze prawa bezwzględnego (osobistego). Jeżeli więc dawniejsze prawo autorskie wygasło, natenczas zezwolenie twórcy, czy jego dziedziców jest zbyteczne, podobnie jak zbyteczne byłoby zezwolenie w tych granicach, w których po myśli art. 13—17 każdemu wolno korzystać z przedmiotu obcego prawa autorskiego.

4) Zezwolenie podmiotu prawa dawniejszego musi wystarczać, aby podmiotowi prawa zależnego wolno było prawnie wykonywać prawo dawniejsze. Ten warunek nie istniałby, gdyby ze względu na dobro publiczne podmiot prawa dawniejszego nie mógł się zrzec swego wyłącznego prawa. I tak np. autor niewydanej powieści A nie mógłby pozwolić jakiemuś B, by on wydał tę powieść, choćby po dokonaniu oryginalnych przeróbek, wyłącznie pod swem nazwiskiem, boby to wprowadzało kupujących w błąd co do osoby autora, a temsamem byłoby sprzecznem z zasadami prawa powszechnego (uczciwości w obrocie prawnym). Czyn ten podpadałby pod sankcje karne ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji (art. 6), a nawet ewentualnie kodeksów karnych, zwłaszcza, gdyby chodziło o fałszerstwo autorstwa przy dziele sztuki rysunkowej, malarskiej lub plastycznej.

5) Zależność prawa polega na potrzebie zezwolenia twórcy dzieła dawniejszego lub jego prawonabywcy na wykonywanie prawa zależnego. A zezwolenie to traci moc, jeżeli dzieło zależne (może dopiero projektowane) nie ukazało się do lat pięciu (o tem, co znaczy «ukazanie się» p. w objaśnieniach do art. 5-go). Kto więc uzyskał pozwolenie np. na wy-

danie tłumaczenia, traci je, jeżeli do lat pięciu z pozwolenia nie skorzystał.

Pozatem prawo autorskie zależne ma wszelkie znamiona prawa samoistnego. Podmiot zależnego prawa autorskiego może więc prawo autorskie do swego utworu w całości lub części przenieść na inne osoby, może skarżyć każdego, kto w jego sferę prawną wkracza, a w szczególności mógłby skarżyć i twórcę dzieła dawniejszego o naruszenie; np. gdyby A., autor utworu dramatycznego, otrzmawszy od B. do przeglądnięcia tłumaczenie tego utworu na język obcy, wydał je sam bez zezwolenia B., to B. mógłby go skarżyć o naruszenie swego prawa autorskiego.

6) Niema niesamoistności prawa autorskiego w znaczeniu art. 2, gdy zależność twórcy (lub jego prawnego następcy) w wykonaniu prawa autorskiego nie wypływa z ustawy, chroniącej prawo bezwzględne, (inne prawo autorskie lub prawo osobiste), ale z umowy; gdzie zatem chodzi o prawo względne. Wystąpi to zwłaszcza wtedy, gdy utwór literacki lub artystyczny powstaje na zamówienie za zapłatą — a zamawiający zastrzeże, że wykonywanie dzieła zależeć będzie od jego zezwolenia; np. ktoś zamawia u malarza artysty portret drogiej osoby, widok drogi swej pamięci — u profesora opinję prawną i t. d., ale nie życzy sobie, by te dzieła sztuki były w odbitkach rozpowszechniane, by opinja została opublikowana, i dlatego zastrzega sobie, że puszczenie w świat tych utworów zależeć będzie od jego zezwolenia — na co się godzi artysta czy profesor. Inny przykład: Poeta na zamówienie kompozytora pisze libretto do opery lub tekst do melodji i bierze honorarjum, ale kompozytorowi nie chce odstąpić prawa autorskiego, tylko pozwala mu na rozpowszechnianie poezyj z tekstem muzycznym. I tu mógłby zastrzedz sobie kompozytor, że bez jego zezwolenia poecie nie wolno wykonywać prawa autorskiego.

Ustawa polska nie zna t. zw. licencyj przymusowych, celem uzyskania zezwolenia ze strony podmiotu prawa dawniejszego wbrew jego woli. P. o takich licencjach zwłaszcza §§ 22 i nast. niem. ustawy autorskiej z r. 1901.

W końcu zaznaczam, że prawo do wzorów zdobni-

czych i do znaków towarowych mogą być zależnemi od praw autorskich (p. o tem art. 85, 86 i 111 ustawy o ochronie wynalazków, wzorów i znaków towarowych) z dn. 5 lutego r. 1924 Nr. 31 Dz. U. R. P. por. 306).

Co do praw nazwanych w ustawie polskiej zależnemi p. zwłaszcza art. 2. ust. 2-gi Konw. Berneńskiej.

Art. 3. Prawo autorskie do utworów fotograficznych lub otrzymanych w podobny do fotografji sposób istnieje pod warunkiem, że zastrzeżenie wyraźne uwidoczniono na odbitkach. Na odbitkach fotograficznych i reprodukcjach, otrzymywanych w podobny do fotografji sposób, na filmach, a także na nutach dla mechanizmu, na walcach fonograficznych i tym podobnych przyrządach, odtwarzających utwór w sposób mechaniczny, należy uwidocznić rok zdjęcia lub przeniesienia. W braku podania roku prawo autorskie do takich utworów wtedy tylko ma skutek przeciw osobom trzecim, jeżeli wiedziały, że czas trwania prawa autorskiego jeszcze nie upłynął.

Pierwsze zdanie tego art. dotyczy tylko fotografji i wytworów, otrzymanych w podobny do zwykłej fotografij sposób, tj. przez działanie światła na płyty. Idzie tu o obrazy w sposób mechaniczny wytworzone. Piętno osobiste wytwórcy, jakiego wymaga art. 1 ustępuje na plan drugi, albo nawet zupełnie nie istnieje, a wtedy niema przedmiotu wyłączności i prawa autorskiego. Istnieje ono, gdy fotografja posiada znamiona twórczości. Twórczość może wystąpić w ugrupowaniu osób fotografowanych, w pozach, w ubraniu, w dobraniu miejsca zdjęcia, w retuszowaniu, w odmalowaniu i t. d. I na takich podstawach fotografja jest dziełem artystycznem i doznaje ochrony prawa autorskiego, skoro podpada pojęciowo pod przedmiot, określony art. 1ym.

Lecz, aby nie mnożyć wytworów, co do których możnaby mieć wątpliwości, czy nie chodzi w nich o przedmioty

praw wyłącznych, ustawa wprowadza dla fotografij i w podobny sposób wytworzonych obrazów oprócz warunków w art. 1-ym podanych, warunek dodatkowy, mianowicie zastrzeżenie, które ma być umieszczone na odbitkach, że wytwórca rości sobie prawo autorskie. Puszczenie w świat odbitek bez zastrzeżenia wyłączności jest przejawem woli wytwórcy, że nie uważa obrazka za przedmiot prawa autorskiego (rodzaj *praesumtio iuris ac de iure*). Temsamem każdemu wolno go kopjować w jakichkolwiek bądź celach. — Zastrzeżenie powinno być zamieszczone na wszystkich od uprawnionego lub jego prawonabywców pochodzących odbitkach. Gdyby zastrzeżenia brakowało na odbitkach pewnych pochodzących od uprawnionego, wówczas uprawniony musiałby w procesie przeciw naśladowcy przeprowadzić niełatwy dowód, że naśladowca wiedział o zastrzeżeniu umieszczonem na innych odbitkach. — Samo zastrzeżenie nie wystarcza naturalnie do uzasadnienia prawa autorskiego, jeżeli niema warunków art. 1. Naśladowca więc będzie mógł się uwolnić od odpowiedzialności, jeżeli zdoła udowodnić, że w fotografji nie ma żadnych cech osobistej twórczości.

Zastrzeżenie, o którem mówi art. 3-ci, nie jest wymaganem i nie jest warunkiem ochrony w Polsce, jeżeli ojczyzną utworu fotograficznego jest inne państwo związkowe, które podpisało Konwencję Berneńską, aniżeli Polska. Wynika to z art. 4 ust. 2-giego Konwencji, o czem p. w objaśnieniach Konwencji.

Ochrona prawa autorskiego na fotografji, sięga tak daleko, jak daleko istnieje twórczość, artyzm. Prawo autorskie nie wyklucza zatem, że ktoś inny odfotografuje ten sam przedmiot w inny sposób.

Inaczej, aniżeli z fotografjami, przedstawia się rzecz z filmami kinematograficznemi, z płytami gramofonowemi i t. p. wytworami. Wprawdzie i tu mamy do czynienia w szerokim zakresie z *opus mechanicum*, jednak powstać ono nie może bez pewnej twórczości. Tu trzeba artyzmu, czy to w doborze odpowiednich scen, ich inscenizacji, ułożeniu scenarjusza, w reżyserji, w grze aktorów, czy też w doborze odpowiednich części utworu muzycznego, w wykonaniu tegoż

przez wybitnych muzyków i śpiewaków i t. d. — i dlatego ustawodawca co do tych dzieł zadawalnia się ogólnemi warunkami art. 1-go, a nie żąda «zastrzeżenia» — o ile chodzi o powstanie prawa autorskiego.

Jednakowoż skuteczność tych praw, a ściślej mówiąc, rozciągłość ich skuteczności, a zarazem i skuteczność praw zastrzeżonych co do fotografij, zależy od uwidocznienia na tych wytworach «roku zdjęcia lub przeniesienia». Niezastosowanie się do tego przepisu przez uprawnionego, nie pozbawia go wprawdzie prawa autorskiego, ale czyni je bezskutecznem wobec osób, które nie wiedziały, że czas trwania prawa autorskiego, dla tych przedmiotów na 10 względnie 20 lat określony (art. 20 ust. 3), jeszcze nie upłynął. — Tak, że wnoszący powództwo z powodu naśladownictwa (art. 55) będzie musiał przeprowadzić dowód, nieraz bardzo trudny, że naśladowca wiedział, iż prawo autorskie jeszcze istnieje.

P. art. 10 co do kwestji, komu służy prawo autorskie na dziełach w art. 3-cim określonych; art. 18 co do zależności wykonywania prawa na fotografjach portretowych — od zezwolenia portretowego. Stosownie do art. 15-go l. 7. odtwarzanie utworów fotograficznych przez rzeźbę lub dzieło malarskie jest prawnie czynem dozwolonym, ale pod warunkami w art. 16-ym przewidzianemi.

Porównaj także art. 3 Konwencji Berneńskiej.

Art. 4. Przedmiotem prawa autorskiego nie są:

1) ustawy, rozporządzenia, orzeczenia sądów i innych władz, oraz pisma i formularze urzędowe, przeznaczone przez władze do wiadomości powszechnej;

2) proste informacje dziennikarskie.

W art. 4-ym odróżnić należy zasadniczo przedmioty pod l. 1 i l. 2. podane: Pierwsze bowiem (ustawy, rozporządzenia, wyroki itd.) nie są przedmiotami prawa autorskiego tylko dlatego, że zostały przez ustawę z pod ochrony wyłączności wykluczone, jakkolwiek posiadają znamiona w art.

1-ym określone, a zwłaszcza są przejawami działalności duchowej, noszącemi cechy osobistej twórczości. Drugim zaś, tj. prostym informacjom dziennikarskim, brak znamienia twórczości, oryginalności, i dlatego nie byłyby one już na podstawie art. 1-go przedmiotami prawa autorskiego. Przepis art. 4-go, o ile dotyczy prostych informacyj dziennikarskich, jest zatem tylko rodzajem interpretacji autentycznej, objaśnieniem i konsekwencją art. 1go.

Do l. 1 art. 4). Jak daleko sięga zakres przedmiotów pod l. 1 podanych? Niewątpliwie obejmuje on wszelkie przepisy prawa obowiązującego — już z tego powodu, że chodzi o niekrępowanie w niczem ich rozpowszechniania. Podobne względy przemawiają i za wyłączeniem z pod ochrony wyroków, orzeczeń władz administracyjnych, formularzy urzędowych, skoro i one przyczyniają się do rozpowszechniania znajomości prawa na podstawie źródeł, mających znaczenie dla wykładni doniosłe. Oczywiście zbiory norm, aktów i t. d. będą podlegały jako zbiory prawu autorskiemu, jeżeli wydawnictwo ich ma znamiona twórczości (art. 1 i art. 7). Wątpliwą natomiast jest rzeczą, jak daleko sięga granica «pism przeznaczonych do wiadomości powszechnej». Sądzę, że do takich pism zaliczymy zwłaszcza wszystkie te, które z polecenia władz państwowych zostały drukowane i bywają rozsprzedawane, a zatem między innemi także motywy ustaw, opublikowane drukiem. Jednakże mimo to nie sądzę, żeby zwłaszcza te ostatnie publikacje miały być pozbawione ochrony na podstawie norm o prawach osobistych i o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. I tak, jeżeliby, czy to przez rząd, czy potem przez kogokolwiek, publikacja motywów nastąpiła z takiemi przekręceniami, żeby to uwłaczało ich doniosłości i znaczeniu lub gdyby publikujący je przywłaszczał sobie ich autorstwo, wtedy autor ich miałby powództwo na podstawie art. 58go. A gdyby po ogłoszeniu ustawy autor ustawy i jej motywów postanowił wydać ją w najbliższym czasie z komentarzem na motywach opartym, a ktoś inny, wiedząc o tem ubiegł go, wydając wpierw ustawę z motywami, byłby to czyn podpadający pod sankcję art. 3 ustawy o zwalczaniu nieuczciwej

konkurencji (nie art. 1go, gdyż autor niema żadnego prawa wyłącznego).

Do l. 2 art. 4). Jakkolwiek proste informacje dziennikarskie nie są dla braku tylokrotnie akcentowanego piętna osobistego przedmiotem prawa autorskiego i dlatego z reguły mogą być przedrukowywane, to jednak i co do nich możliwe są objawy nieuczciwej konkurencji z art. 3 ust. o zwalczaniu n. k.; i tak np. gdy dziennik jeden korzysta z wiadomości otrzymanych, a jeszcze nieogłoszonych przez dziennik inny; albo gdy dziennik jakiś, chcąc nie płacić agencji za wiadomości dziennikom udzielane, przedrukowuje je stale z innych dzienników zaraz po ich pojawieniu się i t. p.

Oczywiście przepis art. 4. l. 2 ustawy aut. nie ma zastosowania o tyle, o ile chodzi o ochronę wyłącznego prawa do formy literackiej, w jakiej podana została wiadomość dziennikarska. W formie takiej bowiem występują znamiona twórczości.

Porównaj także art. 9. ustęp 3ci Konw. Bern.

Art. 5. Utwory, określone w art. 1 — 3, korzystają z ochrony od chwili prawowitego ich ukazania się (wydania, wygłoszenia, wystawienia i t. p.) w następujących wypadkach:

1) jeżeli twórcami ich są obywatele Państwa Polskiego lub w Polsce zamieszkali cudzoziemcy;

2) jeżeli ukazały się naprzód w Polsce lub równocześnie w Polsce i zagranicą;

3) jeżeli wydane zostały naprzód w języku polskim;

4) jeżeli ochrona wynika z układów międzypaństwowych lub uzasadnia ją wzajemność.

Względem utworów, które jeszcze się nie ukazały, ochrona służy wszystkim twórcom, obywatelom Państwa Polskiego i cudzoziemcom.

Ustępy art. 5go nie zostały ułożone całkiem poprawnie i dlatego przepisy w nich zawarte na pierwszy rzut oka

mogą wzbudzać wątpliwość. Lepiej z punktu widzenia systematycznego czytać naprzód ustęp 2gi, a potem pierwszy: Utwory, które się jeszcze nie ukazały, podlegają ochronie ustawą autorską uzasadnionej, bez względu na to, kto jest ich twórcą, obywatel Państwa Polskiego, czy cudzoziemiec. Natomiast, odkąd utwór ukazał się, ochrona jego jest uzasadniona tylko, gdy zachodzi jedna z hipotez pod l. 1 — 4 określonych, a więc:

1) gdy twórcami są obywatele Państwa Polskiego (t. zw. zasady indygenatu, lub nacjonalności, w rozumieniu przynależności państwowej) lub w Polsce zamieszkali cudzoziemcy (zasada domicylu);

2) jeżeli utwory ukazały się naprzód w Polsce, lub po raz pierwszy równocześnie w Polsce i zagranicą; jest to t. zw. zasada terytorjalności, zwana także zasadą ojczyzny lub nacjonalności utworu, przyczem przez tę «nacjonalność» rozumie się przynależność utworu do danego państwa, uzasadnioną pierwszą publikacją w danem państwie.

Co do hipotezy trzeciej i czwartej p. tekst art. 5 pod l. 3 i 4.

Art. 5 wprowadza ważny dla prawa autorskiego termin techniczny «ukazanie się utworu». «Ukazanie się», równoznaczne «z pojawieniem się» «z wypuszczeniem na świat», «opublikowaniem» oznacza każdą działalność, przez którą «utwór ustalony w jakiejbądź postaci» (p. art. 1) zostaje udostępniony innym osobom. Jest to więc działalność, przez którą umożliwia się i rozpoczyna jego rozpowszechnienie. (Działalnością taką będzie między innemi rejestracja wzoru w Urzędzie Patentowym, skoro rejestr jest księgą publiczną, dla każdego dostępną). Ta działalność zejść się może już z samem «ustaleniem w jakiejbądź postaci» (art. 1), jak się rzecz ma z wygłoszeniem improwizowanego wykładu; ale najczęściej jest nią działalność odrębna, następcza, a więc odczytanie publiczne poprzednio już spisanego utworu, wykonanie muzyczne poprzednio wygotowanego manuskryptu, wystawienie na wystawie publicznej lub w sklepie obrazu, rzeźby, przechowanych dotąd w pracowni artysty, zbudowa-

nie gmachu architektonicznego według planów dotąd w szufladzie ukrytych, wykonanie dzieła dramatycznego na scenie i t. d., a przedewszystkiem także t. zw. «wydanie». «Wydanie» jest pojęciem ciaśniejszem, niż «ukazanie się»; mieści się w zupełności w pojęciu «ukazania się». Oznacza ono zwielokrotnienie utworu przez druk (książki, broszury, nuty), litografję (obrazki, kartki), przez inne środki, jak filmy, nuty, płyty gramofonowe, i oddanie tych zwielokrotnień do rozsprzedaży, aby je udostępnić ogółowi. Jeżeli rzecz wydano tylko «jako manuskrypt», wówczas niema wydania w rozumieniu ustawy.

Pojęcia «ukazanie się» i «wydanie» — mają ważne znaczenie ze względu na skutki, jakie ustawa z niemi łączy. I tak prawowite ukazanie się utworu zamienia prawo autorskie dotąd uniwersalne, w terytorjalne i nacjonalizuje je (czyni je przynależnem) w państwie, w którem to ukazanie się nastąpiło (art. 5); od chwili wydania dzieła rozpoczynają się różne ograniczenia prawa autorskiego ze względu na dobro publiczne (p. np. art. 13 i 14) i rozpoczyna się liczyć okres trwania prawa autorskiego co do pewnych utworów (art. 20, 21.) i t. p.

Art. 4 Konwencji Berneńskiej zna tylko publikację, polegającą na wydaniu. Wystawienie dramatu lub opery na scenie, wykonanie utworu muzycznego na estradzie koncertowej, wystawienie utworu plastycznego na wystawie publicznej nie są publikacjami utworu w rozumieniu Konwencji. O tej zasadniczej różnicy między pojęciem publikacji w rozumieniu ustawy polskiej a Konwencji należy pamiętać przy wykładzie obu tych źródeł prawa.

Dla wyjaśnienia doniosłości art. 5go tudzież w związku z nim zostającej Konwencji Berneńskiej, którą także swym komentarzem obejmuję, zajmę na chwilę Czytelnika kilku rysami z historji naszej instytucji:

Zaczątki prawa autorskiego sięgają czasów po wynalezieniu sztuki drukarskiej przez Guttenberga (1440 — 1450). Pewni drukarze nabywają prawo druku od autorów. Jednak inni drukarze dzieła raz wydrukowane prze-

drukowują samowolnie. Poczucie prawne zwraca się przeciw nim i uważa się ich za ludzi nieuczciwych, ale brak początkowo represji prawnej przeciw ich czynom. Luter w r. 1525, gdy przedrukowywano wydane przez niego Postylle, napiętnował przedruki jako kradzież, w słowach następujących: «Was soll das doch sein, meine lieben Druckerherren, dass einer dem anderen so offentlich raubt und stilt das seine und unter einander euch verderbt? Seid ihr nu Strassenräuber und Diebe worden? Oder meint ihr, dass Gott euch segnen und ernähren wird durch solche böse Tücke und Stücke?... Wohlan, Gott wirds finden, was du (Nachdrucker) gewinnst, du schmiere die Schuh mit, du bist ein Dieb und für Gott schuldig der Widererstattung... Es ist ein ungleich Ding, dass wir arbeiten und Kost sollen drauff wenden und andere sollen den Genuss und wir den Schaden haben».

Drukarze, nabywający prawa druku od autorów, ubezpieczają się przeciw przedrukowi przez innych drukarzy w ten sposób, że za pieniądze płacone panującym, nabywają dla siebie przywileje, zakazujące pod surowemi karami przedruku wydanych przez nich książek. Takie przywileje, tworzące monopole na rzecz drukarzy (nie autorów), spotykamy naprzód w Wenecji, potem z końcem wieku XVgo w Niemczech, we Francji, w Anglji, a także w Polsce. I tak w Polsce w r. 1494, w 20 lat po pierwszym przywileju weneckim, Kazimierz Jagiellończyk udziela drukarni w Norymberdze przywileju na drukowanie i wyłączne sprzedawanie krakowskich mszałów dla Polski. W r. 1584 otrzymują przywilej wydawcy dzieł Jana Kochanowskiego. — Treść takich przywilejów składa się z wstępu, zakazu przedruku i określenia kar za przekroczenie zakazu; dzieła przedrukowane mają być skonfiskowane na rzecz wydawcy uprzywilejowanego, a z kar pieniężnych połowa przypada panującemu, który udzielił przywileju, a połowa wydawcy uprzywilejowanemu.

Przywileje mają oczywiście znaczenie tylko w obrębie państwa, w którem panujący ich udzielił. Poza granicami tego państwa nietylko ich nikt nie uznaje, a zwłaszcza monarcha (ustawodawca) nie uznaje żadnego obowiązku do udziele-

nia przywileju na podstawie w obcem państwie uzyskanego przywileju, lecz i owszem w interesiepodnoszenia kultury w swem własnem państwie, udziela przywilejów tym obywatelom własnego państwa, (zwłaszcza wydawcom), którzy podejmują się przedruku dzieł w innych państwach przez przywileje na rzecz prawowitych wydawców chronionych. (Przez prawowitych wydawców rozumię tych, którzy nabyli dzieła od autorów). Tak postępował między innymi cesarz Józef II i jego następcy, którzy udzielali przywilejów osobom, podejmującym się tłumaczenia na język niemiecki i wydawania w Austrji różnych dzieł obcych, za pożyteczne przez władze policyjne w Austrji uznanych.

Na takiem to tle wyrobiły się w historji instytucji prawa autorskiego dwie zasady; raz, że prawo autorskie poszczególnego twórcy lub wydawcy może być tylko wypływem przywileju na łasce monarszej opartego, a powtóre, że jest ono wyłącznie prawem terytorjalnem, do granic pewnego państwa przywiązanem. Pierwsza z tych zasad wkrótce upadła, druga jednak ugruntowała się tak głęboko w pojęciach społeczeństwa, że jest po dziś dzień podstawą wszystkich ustawodawstw.

Monarchowie udzielali już w wieku XVIII przywilejów nietylko wydawcom, ale i samym autorom, wychodząc z założenia, że im się raczej łaska monarsza należy. Zaczęła też już wówczas kiełkować myśl, że prawa autorskie nie powinny być wytworem łaski monarszej (*ius speciale*) przywilejem, ale emanacją jakiegoś prawa ogólnego (*ius ordinarium*) — naturalnego prawa twórcy dzieła nowego. Tę myśl zamąca jednak stanowisko wszechwładnego monarchy w państwie policyjnem. Panujący bronią swego prawa łaski a więc zupełnej samowoli w udzielaniu przywileju — zwłaszcza, że z punktu widzenia państwa policyjnego, przywilej ma być udzielany tylko, o ile dzieło reprezentuje wartość. Tylko to, co dla kultury jest prawdziwie pożytecznem, ma być uprzywilejowanem. Cenzura policyjna wyprzedza też udzieleniu przywileju.

Równolegle z takiemi prądami filozofowie i prawnicy protestują przeciw przywilejom i domagają się uznania

pełnych i wyłącznych praw samychże twórców: I tak encyklopedysta, Diderot wyraził się jeszcze w r. 1767: Quel est le bien qui puisse appartenir à un homme, si un ouvrage d'esprit... si ses propres pensées, les sentiments de son coeur, la portion de lui-même la plus précieuse. W r. 1793 Lakanal pisze w swem sprawozdaniu dla konwentu francuskiego o prawie autorskiem słowa następujące: De toutes les propriétés la moins susceptible de contestation, celle dont l'accroissement ne peut ni blesser l'égalité républicaine ni donner l'ombrage à la liberté, c'est sans contredit celle des productions du génie; et si quelque chose doit étonner, c'est qu'il ait fallu reconnaître cette propriété, assurer son libre exercice par une loi positive, c'est qu'une aussi grande revolution que la nôtre ait été nécessaire pour nous ramener sur ce point, comme sur tant d'autres, aux simples éléments de la justice la plus commune. Sprawozdanie, w którem te zdania zamieszczono, stało się podstawą dekretu z dn. 24 lipca 1793, zasadniczej ustawy francuskiej o własności literackiej i artystycznej, uznającej prawo twórców. — Myśli o pracy twórczej, jako źródle najsprawiedliwszem prawa własności, powracają u licznych autorów wieku XIX. W dziełach Mill'a, Say'a, Lamartine'a, Schopenhauera, Laboulaye'a, Laveleye'a, Champagnac'a i t. d. znajdujemy ich ciągłe przypomnienia jakoto: Le travail est le fondement de la propriété. Le travail est le titre le plus legitime le plus inviolable de toute propriété. La légitimité du droit absolu de propriété littéraire est dans la conscience de tous. La propriété littéraire, c'est la plus intime, la plus sacrée des propriétés, la plus inattaquable, la plus digne de la protection des lois.

Pod wpływem wskazanych powyżej czynników przyjęła się ostatecznie myśl i zasada, że prawa autorskie nie są żadnemi prawami «nadanemi», ale przez ustawodawcę, jako prawa «przyrodzone», «uznanemi»; że są prawami «naturalnemi», gdyż chronią produkty najgłębszej twórczej siły, tkwiącej w naturze człowieka.

Ale mimo to — jak zaznaczyłem powyżej — ich terytorjalność utrzymuje się nadal.

Z pewnemi wyłomami od tej drugiej zasady spotykamy

się dopiero około połowy XIX wieku, gdy mianowicie poszczególne państwa celem pozapaństwowej ochrony swych twórców, zaczęły w drodze traktatów międzypaństwowych zapewniać uznanie ich praw w obrębie państw traktatami związanych. Były to jednak ledwie słabe próby, zwłaszcza, że traktaty przewidywały ochronę tylko w zakresie szczupłych uprawnień.

Poważny wyłom w zasadzie terytorjalności zrobiono dopiero przez Konwencję Berneńską zawartą i podpisaną w Bernie szwajcarskiem w r. 1886.

Inicjatywy do tej Konwencji szukać należy w Belgji, gdzie w r. 1856 zrodził się projekt międzynarodowej konferencji dla ochrony praw autorskich, i we Francji, w której Napoleon III rzucił myśl usunięcia granic państwowych w uznaniu praw autorskich (dekret z dn. 28 marca 1852). Jednakże stanowczy krok uczyniono dopiero w r. 1878 w Paryżu podczas wystawy światowej. Odbyły się tam dwa kongresy: jeden literatów pod przewodnictwem Wiktora Hugo, drugi artystów pod przewodnictwem Meissonier'a. Kongres literatów powołał do życia *l'Association littéraire internationale*, późniejszą *l'Association littéraire et artistique internationale*, dzięki której przyszedł do skutku Związek państw (Unja), mający na celu międzynarodową ochronę twórców, pochodzących z państw związkowych, i utworów, w państwach tych naprzód opublikowanych. Do tego pierwszego związku przystąpiły pierwotnie, t. zn. do r. 1896, państwa następujące: Anglja z kolonjami, Belgja, Francja z Algierem i kolonjami, Haiti, Hiszpanja z kolonjami, Luksemburg, Monaco, Niemcy, Szwajcarja, Tunis i Włochy. Podpisano Konwencję państw związkowych w Bernie dn. 9 września 1886 r.

Konwencja z r. 1886 przyjmuje zasadę równego traktowania, assymilacji w każdem państwie twórców, obywateli własnych, z obywatelami innych państw związkowych, jednak pod warunkiem, że ci cudzoziemcy uzyskali w ojczyźnie utworu *(pays d'origine)* ochronę prawną; wyłączne prawo tłumaczenia, wystawiania i wykonywania utworu było jednak ograniczone w stosunkach międzynarodowych do lat 10-ciu.

Stosunkowo niewielkie zmiany w Konwencji Berneń-

skiej wprowadzono na kongresie państw związkowych w Paryżu w r. 1896. Zmiany te, ujęte w t. zw. akcie dodatkowym *(acte additionel)* z dn. 4 maja, wcielono do tekstu Konwencji, a w protokóle zamknięcia z tej samej daty objaśniono niektóre postanowienia Konwencji *(Déclaration interprétative)*. Istotne zmiany, o których p. w rozdziale, zajmującym się Konwencją, wprowadzono dopiero przy gruntownej rewizji postanowień Konwencji na Kongresie Związku w Berlinie w r. 1908-ym. Zmienioną Konwencję podpisały tamże państwa związkowe dn. 13 listopada 1908 r.

W Berlinie głównym referentem i duszą wszystkich prac był Louis Renault. Pomagali mu Kohler, Osterrieth i inni. Cele Kongresu określił Kohler w znamiennych słowach: «La première condition de communauté des peuples est la maxime que le droit de l'esprit est reconnu, non seulement par la nation à laquelle appartient l'homme créateur, mais par tous les Etats; quiconque a créé une oeuvre de la pensée doit avoir son droit partout dans le monde; car il n'est pas seulement membre de la nation, il est membre de l'humanité». (Actes de la Conférence réunie à Berlin. 1908. str. 159).

W ciągu czasu liczba członków Związku ciągle się powiększała przez przystąpienia, tak, że obecnie do Unji należą państwa następujące: Anglja z kolonjami i dominjami i Palestyną, Austrja, Belgja, Brazylja, Bułgarja, Czechosłowacja, Danja, Francja z Algierem i kolonjami, z Syrją i Libanem, Gdańsk, Grecja, Haiti, Hiszpanja z kolonjami, Holandja i Indje holend., Japonja, Liberja, Luksemburg, Maroko Monaco, Niemcy, Norwegja, Polska, Portugalja z kolonjami, Szwajcarja, Szwecja, Tunis, Węgry, Włochy.

Z państw powyższych Konwencję Berneńską według tekstu berlińskiego podpisały bez zastrzeżeń Austrja, Belgja, Czechosłowacja, Hiszpanja, Haiti, Liberja, Luksemburg, Maroko, Monaco, Niemcy, Polska i Portugalja. Inne państwa, korzystając z praw przewidzianych w art. 25 i 27 Konwencji, poczyniły pewne zastrzeżenia, polegające na tem, że przyjmują zobowiązania określone w tekście berlińskim, nie w pełni, ale poszczególne zobowiązania w tej rozciągłości, w jakiej były określone tekstem Konwencji z r. 1886, względnie aktem

dodatkowym paryskim z r. 1896. W Dzienniku Ustaw Rzeczyp. Polskiej w Nr. 3 z r. 1922 zestawione są na str. 62—64 państwa, które Konwencję Berneńską, zmienioną w Berlinie, podpisały z zastrzeżeniami, oraz podana jest w ogólności treść zastrzeżeń, które te państwa poczyniły. (Przedruk dotyczących stron Dziennika Ustaw p. na końcu drugiej części książki, zajmującej się Konwencją).

Art. 6 Konwencji Berneńskiej w redakcji z r. 1908 został zmodyfikowany na życzenie Anglji w r. 1914 przez t. zw. akt dodatkowy z dn. 20. marca 1914 r., o czem p. w objaśn. do art. 6 Konwencji. Ten akt dodatkowy podpisały następujące państwa: Anglja, Austrja, Bułgarja, Czechosłowacja, Danja, Hiszpanja, Holandja, Francja, Japonja, Liberja, Luksemburg, Maroko, Monaco, Niemcy, Norwegja, Polska, Szwecja, Szwajcarja i Tunis.

Polska przystąpiła do Związku, podpisując bez żadnych zastrzeżeń Konwencję Berneńską w tekście berlińskim wraz z aktem dodatkowym z r. 1914 dnia 28 stycznia 1920 r. O znaczeniu tego, że przystąpiono bez zastrzeżeń, p. poniżej w objaśnieniach Konwencji.

Pomimo zawarcia Konwencji Berneńskiej zasada, że prawa autorskie są w zasadzie terytorjalnemi, utrzymuje się— jak wyżej zaznaczyłem — nadal, a nawet Konwencja sama jest jej potwierdzeniem, bo jeżeli ona jest potrzebna, by prawom autorskim i poza granicami państw, w których te prawa powstały, zapewnić ochronę, pochodzi to właśnie stąd, że prawa autorskie są terytorjalnemi.

Polska jednak w swej ustawie, osłabiła bardzo zasadniczo terytorjalność praw autorskich, a nawet ją w pewnym zakresie uchyliła, a to w następujących postanowieniach:

1) Ochrona autorskich praw osobistych służy każdemu twórcy bez względu na istnienie lub nieistnienie autorskiego prawa majątkowego (art. 12 ust. 2 i 58); służy więc każdemu cudzoziemcowi, tak samo jak obywatelowi polskiemu, a to bez względu na to, czy jest obywatelem państwa związkowego, do Unji Berneńskiej należącego, czy nie.

2) Tę samą zasadę co do równego traktowania wszyst-

kich cudzoziemców z obywatelami polskimi przyjmuje ustawa polska w art. 5ym (ustęp 2gi) co do praw majątkowych autorskich względem utworów, które się jeszcze nie ukazały. Ustawa nasza mianowicie nie uważa tych praw tylko za osobiste, jakkolwiek w nich owo *vinculum spirituale*, będące podstawą praw osobistych, bardzo silnie występuje — ale także za prawa majątkowe, zgodnie z art. 1, który powstanie przedmiotu prawa autorskiego, a z niem i prawa majątkowego autorskiego liczy już od chwili «ustalenia utworu w jakiejbądź postaci» (np. w rękopisie), a nie dopiero od ukazania się dzieła. Takie ujęcie rzeczy jest trafne, skoro już przed ukazaniem się dzieła zachodzi potrzeba ochrony majątkowej; twórca też może aljenować swe prawo majątkowe przed ukazaniem się dzieła i to w całości lub w części, co jest właśnie znamieniem prawa majątkowego, a co jest wykluczone przy prawie osobistem. Podnosząc prawo majątkowe autorskie, przed ukazaniem się dzieła istniejące, do znaczenia prawa uniwersalnego — przy uchyleniu zupełnem zasady terytorjalności — ustawodawca kierował się między innemi następującemi motywami: Raz, że utwór, który się jeszcze nie ukazał, należy — jak roślinkę w cieplarni — wyższą otoczyć ochroną; powtóre, że przed ukazaniem się dzieła prawo majątkowe z osobistem jest silniej zespolone niż później; a wreszcie, że jeżeli dzieło cudzoziemca nie ukazało się jeszcze, to nie można z góry przewidzieć, czy ono nie ukaże się naprzód w Polsce, a temsamem czy Polska nie będzie jego ojczyzną w rozumieniu art. 5 l. 2.

3) Ustawa polska chroni wszelkich praw autorskich a więc i praw cudzoziemców, tak, jak własnych obywateli, nietylko wtedy, gdy podstawy do międzynarodowej ochrony istnieją w Konwencji Berneńskiej, ale także i wtedy, gdy cudzoziemcy mogą wykazać się, że państwo do którego należą, chroni praw autorskich obywateli polskich (art. 5 l. 4 o wzajemności).

4) Nacjonalizacja (w znaczeniu, określonem na początku objaśnień do art. 5go) utworów, podlegających ochronie w Polsce, idzie bardzo daleko po myśli art. 5, skoro art. ten, bez względu na jakiekolwiek stosunki międzynarodowe, otacza

ochroną: a) nietylko dzieła, których twórcami są obywatele polscy, w Polsce lub za granicą mieszkający, ale i cudzoziemcy w Polsce zamieszkali; b) dzieła, które ukazały się naprzód w Polsce lub równocześnie w Polsce i zagranicą — bez względu na to, kto jest ich autorem; c) dzieła, stworzone przez kogokolwiek i opublikowane gdziekolwiek, jeżeli tylko wydane zostały naprzód w języku polskim.

Porównaj z Konwencji Berneńskiej art. 4 — 6.

Podmiot prawa autorskiego.

Art. 6. Prawo autorskie należy w zasadzie do twórcy dzieła.

W braku dowodu przeciwnego za twórcę poczytuje się osobę, której nazwisko zaznaczono na dziele albo ogłoszono przy wykonaniu lub wystawieniu utworu.

Po określeniu w art. 1—5 utworów, które są przedmiotami praw autorskich w znaczeniu podmiotowem, art. 6 — 11 zajmują się drugim członem tych praw tj. podmiotami, poczem w art. 12 określona zostaje ich treść.

Ale problem podmiotów praw autorskich bynajmniej nie zostaje w art. 6—11 wyczerpany. W tych artykułach chodzi jedynie o kwestję, kto w sposób pierwotny prawo autorskie nabywa, lub, ściślej mówiąc, kto nabywa prawo autorskie przy jego powstaniu (t. zw. nabycie konstytutywne). Art. 6—11 zajmują się temsamem pośrednio kwestją powstawania praw autorskich.

Przenoszenie zaś raz powstałych i nabytych praw autorskich na osoby inne, które w części lub w całości wchodzą w miejsce pierwotnie uprawnionych podmiotów (nabywanie praw autorskich w sposób pochodny), należy do rozdziału IV-go.

Na pytanie, kto jest podmiotem uprawnionym w chwili powstania prawa autorskiego, art. 6-y daje zasadniczą odpowiedź, że nim jest twórca dzieła, a więc ten, kto dziełu nadał swe piętno osobiste i przyoblekł je w pewną postać (art. 1).

Jest to jednak tylko zasada, jak to zaznacza art. 6,

od której istnieją różne odchylenia lub odstępstwa na podstawie umów (p. art. 11) lub przepisów względnie obowiązujących, zamieszczonych w artykułach 7—10.

I tak, o ile chodzi o umowy, to osoba jedna może zobowiązać się wobec drugiej do napisania dla niej jakiegoś dzieła, np. libretta do opery, przyczem swoją własność literacką z góry odstępuje kompozytorowi, zachowując dla siebie tylko swe prawo osobiste, a nawet zrzekając się poczęści tegoż (np. godzi się z góry na wystawienie i wydanie operetki bez względu na jej wartość muzyczną). Dalej należą tu te liczne przypadki, w których ktoś swą twórczą pracę oddaje w pewnym oznaczonym zakresie innej osobie i sam przez to nie nabywa z tytułu twórczej działalności żadnego prawa autorskiego, a prawo to, jeżeli ono w ogólności powstaje, nabywa w sposób pierwotny jego współkontrahent. Układy z takim skutkiem występują najczęściej w stosunkach służbowych, w których oddający się w usługi poddaje się kierownictwu i wskazówkom służbodawcy, jest wykonawcą jego woli, a niejednokrotnie i jego pomysłów. Widzimy to np. w stosunku urzędnika referendarskiego do państwa lub do innej osoby prawnej, w stosunku redaktora do właściciela dziennika, reżysera i aktorów do przedsiębiorcy, prowadzącego teatr i t. p. W takich stosunkach oczywiście mogą być różne modyfikacje, a w szczególności osoba, która twórczą pracą drugiemu służy, może albo sama wszystkiego dokonywać, albo być współpracownikiem tego drugiego, albo osobą podrzędną, wykonywującą jej polecenia. — Nie każdy stosunek służbowy łączy się z zrzeczeniem się praw autorskich do dzieł dokonanych w stosunku służbowym; np. profesor zachowuje pełne prawa autorskie co do swych wykładów i prac naukowych, duszpasterz co do swych kazań i t. p. Tem więcej ma to miejsce wtedy, gdy nie chodzi o umowę służbową *(locatio conductio operarum)*, ale o umowę o dzieło (*locatio conductio operis*), np. profesor pisze opinję na zamówienie, malarz maluje na zamówienie obraz, poeta na zamówienie układa wiersz okolicznościowy. W tych i tym podobnych przypadkach twórca zachowuje swe prawo autorskie w pełni.

Art. 6

Nie zawsze zresztą i nie całkowicie pracownicy, o których wyżej wspomniałem, zrzekają się swych praw na rzecz pracodawcy. I tak np. byłoby naruszeniem praw autorskich urzędnika Prokuratorji Generalnej, który przez lata napisał liczne opinje prawne dla swego urzędu, gdyby ten urząd (Skarb Państwa) wydał drukiem bez jego zezwolenia zbiór wszystkich tych opinij.

Typy przypadków, na które tu tylko przykładowo zwracam uwagę, są bardzo różne, a z niemi różną bywa *lex contractus* (tj. normy wynikające z treści umowy wyraźnej lub dorozumianej). Zwłaszcza trudną i subtelną bywa przytem kwestja, czy i o ile pracownik twórca zrzeka się swych praw osobistych.

Jednak pamiętać należy, że wolność umawiania się, uznana zasadniczo w art. 11, znajduje swe granice w bezwzględnie na podstawie prawa powszechnego obowiązującym porządku prawnym; nieważną byłaby więc umowa, przez którąby ktoś całą swą działalność twórczą oddał w usługi osobie drugiej (porównaj także art. 31 ust. aut.), albo umowa, przez którąby ktoś odstępował swe autorstwo na rzecz innej osoby i przez to wprowadzał w błąd co do autorstwa odbiorców i publiczność, np. maluję obraz, a oznaczam go za zgodą znanego malarza jego nazwiskiem, a zyskiem dzielimy się potem do spółki, albo piszę wiersz, a ktoś inny przed światem występuje jako autor. W pewnych wypadkach takie odstępowanie autorstwa może mieć nawet znamiona oszustwa — nie mówiąc już o czynie karygodnym według art. 6-go ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji.

Ponieważ stosownie do wyżej przedstawionych wywodów prawo autorskie powstawać może w osobie nie twórcy ale jego pracodawcy, przeto i osoby prawne mogą w sposób pierwotny nabywać prawa autorskie; np. Akademja Umiejętności na [1]) pewnych swych wydawnictwach,

---

[1]) Piszę o prawie autorskiem «na» utworach, a nie «do» utworów, bo to wyrażenie odpowiada charakterowi bezwzględnemu prawa podmiotowego *(ius in re)* w przeciwstawieniu do prawa względnego *(ius ad rem)*; a zresztą nie jest ono obce nawet językowi potocznemu: Mówi się np. «pan na licznych włościach».

spółka handlowa jako właścicielka przedsiębiorstwa fotograficznego, fonograficznego, kinematograficznego, co do fotografij, płyt gramofonowych, filmów i t. p.

Ustęp 2-gi art. 6-go wprowadza t. zw. zasadę tymczasową, zwaną niewłaściwie domniemaniem. Nazwisko twórcy może być podane na kartce tytułowej, pod przedmową, zamieszczone na obrazie, na rzeźbie, gdzie wystarcza i znany monogram artysty i t. p.

Porównaj art. 15 ustęp pierwszy Konw. Berneńskiej.

Art. 7. Wydawcom zbiorów pieśni ludowych, melodji, przysłów, bajek, powieści, wzorów stylu budowlanego i innych utworów sztuki ludowej, wypisów, antologji, starych rękopisów, edycji krytycznych służy prawo autorskie, o ile opracowanie wydawnicze (wybór, układ, ustalenie tekstu i t. p.) ma cechy twórczości (art. 1).

Przepis art. 7 jest tylko emanacją zasady podanej w art. 1-ym. Może nawet uchodzić za rodzaj interpretacji autentycznej.

W objaśnieniach do art. 1 i 2 zwróciłem już uwagę na to, że czynność wydawnicza może mieć znamiona twórczości, a temsamem dać podstawę do ochrony prawnej, która sięga tak daleko, jak twórczość. Wydawca wprawdzie nie może rościć sobie pretensji do wyłączności, o ile chodzi o wyniki jego działalności odkrywczej i poznawczej (np. zebranie ludowych przysłów, bajek, odnalezienie starego dokumentu, odczytanie go, oznaczenie jego daty, poznanie jego treści, staranny jego przedruk), a natomiast ma prawo autorskie do wszystkiego, co w dziele wydanem nosi na sobie piętno osobiste wydawcy (ugrupowanie i układ przysłów i bajek, ich twórcza wykładnia, podobnie jak twórcza interpretacja starego dokumentu, zewnętrzny, dekoracyjny sposób wydania i t. d.). Wydawca nie może zatem przeszkodzić komu innemu, by te same rzeczy wydał jeszcze raz w samodzielnem opracowaniu, ale może zakazać, by ktoś inny wydał je w ten sam sposób.

Art. 8. Prawo autorskie do dzieł zbiorowych (encyklopedji, roczników, kalendarzy i t. p.) oraz do czasopism jest podwójne: do całości służy wydawcy, do poszczególnych części ich twórcom. Współpracownicy dzieł zbiorowych, jeżeli otrzymują honorarjum autorskie, nie mogą gdzieindziej wydawać opracowanych przez siebie części przez lat trzy od czasu ukazania się ich w dziele zbiorowem. Współpracownicy czasopism mogą wydawać gdzie indziej swe prace po ukazaniu się ich w całości w piśmie perjodycznem. To ograniczenie upada z chwilą, gdy w czasopiśmie dalszy ciąg utworu nie ukazuje się bez winy twórcy dłużej niż przez trzy miesiące.

Twórcy dzieł łącznych (np. opera i libretto, melodja i tekst, powieść i ilustracja) mają wspólne prawo autorskie co do całości, jednak każdy w swym zakresie zachowuje prawo odrębne.

Do dzieł nierozłącznych (np. powieść lub utwór dramatyczny, napisany przez kilku autorów wspólnie) stosuje się odpowiednie przepisy o współwłasności.

Art. 8 zajmuje się *ex professo* kwestją tej wspólności w prawie autorskiem, jaka powstaje przy powstaniu prawa, a więc w sposób pierwotny, a nie w sposób pochodny (np. przez wspólne dziedziczenie po autorze). Źródłem tej wspólności jest wspólna praca twórcza kilku osób, które reflektują na prawa autorskie lub udziały w nich a nie oddały się na usługi komuś w ten sposób, żeby z swych praw autorskich rezygnowały, jak redaktorowie i ich pomocnicy, piszący artykuły od redakcji (p. obj. do art. 6-go).

Art. 8 dzieli wchodzące tu w grę przypadki na trzy grupy, z których każdą normuje w osobnym ustępie:

Ustęp pierwszy odnosi się do przypadków, w których więcej osób dostarcza przyczynków do wspólnego dzieła, kierowanego przez jakiegoś wydawcę (osobę fizyczną lub prawną). Dzieło to jest złożonem z części, które zacho-

wują odrębność — nie jest więc dziełem jednolitem, jak np. dramat przez dwóch autorów napisany. Tu zaliczymy encyklopedję, do której uczeni z wszystkich dziedzin nauki dostarczają artykułów; księgę jubileuszową, wydaną na cześć profesora przez wszystkich jego kolegów, którzy w niej zamieszczają swe prace naukowe; kalendarz z artykułami z różnych dziedzin, napisanemi przez szereg współpracowników; wielkie słowniki; czasopisma naukowe (tygodniki, miesięczniki, kwartalniki, roczniki) i inne czasopisma a między niemi i dzienniki. Dzieła wymienione rozpadają się według art. 8 na dwie grupy: na «czasopisma» i na inne dzieła zbiorowe, nazwane krótko «dziełami zbiorowemi»; do jednych i drugich odnoszą się nieco odrębne postanowienia, ale dla wszystkich obowiązuje wspólna zasada, że prawo autorskie co do nich jest podwójne, że do całości służy ono wydawcy, a co do poszczególnych części ich twórcom. Naturalnie, że wydawcą może być także osoba zbiorowa lub wszyscy współtwórcy łącznie. Również możliwą jest rzeczą, że wydawca ma prawo autorskie na pewnych artykułach, oprócz prawa do całości, jak np. wydawca dziennika, który także jest podmiotem prawa autorskiego co do artykułów od redakcji pochodzących a drukowanych bez podpisu ich autorów.

Ustęp drugi mówi także o dziełach złożonych z części, zachowujących odrębność, ale współpracowników jest mniej i brak owego wydawcy, który stworzył plan, układ i całością kieruje. Twórcy takich dzieł łącznych, jak opera i libretto, melodja i tekst do niej (p. jednak art. 13 l. 6), powieść i ilustracje, mają wspólne prawo autorskie do całości — czego brak w pierwszej grupie przypadków — jednak każdy zachowuje zupełne a nawet w zasadzie nieograniczone prawo autorskie (inaczej w pierwszej grupie) co do części, które sam stworzył. Kompozytor może zatem rozpowszechniać swą muzykę operową, wydając ją w nutach, pozwalając na reprodukcje gramofonowe — bez zezwolenia poety, który napisał libretto, podobnie jak poeta, może libretto wydawać bez muzyki jako dzieło dramatyczne i pozwalać na wystawienie go na scenie i t. d. — Tak tu, jak

i przy innych przepisach objętych art. 6—10, pamiętać trzeba o zasadzie art. 11, że strony interesowane mogą w drodze umowy inaczej urządzić stosunki prawne. I tak poeta może napisać libretto dla kompozytora i na niego przenieść w zupełności swe autorskie prawo majątkowe tak, że librettem nie będzie już wcale rozporządzał, a nawet może zrzec się w części swych praw osobistych — tak, że kompozytor rozstrzyga sam, czy opera ma być wystawiona, czy nie.

Ustęp trzeci wreszcie dotyczy dzieł nierozłącznych, jednolitych, gdzie już niema części odrębnych i nie mogą istnieć odrębne prawa autorskie (komedja napisana przez dwóch autorów, obraz wymalowany lub posąg wyrzeźbiony przez dwóch artystów). W tych przypadkach, o ile strony inaczej w umowie nie postanowiły, powstaje tylko jedno, wspólne, majątkowe prawo autorskie twórców. — Odrębnym rodzajem takiej wspólności jest korespondencja między dwiema osobami, składająca się z listów wzajemnych, które są zrozumiałe i interesujące jedynie, gdy łącznie będą wydane.

O tyle, o ile powstaje wspólność — a zachodzi to głównie w trzeciej grupie przypadków, ale może wystąpić także i w grupie drugiej, a nawet na podstawie umowy wyraźnej i w grupie pierwszej — wspólność należy oceniać przy analogicznem stosowaniu przepisów o współwłasności (w tekscie art. 8 powinno być «odpowiednio». a nie «odpowiednie»), to znaczy: W zakresie, w którym istota prawa autorskiego nie stoi temu na przeszkodzie, a zwłaszcza, jeżeli coś innego nie wynika z natury prawa osobistego, prawu autorskiemu towarzyszącego, zastosuje się przepisy kodeksów cywilnych o współwłasności. Taka analogja będzie uzasadniona np. co do kwestji wielkości udziałów ułamkowych we wspólnem prawie, co do administracji, rozdziału dochodów i wspólnego ponoszenia ciężarów i t. p. Natomiast tylko wyjątkowo będzie można stosować przepisy o zniesieniu wspólności, a przepisów o rozporządzaniu wspólną rzeczą stosować nie będzie można z reguły wcale co do kwestji, czy dzieło wspólne ma być opublikowane

i w jaki sposób, czy ma być wydane, wystawione, publicznie wykonane i t. d.; nie można bowiem pogwałcić wyższych niż majątkowe praw osobistych poszczególnych twórców. Np. jeżeli A i B napisali wspólnie komedję, a autor A uważa, że ona nie powinna wyjść na świat, to B będzie musiał poddać się jego woli i w tym przypadku zastosujemy zasadę: *in pari causa, melior est conditio prohibentis.* Ale może w danym przypadku *causa* nie będzie równa, a wtedy skoro majoryzacja, w prawie cywilnem naogół uznana, ze względu na prawa osobiste twórców nie byłaby tu dopuszczalna — strony mogą zgodzić się, by spór między niemi rozstrzygnął los lub rozjemca, a gdy na to zgody nie będzie, oddadzą jego rozwikłanie sądowi, który wyda orzeczenie według swobodnego uznania na podstawie wysłuchania opinji znawców. Przypadek taki mógłby zajść, gdyby poeta, który napisał libretto dla kompozytora, uważał potem napisaną kompozycję operową za tak lichą, iżby nie chciał zgodzić się ani na wystawienie opery, ani na wydanie jej z tekstem. W tym przypadku bowiem trudno mówić o *par causa,* skoro libretto uważa się z reguły za część podrzędną, a muzykę za część główną.

W tych więc kwestjach, gdzie wspólność obejmuje nietylko prawa majątkowe ale i prawa osobiste — tak nieuchwytne i subtelne — gdzie zresztą przypadki są bardzo różne, zamiar stron bardzo rozmaity, a z nim rozmaita i *lex contractus,* trzeba przypadki w prawie indywidualnie traktować. I dlatego ustawodawca polski nie wydał w tym zakresie szablonowych norm, ani nie polecił, by wprost stosowano przepisy o współwłasności. Tem trudniejsze, ale i wdzięczniejsze zadanie przypada sędziemu.

Poza wspólnością, o której powyżej była mowa, stosunki prawne pomiędzy poszczególnemi osobami, tutaj w grę wchodzącemi, należy oceniać odpowiednio do ich prawnej kwalifikacji. I tak np. stosunek między autorem, piszącym artykuł do dzieła zbiorowego lub czasopisma, a wydawcą będzie oceniany na tej podstawie, iż umowa między temi osobami jest zwykle umową wydawniczą lub do niej zbliżoną; wydawniczą będzie o tyle, o ile wydawca nabywa

prawo wyłączne; w braku tego warunku, będzie tylko umową zbliżoną do wydawniczej; np. gdy powieściopisarz ogłasza równocześnie w feljetonach trzech dzienników powieść, a zarazem ogłosi ją zaraz po wyjściu feljetonów w osobnej książce. Przypominam tu znowu przepis art. 11, z którego wynika, że i czasokresy w ustępie pierwszym art. 8-go podane obowiązują o tyle, o ile strony nie postanowiły niczego innego; autor przyczynku może więc zastrzec sobie, np. że go zaraz gdzieindziej opublikuje.

W końcu nadmieniam, że o tyle, o ile w przypadkach, objętych art. 8, występują prawa autorskie oddzielne, okres ich trwania po myśli art. 20 i nast. może być różny.

Art. 9. Twórcę dzieła, wydanego bez podania nazwiska (anonim), albo pod nazwiskiem zmyślonem (pseudonim), zastępuje w obronie praw autorskich wydawca, w braku wydawcy nakładca. Zastępstwo to rozciąga się także na obronę praw osobistych. Zastępstwo ustaje, jeżeli twórca poda do wiadomości publicznej swe nazwisko.

Art. 9. wprowadza zastępstwo z mocy prawa twórców, którzy kryją się pod anonimami lub pseudonimami. — Jeżeli twórca nie kryje się, bo pseudonim jest powszechnie znaną nazwą twórcy, wówczas on sam będzie bronił swych praw pod własnem nazwiskiem.

Art. 9. zajmuje się przypadkami najczęstszemi. W drodze analogji będzie stosowany także do publikacyj innych. I tak kryjącego się twórcę, który nie wydał, a tylko kazał wykonać publicznie swe dzieło muzyczne, będzie reprezentował ten, kto z polecenia twórcy zajął się wykonaniem dzieła; twórcę, który wystawił obraz lub rzeźbę, będzie reprezentował ten, kto dzieło wystawił i t. p.

Art. 9. jest przepisem względnie obowiązującym (p. art. 11). Nie będzie miał więc zastosowania, gdy twórca postarał się sam o pełnomocnika — przyczem jego nazwisko poza granicami koniecznemi dla wylegitymowania pełnomocnika (np. w procesie) nie zostaje ujawnione.

Pseudonimami nie są znane monogramy artystów. Porównaj art. 15 ust. 2. Konwencji Berneńskiej.

Art. 10. Prawo autorskie do utworów fotograficznych lub otrzymanych w podobny do fotografji sposób, do filmów kinematograficznych i do przeróbki utworów muzycznych na instrumenty muzyczne służy przedsiębiorcy, w razie zaś zamówienia dzieła — zamawiającemu.

I ten przepis jest względnie obowiązujący: *(ius dispositivum)*. Strony mogą inaczej urządzić stosunki własnościowe, w sposób pierwotny powstające. I tak np. reżyser kinematograficzny może sobie zastrzec obok przedsiębiorcy współwłasność co do pewnych przeróbek filmowych.

P. zresztą uwagi zamieszczone przy art. 2-gim.

Art. 11. Stosunki, uregulowane w przepisach art. 6—10, można urządzić w umowie inaczej.

Objaśnienia tego artykułu p. w objaśnieniach do artykułu 6-go. Tu dodaję jeszcze, że «umowę», o którą chodzi w art. 11, należy pojmować w pełnem, cywilistycznem znaczeniu tego słowa: Umowa obejmuje więc nietylko te postanowienia, które strony słowami lub zapomocą ogólnie zrozumiałych znaków wyraźnie ustanowiły, ale także i te normy, które należy przyjąć jako ich uzupełnienie, jako t. zw. wolę dorozumianą stron, ze względu na zwyczaje, panujące w obrocie, ze względu na uczciwość, którą należy przypuszczać, że się strony w swych postanowieniach kierowały, i ze względu na różne okoliczności faktyczne, które towarzyszyły zawiązaniu umowy. (P. zwłaszcza art. 1134 i 1135 Kod. Nap., § 863 k. cyw. austr. i § 157 k. cyw. niem).

Treść prawa autorskiego.

Art. 12. Twórca rozporządza swem dziełem wyłącznie i pod każdym względem: w szczególności rozstrzyga,

czy dzieło ma się ukazać, czy ma być odtworzone, rozpowszechnione i w jaki sposób.

Ochrona praw osobistych służy każdemu twórcy bez względu na istnienie lub nieistnienie prawa autorskiego (art. 58).

Dla wyjaśnienia art. 12-go powołuję się naprzód na to, co powiedziałem we Wstępie pod II. l. 1 i 2.

Art. 12 w ustępie pierwszym ma dać krótko, w jednem zdaniu, syntezę treści prawa, jakie powstaje na rzecz twórcy, w chwili, gdy pocznie istnieć przedmiot prawa autorskiego po myśli art. 1. Jest to zatem prawo autorskie pierwotne, z najintensywniejszą możliwie treścią, przy którem abstrahuje się od przyszłych losów, jakim ono ulegnie skutkiem czynności prawnych, dokonanych przez twórcę, a więc przez rozczłonkowanie i różne obciążenia, gdy mianowicie twórca przeniesie na kogo innego w zupełności swe prawo majątkowe, zatrzymując osobiste, lub obciąży pierwsze użytkowaniem, licencjami, prawami nakładczemi i t. p.

Synteza ustępu 1-go art. 12 obejmuje prawo majątkowe (prawo autorskie w ściślejszem znaczeniu) wraz z prawem osobistem. Z tego punktu widzenia definicja legalna jest może zbyt krótką (w projekcie swym pierwotnym proponowałem dodatek objaśniający, że do twórcy należą «korzyści majątkowe z rozpowszechnieniem dzieła połączone» — jednak wniosek mój nie został przyjęty).

Prawo to, chociaż syntetycznie obejmuje ochronę interesów i majątkowych i osobistych, jest pojęte podobnie jak własność, jako jedność, a nie jako suma uprawnień, i dlatego ustawa nie wylicza różnych uprawnień, twórcy służących, lecz przeciwnie, uważając, że mu wszystko wolno, czego mu nie zakazano, określa w dalszych artykułach (13—17) tylko granice, czy ograniczenia, jakim podlega ze względu na interesy publiczne, to «naturalne», «przyrodzowe», a nie «nadane» prawo każdego twórcy.

Mimo takiej koncepcji, będącej podkładem ustawy, wypada w komentarzu przynajmniej naszkicować treść po-

zytywną tego pierwotnego prawa twórcy, tej jego własności, zapomocą wyliczenia najważniejszych uprawnień — a to nietylko dlatego, by się zaznajomić bliżej z jego pozytywną treścią, ale także i dlatego, by przestrzec przed zbyt daleko idącem przeprowadzaniem analogij między prawem autorskiem a własnością na rzeczach zmysłowych. Wyłączność twórcy nie może być taką samą jak wyłączność właściciela rzeczy. W utworze ducha tkwi bowiem siła ekspansywna, której żadne prawo wstrzymać nie może. Utwór powstaje, by się rozpowszechniał, by kształcił, cieszył, podnosił innych. Każdy może dla siebie z niego korzystać (p. art. 17), każdy może wykład usłyszany dla siebie notować, myśli książki przeczytanej powtarzać, piosnki usłyszane odśpiewywać i odgrywać, patrzyć na obraz, rzeźbę i dzieło architektoniczne, i w myśli i uczucia twórcy wmyślać się i wczuwać. Nie wolno tylko nikomu innemu, oprócz twórcy, dzieła tego rozpowszechniać zwłaszcza dla zysków materjalnych. Korzyści majątkowe, z rozpowszechnienia utworu płynące, mają służyć tylko twórcy. Oto, co jest treścią podmiotowego prawa autorskiego, pojętego jako prawo majątkowe, jako własność, jako prawo bezwzględne, oparte na przedmiocie niematerjalnym, na płodzie ludzkiej twórczości.

Jeżeli w dalszym ciągu rozpatrzeć się mamy w tych różnych uprawnieniach, które twórcy na podstawie jego prawa służą — bez względu na to czy są one uprawnieniami majątkowemi czy osobistemi, czy jednemi i drugiemi łącznie — moglibyśmy za wzorem *usus modernus pandectarum*, o ile dotyczy pojęcia własności, ugrupować je w sposób następujący:

1) Prawo rozporządzania utworem i prawem autorskiem *(ius disponendi)*, w czem mieści się i prawo alienacji *(ius alienandi)*. Autor może zatem rękopis schować do biurka i zakazać jego publikacji, albo pozwolić na publikację, ale tylko anonimowo; może wydać go jako manuskrypt, lub wydać drukiem pod swem nazwiskiem, lub zwielokrotnić w inny sposób (np. przez roneo, litografię) i oddać na sprzedaż; wystawić swą sztukę w teatrze lub po

odpowiednich przeróbkach w kinoteatrze; może swe dzieło przetłumaczyć na obce języki, zmienić dowolnie, przerobić dramat na powieść i odwrotnie. Kompozytor może swój utwór publicznie wykonać, wydać, rozpowszechniać po odpowiednich zmianach przez gramofony, fonografy, orkiestriony i t. p.; może układać i wydawać fantazje, potpourri i inne adaptacje. Artysta może dzieło sztuki plastycznej (pod to pojęcie zaliczam i dzieła rysunkowe i malarskie) sprzedać komuś, wystawić je publicznie, wydać obraz w litografji, fotografji, w drzeworytach, stalorytach i t. p., rozpowszechniać je przez mechaniczne i optyczne aparaty; plany na dzieło architektoniczne wydać drukiem lub odtworzyć je w budowie; swoje graficzne, czy plastyczne pomysły stosować do rzeczy codziennego użytku i t. d. i t. d. Z prawa rozporządzania wynika także prawo zrzeczenia się, które, aby było skuteczne, musiałoby być ogłoszone publicznie, o ile przez zrzeczenie się prawa autorskiego utwór miałby się stać przedmiotem dobra publicznego. Zrzeczenie się nie byłoby skutecznem, o ileby wierzyciele twórcy lub jego prawnego następcy podnieść mogli przeciw aktowi zrzeczenia się t. zw. roszczenia pauliańskie.

2) Prawo twórcy do wszelkich korzyści majątkowych jakie łączą się z rozpowszechnianiem utworu *(ius fruendi)*. Korzyści te pochodzą stąd, że około utworu tworzy się klientela. Przez klientelę rozumiem osoby, które pragną utwór poznać, posiąść w oryginale, w kopjach lub innych zwielokrotnieniach i gotowe są za to płacić. Osoby te możnaby nazwać konsumentami idealnymi. Korzyści majątkowe z utworu są tem większe, a tem samem i wartość majątkowa utworu tem większa, im jest większą siła atrakcyjna, jaką utwór wywiera na publiczność (na klientelę).

We Francji ustawą z dn. 20. maja 1920, a w Belgji ustawą z dn. 25. czerwca 1921 wprowadzono t. zw. *droit de suite*, na podstawie którego artyści i ich dziedzice uczestniczą w zwiększaniu się wartości dzieł, sprzedanych przez nich swego czasu, w razie, gdy te dzieła zostają potem sprzedane publiczności po cenach wyższych, niż pierwotnie przez twórcę uzyskane. *(Participation à la plus-value des oeuvres)*.

3) Prawo do wyłączenia wszystkich innych osób od wykonywania uprawnień wyżej pod 1 i 2 naszkicowanych. Stąd twórcy służy roszczenie bezwzględne (*actio in rem*) przeciw każdemu, kto w jego wyłączne prawo wkracza. Nikomu nie wolno bez upoważnienia twórcy, jego dziełem rozporządzać, publikować go lub odtwarzać i t. p., nie wolno rozpowszechniać go, zwłaszcza dla zysku i w ten sposób wdzierać się w jego klientelę. Jednak ta wyłączność została ograniczona przez przepisy art. 13—15. W granicach przepisów art. 13—15 nie ma roszczenia bezwzględnego. — Wolno też każdemu po myśli art. 17-go robić odpisy dla własnego użytku, tylko dla takiego użytku stenografować wykłady, odmalowywać i odrysowywać dzieła i t. p. Jednak kopjowanie dzieła architektonicznego nigdy nie jest dozwolone, bo łączy się zawsze z rozpowszechnieniem dzieła (wystawienie na widok publiczny) i z korzyścią majątkową, która nawet nie może być tylko osobistą, skoro w budynku nie będzie tylko ten mieszkał, kto go kopjował, ale i różne inne osoby (art. 17).

Słowo «rozpowszechniać» należy pojęciowo trafnie ująć: Tylko twórca może rozpowszechniać swe dzieło, jego treść, jego układ, to co stanowi istotę produktu jego twórczości. To jednak bynajmniej nie wyklucza, że inne osoby mogą w wykładach, w różnych publikacjach, w recenzjach, omawiać je, w umiarkowanych granicach podawać streszczenia, robić mu nawet w ten sposób reklamę i t. p. Nie wolno tylko innym dzieła kopjować (chyba dla własnego użytku), reprodukować, odtwarzać, zwielokrotniać — nie wolno innym dzieła rozpowszechniać, ale wolno rozpowszechniać wiadomości o dziele. Z tego punktu widzenia są np. zupełnie uzasadnione wyroki, przyjmujące pogwałcenie prawa autorskiego przez recenzentów, którzy tak dokładnie streszczają dzieło oryginalne, że czynią zbytecznem jego czytanie.

Położenie nacisku na wyłączność rozpowszechnienia jako istotną treść prawa autorskiego, a przez to i na wyłączność prawa do klienteli (konsumentów idealnych), odpowiada zresztą monopolistycznemu charakterowi prawa

autorskiego. Tego charakteru prawo autorskie mimo zerwania z historyczną podstawą prawną, w przywilejach tkwiącą, z natury rzeczy nie utraciło i utracić nie może.

Wyłącznością prawa twórcy do rozpowszechniania swego utworu tłumaczy się zależność praw określonych w art. 2. Jeżeli mianowicie ktoś, zostając pod ochroną prawa autorskiego, dzieło oryginalne odtworzy w nowem dziele (w tłumaczeniu, fantazji muzycznej, w kompozycji kinematograficznej i t. p.), to chociaż nabywa przez swą twórczą działalność prawo autorskie, jednak nie może wykonywać go bez zezwolenia twórcy oryginału, rozpowszechniając swój utwór, gdyż wkraczałby tem samem w wyłączne prawo pierwszego twórcy do rozpowszechniania oryginału.

Po powyższem rozejrzeniu się w uprawnieniach, skupiających się w pierwotnem prawie autorskiem (wyżej pod l. 1—3), zanalizujmy nasze prawo jeszcze z innego punktu widzenia, zajętego już we Wstępie, a wskazanego zasadą art. 12-go. Tym punktem widzenia jest podział interesów twórcy, w grę wchodzących, na majątkowe i na osobiste.

Na tle pierwszych konstruujemy prawo majątkowe autorskie, jako prawo do własności podobne, w którem na wzór zwykłej własności odróżniamy podmiot uprawniony — twórcę, przedmiot prawa — utwór o kwalifikacjach podanych w art. 1-ym, oraz moc, którą twórca ma na tym przedmiocie, moc bezpośrednią i bezwzględną, a polegającą na przysługującej mu mocy wyłącznej eksploatacji utworu przez jego rozpowszechnianie — z reguły kupieckie, zarobkowe. Prawem majątkowem jest to prawo na tej podstawie, że jego przedmiot wywiera siłę atrakcyjną na otoczenie, że tworzy się około niego klientela, która przynosić może zyski i dlatego ten przedmiot jest, ekonomicznie rzecz biorąc, dobrem, a to dobrem niematerjalnem. Przez konstrukcję, opartą na przedmiocie, reprezentującym wartość i przez bezpośredniość i bezwzględność mocy, prawo autorskie ma cechy prawa rzeczowego, a różni się od niego istotnie tylko rodzajem przedmiotu. Dlatego może być uważane za prawo do rzeczowych po-

dobne, a w szczególności za prawo podobne do własności (o ile chodzi o pełne prawo autorskie). — Analiza prawa autorskiego prowadzi nas więc do teorji Kohlera o t. zw. prawach na dobrach niematerjalnych, teorji, z której wyciągnąłem różne konsekwencje w swych wykładach prawa cywilnego, począwszy od pierwszego ich wydania, w dziele: Nauki ogólne prawa cywilnego (1899) — w szczególności i tę konsekwencję, że prawo autorskie musimy wyposażyć w system skarg, prawom rzeczowym właściwych; o czem p. poniżej w objaśnieniach ogólnych do art. 55—59.

Ale teorja praw na dobrach niematerjalnych względnie praw do rzeczowych podobnych, nie daje jeszcze pełnego obrazu prawa autorskiego. Jest ona jednostronna. By istotę naszego prawa w pełni ująć, trzeba je rozpatrzeć i z punktu widzenia interesów wyższych, niemajątkowych, duchowych, czy osobistych.

I oto stajemy przed zadaniem bardzo trudnem, gdyż teorja praw osobistych (praw osobistości) nie jest dotąd dostatecznie opracowaną. Mimo znakomitych prac, między któremi wymieniam przedewszystkiem Iheringa, Rechtsschutz gegen iniuriöse Rechtsverletzungen (Jahrb. für Dogmatik XXIII, 1885) i Speckera: Die Persönlichkeitsrechte 1911., mamy tu do czynienia z nieuchwytnemi problemami na każdym kroku. Zaniedbania szkoły historycznej wieku XIX-go są w tej dziedzinie nie do przebaczenia (p. z polskiej literatury prace: Zolla (moją) ogłoszoną w Czasopismie prawniczem i ekonomicznem IV. 1903 r. p. t. «Prawa osobiste» i Litauera, ogłoszoną w powojennej «Themis Polska» o tymże przedmiocie).

Prawa osobiste (prawa osobistości, droit de la personalité) spełniają funkcję samoistną i są nadto stałym towarzyszem praw majątkowych. Filozofowie prawa natury upatrywali w nich nawet źródła i podstawę wszelkich praw majątkowych.

Objaw powyższy powtarza się i przy prawie autorskiem: Prawo osobiste towarzyszy prawu autorskiemu majątkowemu przez cały czas jego istnienia, bądź to, popiera-

jąc je i uzupełniając, jak długo prawo to służy twórcy lub jego uniwersalnym spadkobiercom, bądź też, broniąc interesów twórcy, gdy ten przelał swe prawa majątkowe na inne osoby. Ale prawo osobiste powstaje jeszcze przed powstaniem autorskiego prawa majątkowego i istnieje nadal po jego wygaśnięciu — jak w dalszym ciągu zobaczymy.

Uzasadnieniem prawa osobistego twórcy jest węzeł przywiązania, czy miłości, który łączy twórcę z dziełem, noszącem znamiona jego indywidualności — *vinculum spirituale*, jak się wyrażają niektórzy teoretycy. Ja jednak upatruję podstawę legislacyjną uznania i ochrony prawa osobistego jeszcze w czemś innem: w interesie publicznym, w interesie kulturalnym, ogólnym, co w dalszym ciągu będę się starał wykazać.

Treść prawa osobistego nie da się ściśle określić i dlatego ustawa nasza nie pokusiła się tu o podanie definicji, ale ograniczyła się do wskazania na treść autorskiego prawa osobistego przez przykłady czynów prawo to gwałcących. Idąc za ustawowemi wskazówkami i ja w dalszym ciągu będę się starał zilustrować to prawo przykładami:

Istnieje ono już — co prawda jako ogólne prawo osobiste — zanim powstał utwór w znaczeniu art. 1-go; wolno bowiem każdemu tworzyć lub nie tworzyć i tej wolności nikt ukrócić nie może. Zobowiązanie umowne do «dokonania» dzieła nie może być wyegzekwowane (p. art. 36 *in fine)*, a w związku z podstawową myślą tego przepisu pozostaje i to prawidło, według którego umowy o oddanie swej twórczości na usługi drugiemu mają czasowe granice, oznaczone prawem bezwzględnie obowiązującem (art. 31).

Gdy dzieło już powstało, tylko twórca ma prawo decyzji, czy ma być ono opublikowane, czy nie, i w jaki sposób. On więc rozstrzyga, czy manuskrypt ma być drukowany, czy w ogólności wydany, czy może wykonany na scenie, czy można dzieło przerobić, by je rozpowszechniać przez przyrządy mechaniczne, czy po pierwszem wydaniu może nastąpić dalsze, czy ma się pojawić pod jego nazwiskiem, czy anonimowo, czy pod pseudonimem, czy wolno

wprowadzać zmiany i jakie i t. d.; p. przykłady wyżej pod 1), przytoczone jako objawy t. zw. *iuris disponendi*, w których najczęściej łączą się emanacje prawa majątkowego i osobistego. — Twórca jest też powołany po myśli art. 58 do ścigania wszelkich pogwałceń prawa osobistego, czy to, gdy ktoś przywłaszcza sobie jego autorstwo (popełnia plagjat), czy, gdy wprowadza zmiany przy publikacji jego dzieła i t. d. i t. d. — o czem p. w art. 58 i w objaśnieniach do tegoż.

Znamieniem każdego prawa osobistego jest jego nieprzenoszalność. Prawo osobiste w ogólności powstaje bądź to z urodzeniem się człowieka, względnie powstaniem osoby prawnej, bądź też później, ale od podmiotu, na rzecz którego powstało, nie może być odłączone, i na kogoś innego przeniesione. Zwykle gaśnie ze śmiercią człowieka, względnie z wygaśnięciem osoby prawnej.

To samo w ogólności powiedzieć można i o prawie osobistem autorskiem. A jednak zdawałoby się, że od tej zasady kardynalnej ustawa nasza odstępuje, skoro w razie śmierci twórcy powołuje w art. 24-ym i 59-ym — jeżeli twórca inaczej nie rozporządził — małżonka i najbliższych krewnych do czuwania nad interesami duchowemi (moralnemi) zmarłego twórcy, tak, że osoby w art. 24 i 59 wymienione mogą nawet wnosić skargi, jakby je mógł wnieść zmarły twórca w razie naruszenia praw osobistych — np. przeciw plagjatorowi, przeciw krytykowi, przedstawiającemu fałszywie fakty, przeciw dyrektorowi teatru, który tak nędznie wystawia dramat zmarłego twórcy, że obniża jego wartość, albo wprowadza zmiany w utworze i t. d. (p. art. 58 i 59). Czyżby więc prawa osobiste zmarłego twórcy przeszły były w drodze sukcesji na osoby w art. 24 i 59 oznaczone? Niewątpliwie nie: Przecież syn, czy wnuk zmarłego twórcy nie mogą dzieła zmarłego wydać pod swem imieniem i nazwiskiem; nie wolno im w zasadzie czynić zmian w utworze (art. 29), a nawet, wprowadzając «zmiany wywołane oczywistą koniecznością», muszą uwidocznić je jako wprowadzone później, nie przez samego twórcę (*arg.* z art. 29 i 58) i t. d. Pomimo więc, że zmarły twórca wskazał osoby,

które mają czuwać nad omawianemi interesami duchowemi, pomimo, że ustawa w art. 24 i 59 wyznacza w braku rozporządzenia zmarłego pewne osoby do czuwania nad temi interesami, osoby te praw osobistych zmarłego nie nabywają, a tylko zostają reprezentantami interesów duchowych zmarłego, jakby jakimiś egzekutorami jego woli — powołanymi do zastępczego wykonywania praw osobistych zmarłego — a to ze względu na bliskie stosunki, jakie ich ze zmarłym łączyły, i w przypuszczeniu, że będą należycie czuwały — tak jakby to uczynił zmarły twórca — by spuściznie duchowej twórcy nie stała się ujma i krzywda. Możnaby w zmienionym znaczeniu tu użyć słów prawa rzymskiego, że są to *personae, quae sustinent personam defuncti.*

Jakże wygląda jednak wobec tego konstrukcja prawnicza? Jeżeli twórca umarł, a osoby w art. 59 wymienione nie są podmiotami praw osobistych, tylko prawnymi zastępcami, któż w takim razie jest podmiotem tych praw?

Na te pytania znajduję odpowiedź, którą mi nasunęła sławna oda Horacego «*Exegi monumentum* —» (ks. III, oda 30-a) w słowach «*Non omnis moriar, multaque pars mei—Vitabit Libitinam*». Tak jest, Horacy nie umarł wszystek, tak samo nie umarł Mickiewicz, Sienkiewicz, Dante, Shakespeare, Molière, Beethoven, Mozart. Oni ciągle wśród nas żyją, oni do nas przemawiają swemi arcydziełami, oni nas uczą, kształcą, podnoszą na duchu, rozwijają nasze uczucia i jesteśmy im ciągle za to obowiązani do wdzięczności. Z tem prawo musi się liczyć: Musi się ono liczyć także z tem, że interesy osobiste zmarłych twórców pozostają nadal aktualnemi: ich miłość dla tych dzieł, ich sława autorska, sukces ich ideji, w dziele wyrażonych i utrwalonych, siła ich propagandy, ekspanzji, uszczęśliwiania, pouczania i podnoszenia ludzi — i dlatego interesy te powinny doznawać nadal ochrony prawnej. Prawo baczyć też musi, by ci Wielcy Zmarli do nas przemawiać mogli — jak za swego życia — w czystej, nieskalanej niczem formie, że tego wymaga nietylko pietyzm dla ich pamięci, ale także interes kulturalny społeczeństwa, a nawet całej ludzkości. A to, że Oni nie żyją fizycznie i nie spełniają takich funkcyj, jakie

spełniać mogą różni, żyjący wśród nas autorowie, nie może powstrzymywać prawa od spełnienia swego zadania. Prawo ma na swym warsztacie środki różne, by stworzyć dla wielkich celów potrzebną ochronę prawną: Społeczne istoty, osoby prawne, nawet fikcje i t. p.

Otóż i tutaj prawo takiemi środkami musi pomóc. Musi uznać dalsze istnienie osobistych praw zmarłych twórców; a czy dla konstrukcji prawa podmiotowego przyjmie, że podmiotami tych praw są poszczególne utwory (co byłoby możliwe, skoro utwór nie jest przedmiotem prawa osobistego, gdyż prawo to z natury rzeczy nie opiera się na żadnym przedmiocie; utwór jest wprawdzie przedmiotem prawa majątkowego, mógłby być jednak także podmiotem prawa osobistego, jeżeli mu przyznamy o tyle osobowość), czy też, że jest podmiotem duchowa, nieśmiertelna spuścizna każdego twórcy, czy przyjmie fikcję, że ci twórcy jeszcze żyją, czy może znajdzie jeszcze inny wybieg — to jest rzeczą, zdaniem mojem, drugorzędną a nawet dosyć obojętną. (Zdaniem mojem, najwłaściwszą byłoby rzeczą przyznać osobowość prawną poszczególnym utworom). Prawo pozytywne musi tylko, licząc się z rzeczywistością, a nie z żadnym czczym frazesem, że utwory zmarłych mogą być i bywają nieśmiertelne, przyjąć pozytywną normę, że autorskie prawa osobiste mimo śmierci twórców nadal istnieją i to tak długo, jak długo spuścizna duchowa tych zmarłych może być dla ludzkości żywą i aktualną i dlatego wymaga ochrony przed pogwałceniem.

Inna potem wysuwa się kwestja, mianowicie, kto ma być powołany do zastępstwa tej spuścizny. I tu mam poważne wątpliwości, czy nasza ustawa obrała całkiem właściwą drogę. Trafny jest jej przepis, że reprezentantem interesów duchowych twórcy ma być przedewszystkiem ten, kogo sam twórca powołał; można też zgodzić się na posiłkowe powołanie przez ustawę osób wymienionych w art. 59. Ale nie sądzę, żeby to mogło wystarczyć. Wszak osoby w art. 59-tym wymienione mogą swym poziomem kulturalnym bynajmniej nie dorastać do zadań, jakie im ustawa powierza. Zresztą może takich osób nie być wcale. A pa-

miętajmy, że interes duchowy, łączący się z pamięcią zmarłego twórcy i z pietyzmem, którym się otacza tę pamięć, traci z czasem na potędze, a tem silniej występuje czynnik inny: interes publiczny całego społeczeństwa — czynnik trwały i aktualny tak długo, dopóki trwa rozpowszechnianie dzieł zmarłych twórców, a tem samem chodzi o to, by te dzieła rozpowszechniano w formie nieskalanej.

Oto powody, dla których w pierwotnym swym projekcie proponowałem w art. 62-im obok członków rodziny, wymienionych w ustawie art. 59, i niezależnie od ich interwencji, aby Ministerstwo sztuki i kultury (wówczas istniejące) powołane zostało do wykonywania praw osobistych twórcy po jego śmierci [1]). Wnioski moje nie znalazły jednak dostatecznego poparcia w Komisji Kodyfikacyjnej, może głównie dlatego, że zaskarżanie praw osobistych po śmierci twórcy w interesie publicznym, chciałem powierzyć Prokuratorji Generalnej, działającej z polecenia Ministerstwa, co z powodów formalnych napotkało na zarzuty... — Pocieszyłem się przysłowiem, że «nie odrazu Kraków zbudowano»[2]).

Nieprzenoszalność prawa osobistego nie wyklucza możności upoważnienia przez twórcę innych osób do wykonywania jego prawa osobistego. Autor więc może upoważnić kompozytora, dla którego napisał libretto, do decyzji, czy libretto będzie mogło być opublikowane. Przypadki takiego upoważnienia, przez które inna osoba może wykonać prawo osobiste, przewiduje nawet

---

[1]) Przytem miałem nadzieję, że z czasem Ministerstwo sztuki i kultury rozszerzy zakres swej opieki nad zabytkami sztuki również i na literaturę. Porównaj pod tym względem pouczające wzory w ustawach francuskich z dn. 30 marca 1887, z dn. 21 kwietnia 1906 i 19 lipca 1909 r. i włoskich z dn. 12 czerwca 1902 nr. 185 i z dn. 25 czerwca 1905 nr. 260.

[2]) Ustawa rumuńska z r. 1923 w art. 6-ym powierza ochronę praw osobistych zmarłego twórcy Ministerstwu sztuki i kultury łącznie z Akademją; ustawa włoska z r. 1925 w art. 24 powierza to zadanie Ministrowi publicznemu. Te dwie ustawy zagraniczne wyprzedziły więc pod tym względem ustawodawstwo polskie, jakkolwiek mieliśmy pierwsi, bo w roku 1921, gotowy projekt.

ustawa w art. 30-ym. Szczególny rodzaj upoważnienia, o którem mowa, zajdzie także np. gdy ktoś, oddając swój artykuł redakcji dziennika, upoważnia redaktora do poczynienia w nim zmian, jakie on uzna za stosowne. Gdyby takiego upoważnienia brakowało, a redaktor poczynił w artykule zmiany i ogłosił go z nazwiskiem autora, naruszyłby jego prawo osobiste.

Także i zrzeczenie się praw osobistych jest możliwe, a zachodzi zwłaszcza wtedy, gdy twórca wynajmuje się do pracy na rzecz jakiegoś przedsiębiorcy (dziennikarza, przedsiębiorcy fotograficznego, fabrykanta filmów, płyt gramofonowych) — przez co prawa osobiste wraz z autorskiemi majątkowemi powstają pierwotnie w osobie przedsiębiorcy (*arg.* z art. 10).

Czy z prawa osobistego wynika uprawnienie twórcy do zniszczenia swego dzieła? Niewątpliwie tak, dopóki dzieło nie zostało opublikowane i nie powstały za zgodą twórcy różne prawa osób trzecich. W przeciwnym razie jednak damy naogół odpowiedź negatywną: np. jeżeli malarz oddał swój obraz temu, kto go dla siebie kupił, nie mógłby, nawet ofiarując zwrot otrzymanej zapłaty, żądać zwrotu obrazu, by go zniszczyć. Jednakże nie zawsze w podobnych przypadkach odpowiedź będzie negatywną: I tak, jeżeli autor oddał manuskrypt nakładcy i nakładca przystąpił do druku, a autor niezadowolony z dzieła, postanawia potem nie publikować go wcale, będzie mógł to uczynić, gdy nakładcy da pełne odszkodowanie. Takie rozstrzygnięcie rzeczy da się zresztą poprzeć analogją z przepisu ustępu 2-go art. 45-go. Inny przykład: A zamówił portret u malarza B, B portret wymalował, ale nie oddaje go osobie A, bo przyszedł do przekonania, że portret jest lichy, że malarza kompromituje. A miałby wprawdzie w zasadzie z kontraktu prawo żądania wydania sobie portretu, ale prawo osobiste B będzie w tym przypadku silniejsze (*analogia* z art. 36 *in fine*), tak, że A musi się zadowolnić zwrotem tego, co zapłacił dotychczas artyście B, a ewentualnie dalszem odszkodowaniem, ale nie będzie mógł żądać wydania sobie portretu.

Art. 12

Wyżej wspomniałem, że nikomu innemu prócz twórcy nie wolno czynić żadnych zmian w dziele przy publikacji — chyba, że na nie twórca da swe zezwolenie. Zasadę tę wyraża ustawa nasza niejednokrotnie, dopuszczając jednak od niej i pewnych wyjątków (p. zwłaszcza art. 16, 29, — ale także art. 13 l. 4 i art. 2). Stąd to np. kompozytor przy swej kompozycji muzycznej nie może bez zezwolenia poety czynić żadnych zmian w tekście dla ułatwienia sobie kompozycji. Ale wątpliwość mogłaby powstać, czy do zmian w utworze uprawnioną jest po śmierci twórcy osoba, powołana do czuwania nad jego interesami osobistemi. Na tę kwestję, sądzę, należy odpowiedzieć stanowczem «nie», stosując do niej przepis art. 29 a to z powodu, który podałem powyżej, że osoba taka ma tylko prawo zastępcze, a nie ma wprost autorskiego prawa osobistego zmarłego twórcy. Ale nasunie się dalsze pytanie, kto ma czuwać nad przestrzeganiem tego zakazu *(Quis custodiet custodes?)*. Niewątpliwą lukę w ustawie wypełniłby przepis, powierzający Ministerstwu czuwanie nad interesami osobistemi twórcy — po jego śmierci.

Zakazy ustawowe zmian w utworze, o których mowa, polegają na przesłance, że chodzi o zmiany takie, które wobec publiczności (konsumentów idealnych) dzieło, twórcy, choćby w częściach podrzędnych, fałszują, gdyż rozpowszechnia się pod nazwiskiem twórcy dzieło, choćby tylko nieco odmienne, aniżeli je twórca z siebie wydał. Tego rodzaju zmiany nie są nigdy dozwolone, jako uchybiające prawom osobistym twórcy.

Nieco inaczej przedstawia się rzecz ze zmianami w utworze, gdy rozpowszechniający dzieło podaje w odpowiedni sposób do wiadomości idealnych konsumentów, że dzieło publikuje z takiemi a takiemi zmianami. I tutaj, jak sądzę, ze względu na prawo wyłączne twórcy do rozporządzania swem dziełem i ze względu na analogję z art. 2-gim, trzeba naogół na rozpowszechnianie dzieła z takiemi do wiadomości ogółu podanemi zmianami zezwolenia twórcy, względnie osób powołanych do zastępowania jego interesów osobistych — ale tylko tak długo, jak długo nie upły-

nie okres ochronny prawa majątkowego autorskiego. Po upływie tego okresu, zmiany z podaniem ich do wiadomości publicznej, są w zasadzie dopuszczalne przy zachowaniu norm, wskazanych względami na godność twórcy i dzieła. Nie godząc się na to zapatrywanie, weszlibyśmy w kolizję z prawem publicznem wolności rozpowszechniania dzieła po upływie okresów z art. 20—22.

Prawo osobiste służy każdemu twórcy bez względu na istnienie lub nieistnienie majątkowego prawa autorskiego. Stąd wynika, że jest ono prawem uniwersalnem, a nie terytorjalnem (p. w objaśnieniach do art. 5), że więc np. będzie respektowane i wobec twórców, którzy nie są obywatelami jednego z państw związanych Konwencją Berneńską — a dalej, że istnieje ono i jest skuteczne, chociaż prawo autorskie majątkowe według art. 20—22 wygasło lub nie jest skuteczne ze względu na ograniczenia w art. 13—17 wprowadzone; dlatego to art. 16 wyraźnie żąda, by przy dozwolonych zapożyczeniach zawsze (w uznaniu praw osobistych twórcy) podać źródło zapożyczenia i twórcę.

Jednakże, o ile chodzi o istnienie prawa autorskiego osobistego poza okresem trwania prawa autorskiego majątkowego, nie może ono zacieśniać dobra publicznego (*domaine public*), łączącego się z wolnem rozpowszechnianiem dzieła (niesfałszowanego i przy uznaniu autorstwa twórcy). I dlatego odtąd przeróbki, o których mowa w art. 2, będą dozwolone bez zezwolenia twórcy lub osób, które po śmierci jego go reprezentują — oczywiście przeróbki te mogą być rozpowszechniane tylko jako przeróbki, a nie jako oryginały, boby inaczej były plagjatem i gwałciły osobiste i wieczne prawo twórcy do autorstwa. — Dlatego wolno odtąd publikować dzieło ze zmianami, jeżeli zmiany zostaną należycie podane do wiadomości konsumentów idealnych (publiczności); jednak nie można będzie z reguły wprowadzać zmian w oryginałach dzieł sztuki, boby to było pogwałceniem zawsze jeszcze skutecznego prawa osobistego twórcy, np. gdyby właściciel obrazu wymalowanego przez

X-a, a przedstawiającego nagie postacie, kazał malarzowi Y domalować na nie «dla przyzwoitości» ubrania. — Dlatego też nie można po upływie okresów z art. 20—22 respektować pewnych ograniczeń w rozpowszechnianiu dzieł, wymaganych przez twórcę, a niezgodnych z istotą użytku publicznego; stąd to np. zakaz Ryszarda Wagnera przedstawiania Parsifala, gdziekolwiek indziej, jak w Bajrucie, mógł być skuteczny tylko, dopóki opera ta nie stała się przedmiotem dobra publicznego.

W powyższych, do praw osobistych odnoszących się wywodach, mówiłem wprawdzie o «twórcy», ale miałem przytem na myśli także i te osoby, które, chociaż same twórczo nie działały, prawo autorskie nabywają w sposób pierwotny (p. np. art. 10).

Co do praw osobistych p. także objaśnienia do art. 58 i 59.

W końcu, wracając jeszcze do ogólnej treści art. 12, zaznaczam, że prawa twórcy, w tym art. określone, nie mogą uchybiać i nie uchybiają obowiązującemu prawu przedmiotowemu, ani uznanym prawom podmiotowym. Przez pierwsze mam na myśli np. prawo prasowe, różne przepisy policyjne, dotyczące publicznego wystawiania dzieł scenicznych i t. p.; przez drugie — różne prawa podmiotowe prywatne, zwłaszcza prawo osobiste trzecich osób, które, jak doświadczenie uczy, często nie bywają szanowane i respektowane przez autorów i artystów: I tak np. nie wolno powieściopisarzowi przedstawić w powieści znanych osób, gdy uwłacza przez to ich godności lub choćby tylko czyni im przykrość. Za czyn gwałcący prawo osobiste pana X (znanej osobistości) uważam głośny swego czasu fakt, że aktor w komedji ucharakteryzował się za pana X i naśladował go doskonale, co ściągnęło do teatru tłumy publiczności. Nasza ustawa autorska przygodnie zajmuje się nawet ochroną dwóch praw osobistych, specjalnie zagrożonych przez twórców. Są niemi prawo osoby portretowanej do wizerunku własnego, tudzież

prawo do zachowania tajemnicy listów *(lettres missives)*, mogących w razie ich publikacji, wyjawić osobę adresata. P. o ochronie tych praw osobistych art. 18, 19 i 60.

Porównaj do art. 12-go art. 11—14 i 17 Konwencji Berneńskiej.

ROZDZIAŁ II.

Ograniczenie praw autorskich.

Art. 13. W dziedzinie pismiennictwa wolno każdemu, pod warunkami art. 16:

1) przedrukowywać w dziennikach artykuły z innych dzienników, ogłoszone bez zastrzeżenia; wolność przedruku nie obejmuje jednak artykułów treści naukowej i literackiej;

2) przedrukowywać w czasopismach lub dziełach, przeznaczonych na publikacje tego rodzaju, mowy, wygłoszone na zebraniach lub rozprawach o charakterze publicznym, co jednak nie uprawnia do zbiorowego wydania mów jednej osoby;

3) przytaczać w dziełach, stanowiących samoistną całość, dla wyjaśnienia lub nauczania małe ustępy z wykładów, mów, oraz innych utworów naukowych i literackich, a z drobnych utworów najwyżej trzy z jednego dzieła, ale dopiero, gdy prace te zostały już wydane w książkach; do antologji wolno roibć zapożyczenia z cudzych utworów, czy to drukowanych w książkach, czy w czasopismach, ale dopiero po śmierci autorów, z których dzieł czerpie się urywki;

4) podawać krótkie streszczenia utworów ogłoszonych lub wystawionych;

5) rozpowszechniać wydane dzieło przez odnajmowanie egzemplarzy, wygłaszanie wykładów, recytacje, o ile ostatnich autor nie zabronił wyraźnie. Wydany utwór sceniczny wolno wystawiać, lecz nie w teatrze i nie w celach zarobkowych;

6) użyć już wydanych drobnych urywków utworu poetyckiego lub drobnych utworów poetyckich, jako tekstu nowego utworu sztuki muzycznej.

Uwagi ogólne do art. 13—15.

Ograniczenia podane w art. 13—15 to mają na celu, by ze względu na dobro powszechne zacieśnić wyłączność prawa twórcy i jego prawnych następców do rozpowszechniania dzieła. W granicach, w tych artykułach wskazanych, dozwolone jest rozpowszechnianie utworu, jednakże zawsze tylko pod warunkami ogólnemi, podanemi w art. 16 (obowiązek podania źródła i niewprowadzania zmian w utworze) — warunkami, podyktowanemi względem na prawa osobiste twórcy.

Ponieważ art. 13—15 są przepisami natury wyjątkowej, powinny być interpretowane ściśle; co jednak nie wyklucza t. zw. *argumentum a maiori ad minus.* I tak, o ile ustawa pozwala każdemu na przedruk, o tyle oczywiście dozwala — choć tego nie mówi wyraźnie — na publiczną recytację lub dosłowne odczytanie — oczywiście zawsze z zastrzeżeniami art. 16-go.

Pamiętać także należy, że jeżeli z art. 13—15 wynika *a contrario*, że czegoś nie wolno nikomu, to, z tego bynajmniej nie wynika, żeby nie było wolno temu, komu twórca da swe pozwolenie, jeżeli tylko to pozwolenie nie jest sprzeczne z przepisami prawa powszechnego; np. przedruki w antologjach, zakazane za życia autorów przez art. 13 l. 3, są dozwolone, gdy autor zgodzi się na nie. Zezwolenie może być dane wyraźnie lub dorozumianie. Np. jeżeli Ojciec św. wydaje encyklikę lub t. zw. alokucję, niewątpliwie godzi się na to, by ona była jak najwięcej przez przedruki rozpowszechniana. — O ile co do prawa autorskiego istnieje spólność, będzie niezbędne zezwolenie spólników.

Wreszcie zwracam uwagę na ogólną zasadę art. 17-go, według którego dozwolone są wszelkie reprodukcje lub kopje dzieła literackiego lub artystycznego dla własnego prywatnego użytku — nie zaś dla rozpowszechniania dzieła, zwłaszcza nie dla ciągnięcia zysków z tych reprodukcyj lub kopij.

Uwagi do art. 13.

Do l. 1. Przedruk artykułów jest dozwolony w dziennikach z dzienników. Przepis ten nie odnosi się do tygodników, miesięczników i innych czasopism w ściślejszem tego słowa znaczeniu. Jeżeli artykuł jest ogłoszony z zastrzeżeniem, to temsamem przedruk nie jest dozwolony. Przedruk artykułu w czasopiśmie lub w dziele może nastąpić w granicach wskazanych pod l. 3 i 4. Zakaz przedruku ogłoszonych bez zastrzeżeń artykułów treści naukowej i literackiej dotyczy np. feljetonów.

Do l. 2. Wyrażenie «przedrukowywać» należy tu rozumieć zarówno w dosłownem znaczeniu jako przedrukowanie z druku, jak też i jako ogłoszenie drukiem mów poraz pierwszy. Znaczenie wyrażenia «przedrukowywać» jest więc pod l. 2 szersze aniżeli pod l. 1. «Czasopisma» rozumieć należy w znaczeniu ogólnem, obejmującem i dzienniki. Do mów w określeniu pod l. 2 zaliczymy mowy sejmowe *in pleno*, ale nie wypowiedziane w komisjach sejmowych, mowy wygłaszane na rozprawie publicznej sądowej, np. prokuratora lub obrońcy, na zebraniach gminnych i innych zgromadzeniach o charakterze publicznym; nie należą tu wykłady uniwersyteckie lub mowy pogrzebowe (w judykaturze zagranicznej jest kwestja mów pogrzebowych bardzo sporną). Mowy, które wolno drukować, wolno naprzód stenografować.

Do l. 3. «Dla wyjaśnienia» wskazuje na dzieła krytyczne, lub omawiające kierunki literackie, w których dla «dla wyjaśnienia przytacza ustępy z utworów omawianych; nauczania» wskazuje na wypisy szkolne. Antologje nie są wydawane ani dla «wyjaśniania», ani dla «nauczania», nie należą zatem do dzieł w pierwszem zdaniu wskazanych.

Do l. 4. Ustawa mówi tylko o «streszczeniach krótkich», by temsamem wskazać, że streszczenia, któreby za-

stępowały czytanie utworów w oryginale, nie są dozwolone (p. o tem także w objaśnieniach do art. 12). Same streszczenia są utworami, które mogą nosić na sobie piętno indywidualne streszczającego (art. 1), i dlatego w zasadzie nie wolno ich przedrukowywać, chyba, że zachodzą warunki w art. 13 pod l. 1 podane.

Do l. 5. Dozwolone jest zatem tak zwane «pożyczanie» podręczników, powieści itp. odpłatne (najem) lub pod tytułem darmym (wygodzenie). Dozwolone są «recytacje» w szkołach, na estradzie koncertowej lub teatralnej; ale przepis co do recytacyj nie odnosi się do przedstawień teatralnych, bo o nich mówi zdanie drugie. Utworu scenicznego jeszcze nie wydanego, nie wolno w ogólności wystawiać bez zezwolenia autora. Jeżeli został wydany, wolno go wystawiać bez zezwolenia autora; ale nie wolno bez tego zezwolenia wystawiać w teatrze, choćby bezpłatnie, ani też gdziekolwiek (np. przedstawienie amatorskie w sali koncertowej) w celach zarobkowych. Nie będzie celu zarobkowego, jeżeli pobiera się opłatę tylko dla pokrycia kosztów, a nie dla zysku.

Do l. 6. Ustawa rozstrzyga tu kwestję znaną w literaturze niemieckiej pod nazwą «Kompositionsfreiheit des Liedes». Przepis podany pod l. 6 wstawiony został przez Komisję Sejmową. Komisja Kodyfikacyjna po dłuższej debacie postanowiła przepisu takiego nie wprowadzać. — Przy użyciu utworu poetyckiego jako tekstu utworu muzycznego szczególny nacisk położyć należy na zakaz zmian jakichkolwiek zamieszczony w art. 16-ym.

Porówn. art. 9 i 10 Konw. Bern.

Art. 14. W zakresie utworów muzycznych wolno, pod warunkami art. 16:

1) przytaczać w dziełach naukowych i literackich, albo w podręcznikach małe ustępy kompozycyj muzycznych lub odrębne (*powinno być:* d r o b n e) utwory w całości, o ile prace te zostały już wydane.

2) rozpowszechniać wydane dzieła muzyczne przez odnajmowanie egzemplarzy, przez wygłaszanie wykładów

z produkcjami jedynie objaśniającemi, przez wykonywanie samego dzieła, jeżeli nie pobiera się opłaty, albo jeżeli wykonanie stanowi część składową obchodu narodowego, lub też jeżeli towarzystwo muzyczne zarządza wykonanie dzieła wyłącznie dla swych członków. Nie wolno wszakże wykonywać dzieła scenicznego w teatrze.

Fatalny błąd drukarski popełniono w art. 14 pod l. 1, który powinien być sprostowany w drodze ustawodawczej: Komisja Kodyfikacyjna uchwaliła, by można przytaczać w dziełach naukowych drobne utwory w całości. W tekscie przedłożonym Ministerstwu Sprawiedliwości wydrukowano słowo «drobne» z literą «o», «odrobne». W Ministerstwie Sprawiedl. sprostowano tę omyłkę na gorszą, bo zamieszczono «odrębne» w miejsce «drobne». Słowo błędne «odrębne» utrzymało się przez przeoczenie w uchwałach sejmowych i senackich.

Co do wykładni art. 14-go p. naprzód uwagi ogólne zamieszczone przy art. 13, z tym dodatkiem, że w utworach muzycznych dozwolone są przeniesienia na inny ton, na inny głos lub instrument (art. 16).

Podkreślam, że wolność t. zw. «zapożyczań» w art. 14-ym dotyczy tylko dzieł «wydanych».

Jeżeli przy dziele scenicznem muzyka jest tylko dodatkiem (np. przy farsie lub wodewilu z muzyką), stosować należy do dzieła art. 13 l. 5, a nie art. 14 l. 2.

Zresztą co do przepisu pod l. 1 p. uwagi do art. 13 l. 3; a co do przepisu pod l. 2 uwagi do art. 13 l. 5.

Art. 15. W zakresie utworów rysunkowych, malarskich, rzeźbiarskich, architektonicznych i fotograficznych wolno, pod warunkami art. 16:

1) wystawiać dzieła publiczne, lecz nie dla zysku;

2) umieszczać reprodukcje w dziełach naukowych i podręcznikach lub używać ich do objaśniania wykła-

dów, jeżeli utwory zostały wydane, albo wystawione są stale w taki sposób, że każdy może je oglądać;

3) kopjować w świątyniach lub muzeach dzieła, nabyte dla nich bezpośrednio od twórcy, jednakże z zachowaniem przepisów, ustalonych przez właściwy zarząd;

4) odtwarzać jakąkolwiek techniką artystyczną lub reprodukcyjną dzieła sztuki, wystawione na stałe na drogach publicznych, ulicach, placach lub w publicznych ogrodach, jednakże nie w tych samych rozmiarach i nie do takiego samego użytku; o ile chodzi o dzieła architektoniczne, można odtwarzać tylko zewnętrzną fasadę, a gdy chodzi o świątynie i gmachy publiczne — także ich wnętrza;

5) odtwarzać w rzeźbie utwory malarskie lub graficzne i odwrotnie;

6) budować według wydanych planów, opisów, modeli i rysunków budowlanych, jeżeli twórca, wydając je, nie zastrzegł wyłącznie dla siebie prawa budowania;

7) odtwarzać utwory fotograficzne, lecz nie w sposób fotograficzny lub do niego podobny.

P. naprzód uwagi ogólne zamieszczone do art. 13.

Do l. 1. Jeżeli kupiłem obraz i nabyłem go na własność, to mogę go bez zezwolenia twórcy wystawić, ale nie dla zysku. Zysk przypada nie właścicielowi obrazu, ale twórcy, względnie innemu podmiotowi prawa autorskiego. Do wystawienia dla zysku potrzeba zezwolenia twórcy (art. 12).

Do l. 2. Jeżeli obraz, rzeźba itp. zostały z upoważnienia twórcy wydane, np. litograficznie lub w inny sposób albo wystawione publicznie (np. w muzeum), natenczas wolno sporządzać ich reprodukcje w dziełach naukowych, omawiających np. nowe prądy artystyczne w dziedzinie sztuki, lub w podręcznikach szkolnych; wolno też posługiwać się repro-

dukcjami dla objaśnienia wykładów publicznych lub prywatnych, ale nie wolno np. sporządzić ich fotografij i rozsprzedawać ich, lub nawet, choćby zadarmo rozdawać.

Do l. 3. Jeżeli sam twórca oddał dzieło, obraz lub rzeźbę bezpłatnie, czy odpłatnie, do świątyni lub do muzeum, dostępnego dla każdej osoby, natenczas przypuszczać należy, że zrzekł się swego prawa majątkowego co do korzyści, z rozpowszechniania pochodzących i dlatego ustawa pozwala na kopjowanie takich dzieł — choćby dla zarobku. Kopjowanie dla własnego prywatnego użytku jest dozwolone na podstawie ogólniejszej normy art. 17-go.

Do l. 4. Wolno zatem dzieła architektoniczne w granicach tu określonych odtwarzać zapomocą fotografji, rysunku lub barw, albo plastycznych figurek, przyczem zmiany w wielkości są dozwolone (a nawet z reguły niezbędne), podobnie jak dozwolone są zmiany, wywołane sposobem odtworzenia (p. art. 16); wolno też reprodukcje takie odsprzedawać dla zysku, ale nie wolno w budowie odtworzyć, choćby tylko zewnętrznej architektonicznej fasady wystawionego już poprzednio budynku, jak to wynika z przepisu art. 17 (drugie zdanie).

Do l. 5. Obraz wolno więc skopjować w rzeźbie i naodwrót; ale nie wolno w dziele architektonicznem odtworzyć dzieła malarskiego, rysunkowego lub rzeźby.

Do l. 7. Kopjowanie fotografij, podlegających ochronie, zapomocą fotografji nie jest dozwolone. Ale wolno według fotografji portretowej lub krajobrazowej wymalować obraz, lub ją odtworzyć rysunkowo.

Art. 16. Zapożyczenia z cudzych utworów, przewidziane w artykułach 13—15, dozwolone są tylko pod warunkiem, że zapożyczający poda źródło zapożyczenia i twórcę.

Wolność zapożyczenia nie upoważnia do żadnych zmian. W utworach muzycznych dozwolone są tylko przeniesienia na inny ton, na inny głos lub instrument, w dzie-

łach zaś rysunkowych i plastycznych zmiany wielkości, tudzież zmiany konieczne, wywołane sposobem odtworzenia.

Luźne uwagi do art. 16 mieszczą się powyżej między objaśnieniami art. 13—15. Tu nadto zaznaczam:

Zapożyczający ma podać źródło zapożyczenia i twórcę, by nie wywołać wśród publiczności błędnego mniemania, że on (zapożyczający) jest twórcą. Cel ten rozstrzyga jakiem ma być to «podanie». Twórcy nie wymieni się, jeżeli jest nieznany, ale i wtedy, gdy wymienienie jego nazwiska jest zbyteczne, bo przez podanie źródła, każdy pośrednio może dowiedzieć się, kim jest twórca, np. przy przedruku z dziennika wystarczy oznaczenie dziennika i numeru, z którego artykuł zaczerpnięto.

Zmiany są naruszeniami praw osobistych twórcy; nie wolno więc np. autorowi wypisów szkolnych wprowadzać zmian w przytoczonych utworach ze względów pedagogicznych lub dydaktycznych. Dozwolone są jednak zmiany, których ustawa dozwala. I tak art. 13 pod l. 4 dozwala na streszczanie utworów, ogłoszonych lub wystawionych; p. także art. 16 ustęp 2-gi i art. 29. Zmiany wywołane sposobem odtworzenia zajdą np. w razie reprodukcji obrazu w dziele naukowem. P. zresztą uwagi o zmianach w objaśnieniach do art. 12.

Art. 17. Wolno każdemu skopjować lub w inny sposób odtworzyć cudzy utwór wyłącznie dla własnego użytku prywatnego. Przepis ten nie odnosi się do budowania według cudzego utworu architektonicznego.

P. uwagi do art. 12 i 15.

Z art. 12-go i 17-go wynika, że każdy może dla swego własnego, prywatnego użytku stenografować wykład; każdemu wolno dla takiego tylko celu obraz skopjować. Ale sprzedać lub darowanie kopji byłyby czynami niedozwolonemi, boby wkraczały w wyłączne prawo twórcy do rozpowszechniania dzieła (art. 12).

Art. 18. Na wykonywanie praw autorskich do wszelkiego rodzaju portretów potrzeba zezwolenia osoby portretowanej, jeżeli nie otrzymała od artysty zapłaty.

Zezwolenia nie potrzeba:

1) jeżeli chodzi o wizerunki osób powszechnie znanych, a nie było z ich strony zastrzeżenia przy portretowaniu;

2) jeżeli wizerunki osób są tylko szczegółem obrazu, przedstawiającego obchód, zgromadzenie, krajobraz i t. p.

Uwagi ogólne do art. 18 i 19.

Tak art. 18 jak i 19 zajmują się ochroną nie praw autorskich majątkowych lub osobistych, ale praw osobistych innych — a to ze względu na możliwość ich naruszeń przy wykonywaniu praw autorskich. W art. 18-ym chodzi mianowicie o ochronę prawa osobistego osoby portretowanej do własnego wizerunku — o prawo, któreby zostało naruszone, gdyby twórca portret bez zezwolenia osoby portretowanej rozpowszechniał — w art. 19-ym chodzi zaś o to, by autor listów do kogoś adresowanych *(lettres missives)* lub jego następca prawny nie opublikował tych listów z narażeniem adresata na wyjawienie publiczne jego osoby stosunków prywatnych. Roszczenie z art. 19 jest wypływem ogólniejszego prawa, zwanego w angielskiej literaturze prawniczej *right of privacy*. (P. także końcowe uwagi do art. 12). Wobec tego, że mamy do czynienia w art. 18 i 19-ym z emanacjami ogólnych praw osobistych, byłoby błędem, gdyby się art. 18 i 19 traktowało jako *leges speciales*, które trzeba ściśle interpretować. I owszem należy je rozumieć na tle ogólnych norm w ochronie praw osobistości. I tak np. kobieta, choć przyjęła zapłatę od artysty za to, że mu pozowała do portretu, może zaprotestować przeciw temu, by on do wizerunku twarzy dorobił postać nagiej kobiety. Inny przykład: chociaż lat 30-ści, określonych art. 19, minęło, wnukowie lub prawnukowie adresata będą mogli skutecznie zakazać opublikowania korespondencji, przez którą cześć ich dziada, czy pradziada mogłaby być narażona na szwank.

Skargi przeciw czynom zabronionym art. 18 i 19 są

ogólnemi skargami prawa cywilnego, służącemi dla ochrony praw osobistych, a nie skargami, unormowanemi w tej ustawie dla obrony praw autorskich (art. 55—57).

Uwagi do art. 18.

«Wykonywanie praw autorskich» należy brać w pełnem znaczeniu tego słowa, tak że obejmować ono będzie wszelkie rozpowszechnianie portretu (fotograficznego, rysunkowego, malowanego, rzeźbionego) a więc i umieszczanie fotografij w gabilotkach na widok publiczny, wystawianie portretu malowanego lub rzeźbionego na wystawie obrazów i rzeźb, robienie i pozbywanie różnych reprodukcyj i t. p.

Przez umowę oczywiście można zacieśnić więcej jeszcze prawa twórcy: I tak np. modelka, biorąca zapłatę, może zastrzec sobie skutecznie, że obraz nie będzie nigdy wystawiony na widok publiczny.

Wprawdzie ustawa uwalnia twórcę od potrzeby starania się o zezwolenie portretowanego w przypadkach pod l. 1 i 2 podanych, lecz, jak już wyżej w ogólnych uwagach wspomniano, nie upoważnia to twórcy do rozpowszechniania portretu w warunkach, w którychby pogwałcono inne jego prawo osobiste, aniżeli prawo do własnego wizerunku. To zaszłoby np., gdyby malarz przedstawił osobę powszechnie znaną w sytuacji, może prawdziwej, ale takiej, która ją kompromituje lub która narusza jej *right of privacy*.

Art. 18 nie zaznacza wyraźnie, że dla celów policyjnych wolno portret (fotograficzny, rysunkowy, litograficzny i t. d.) rozpowszechniać. Przepis taki jest tu zbyteczny, bo wynika on z zasad prawa, bezwzględnie obowiązującego i podyktowanego interesem publicznym; a zresztą nie należy do ustawy o prawie autorskiem, skoro przy rozpowszechnianiu wizerunku osoby przez policję poszukiwanej, nie chodzi o «wykonywanie prawa autorskiego» (p. także końcowe uwagi do art. 12).

Zezwolenia osoby portretowanej potrzeba będzie i wtedy, gdy malarz lub rzeźbiarz, korzystając z przepisów art. 15 l. 5 i 7, zechcą z fotografji, albo malarz z rzeźby, a rzeźbiarz z obrazu odtworzyć portret. (P. także art. 60).

Art. 19. Na wykonywanie praw autorskich co do listów potrzeba zezwolenia osoby, do której listy były zwrócone, jeżeli przez takie wykonywanie nazwisko jej ma lub może być ujawnione. Po śmierci tej osoby potrzeba do lat trzydziestu od jej zgonu zezwolenia małżonka, jeżeli nie było rozłączenia od stołu i łoża; w braku małżonka — zezwolenia rodziców; w braku rodziców — zezwolenia dzieci zmarłego; w braku tychże — zezwolenia rodzonych braci i sióstr.

P. uwagi ogólne do art. 18 i 19 podane przy art. 18-ym.

Listy mogą mieć i mają często znamiona utworu literackiego po myśli art. 1-go.

Wykonywanie prawa autorskiego na listach skrępowano art. 19-ym tylko o tyle, o ile przez publikację listów nazwisko adresata mogłoby być ujawnione. Jednak przepis ten nie wyklucza — jak to wyżej zaznaczyłem — że tam, gdzieby godność adresata mogła być obniżoną, adresat względnie ci, co są powołani do ochrony jego czci (art. 60), mogą wyjść w środkach prawnych poza granice, art. 19-ym określone.

I tak według ogólnych zasad o ochronie praw osobistych, osoby interesowane — jak to wyżej w uwagach do art. 18 i 19 zaznaczyłem — mogą odpowiednio zareagować przeciw wydaniu listów lub pamiętników, uwłaczających ich czci, podobnie jak mogą bronić się przeciw wystawieniu lub wydaniu sztuki dramatycznej lub powieści, w których zostają ośmieszone (porównaj końcowe uwagi do art. 12) i t. p.

ROZDZIAŁ III.

Czas trwania prawa autorskiego.

Art. 20. Prawo autorskie gaśnie w pięćdziesiąt lat od śmierci twórcy; przy dziełach łącznych w pięćdziesiąt lat od śmierci tego twórcy, który innych przeżył.

Względem utworów, niewydanych za życia (pośmiertnych), prawo autorskie gaśnie w pięćdziesiąt lat od jego śmierci. W razie wydania takiego utworu w ostatniem dziesięcioleciu, czas trwania prawa autorskiego przedłuża się o lat dziesięć.

Prawo autorskie, które powstało na rzecz osób prawnych, gaśnie w pięćdziesiąt lat od czasu wydania utworu lub innego podania go do wiadomości publicznej. Ten sam termin stosuje się do anonimów i pseudonimów, jeżeli twórca przed wygaśnięciem prawa nie ujawnił publicznie swego autorstwa.

Prawo autorskie do dzieł fotograficznych, lub otrzymanych w podobny do fotografji sposób gaśnie w dziesięć lat od zdjęcia fotografji; do utworów kinematograficznych — w dwadzieścia lat od sporządzenia filmu; do przeróbek utworów muzycznych na przyrządy mechaniczne — w dwadzieścia lat od dokonania przeróbki. Prawo autorskie do serji zdjęć fotograficznych, mającej znaczenie artystyczne lub naukowe, gaśnie w pięćdziesiąt lat od śmierci wydawcy.

Art. 21. Jeżeli utwór ukazuje się w częściach odrębnych (tomach, zeszytach i t. p.), to dla każdej części termin liczy się osobno; jeżeli jednak części nie są co do treści odrębnemi dziełami, czas trwania liczy się od wydania części ostatniej.

Art. 22. Czas trwania prawa autorskiego liczy się latami, począwszy od 1 stycznia tego roku, który nastąpił po śmierci twórcy, po prawowitem wydaniu lub innem zdarzeniu, oznaczonem w art. 20 i 21.

Uwagi ogólne.

Czy prawo autorskie ma wygasać zupełnie po pewnym czasie tak, by utwór stał się przedmiotem t. zw. użytku publicznego *(domaine public)*, czy ma trwać wiecznie, jak w Guatemali, w Meksyku i w Venezueli, czy wreszcie ma stać się po pewnym okresie czasu przedmiotem eksploatacji państwowej *(domaine d'Etat)* albo w zasadzie eksploatacji wolnej, ale ograniczonej opłatami na rzecz popierania twórczości lub twórców *(domaine public payant)* jak się rzecz przedstawia, choć w ograniczonym zakresie, według nowej ustawy włoskiej (art. 34 i 35) i jak proponowano w parlamencie francuskim — oto pytania, które rozstrząsano przy pracach legislacyjnych i w Polsce. Ankieta literatów i artystów w r. 1920 w Warszawie oświadczyła się jednomyślnie za tem, żeby prawa autorskie nie ulegały po pewnym czasokresie (z reguły lat 50) umorzeniu, ale by przechodziły na państwo (p. o tem bliższe wiadomości w broszurze Z o l l a «Prawo autorskie w projekcie» 1920). Komisja Kodyfikacyjna przyjęła ostatecznie w swym projekcie wygasanie prawa autorskiego w zasadzie po 50 latach od śmierci twórcy — ale uchwaliła rezolucję w brzmieniu następującem:

«Komisja Kodyfikacyjna zwraca się do Ministerstwa Sprawiedliwości z wnioskiem, aby równocześnie z projektem ustawy o prawie autorskiem przedłożyło Ciałom prawodawczym projekt ustawy o t. zw. «domaine public payant», («o skarbie narodowym literatury, nauki i sztuki»), oparty na następujących zasadach:

1) Pobiera się opłatę procentową od dochodu brutto przy rozpowszechnianiu dzieł twórczości, które w Polsce nie korzystają z ochrony prawa autorskiego.

2) Uzyskane tą drogą fundusze przeznaczone są wyłącznie na cele i potrzeby wszystkich odgałęzień twórczości narodowej w literaturze, nauce i sztuce».

Referent ustawy autorskiej w Sejmie, poseł K o n o p c z y ń s k i, przedstawił w tej sprawie projekt ustawy «o Skarbie Narodowym Literatury, Nauki i Sztuki» (druk. sejm. Nr. 2216 z r. 1925).

Art. 22

Narazie sprawa ta jest w zawieszeniu, a według obowiązującej nas ustawy majątkowe prawo autorskie po okresie oznaczonym w art. 20—22 wygasa bezwzględnie, dzieło staje się przedmiotem dobra publicznego, a tylko prawa osobiste twórcy, utrzymują się nadal w mocy (o czem p. w objaśnieniach do art. 12).

Spornem było w Komisji Kodyfikacyjnej, czy jako regułę przyjąć okres lat 50, czy 30. Ostatecznie uchwalono okres lat 50, a to ze względu na analogiczny przepis Konwencji Berneńskiej (art. 7) i przeważnej liczby ustaw w innych państwach.

Jeżeli okres lat 50 liczy się według brzmienia ustawy «od śmierci twórcy», przepis ten rozumieć należy tak, że rozstrzygającą jest śmierć tej osoby, która nabyła prawo autorskie (własność) w chwili jego powstania, a więc w sposób pierwotny. Z reguły osobą tą będzie twórca ale może być nią i ten, kto na podstawie kontraktu z twórcą prawo autorskie w sposób pierwotny nabywa (p. o tem obj. do art. 6-go). Późniejsze zmiany w osobie właściciela są obojętne, czy nastąpią w drodze kontraktu, czy spadku.

Jeżeli okres prawa autorskiego liczy się od opublikowania utworu (p. art. 20 ust. 2—4), rozstrzygającem jest tylko opublikowanie prawowite, a więc pochodzące od osoby, która miała do tego prawo.

O ile chodzi o nieopublikowane utwory obywateli państw obcych, niezamieszkałych w Polsce, albo utwory, których ojczyzną nie jest Polska, bo się tutaj naprzód nie ukazały (p. art. 5), i których ochrona opiera się w Polsce na Konwencji Berneńskiej, okresy oznaczone art. 20—22 skrócą się, jeżeli w ojczyźnie utworu okres jest krótszy; utwór stanie się więc w Polsce dobrem publicznem równocześnie, gdy dobrem publicznem stanie się on w swej ojczyźnie; np. utwór muzyczny, którego ojczyzną są Niemcy, gdzie ochrona trwa tylko 30 lat po śmierci twórcy, stanie się w Polsce przedmiotem dobra publicznego w 30 lat po śmierci twórcy, a nie w lat 50. — Wynika to z art. 7 (ust. 2-gi) Konwencji Berneńskiej, który u nas przez ogłoszenie w Dzienniku Ustaw Konwencji stał się ustawą, a jako *lex specialis* ma moc przed

przepisami ogólnemi art. 20—22 ustawy autorskiej; zresztą art. 5 odsyła co do ochrony dzieł obcych do przepisów Konwencji.

Uwagi szczegółowe.

Do art. 20 ust. 1. Przepis dotyczący dzieł łącznych będzie miał znaczenie dla hipotez podanych w art. 8 w ustępie 2-gim i 3-cim. Jeżeli A napisał libretto, a B muzykę operową, a A umarł 10 lat przed śmiercią B, natenczas nietylko wspólne prawo co do całości dziedziców A i B, ale i odrębne prawo autorskie dziedziców A trwać będą przez lat 60 od śmierci A. Przepis ten *arg. a minori ad maius* będzie miał znaczenie i przy dziełach nierozłącznych: Jeżeli A i B napisali komedję, a A umarł o 10 lat wcześniej niż B, natenczas ich wspólne prawo autorskie będzie trwało przez lat 50 od śmierci B. Przez to dziedzice A będą mieli udział w prawie autorskiem przez lat 60, dziedzice B przez lat 50.

W braku dziedziców, udział zmarłego w prawie autorskiem przypadnie prawem kaduka według ustaw dzielnicowych z reguły państwu.

Do art. 20 ust. 2. Utworem niewydanym za życia twórcy jest w rozumieniu ustawy utwór niewydany prawowicie, tj. za zgodą twórcy. Jeżeli dzieło A wydano jako pośmiertne w 45 lat po śmierci A, prawo autorskie wygaśnie dopiero w 60 lat po śmierci A.

Do art. 20 ust. 3. Przepis zdania pierwszego nie będzie miał zastosowania — jak to zaznaczyłem już w powyższych ogólnych uwagach, — gdy prawo autorskie powstało w osobie twórcy A, a on potem zbył je w zupełności jakiejś osobie prawnej. Wówczas prawo osoby prawnej, jako nabyte w sposób pochodny, trwać będzie przez całe życie twórcy A i przez 50 lat po jego śmierci.

Drugie zdanie ma na myśli pseudonimy w znaczeniu właściwem, t. zn. przypadki, w których osoba twórcy rzeczywiście kryje się pod t. zw. pseudonimem, a pseudonim nie jest od początku tylko nazwą literacką, czy artystyczną powszechnie pod tą nazwą znanego twórcy.

Zdradzenie bezprawne pseudonimu nie przedłuża okresu

ochrony, a tylko ujawnienie publiczne autorstwa przez samego twórcę. Według zapatrywań powszechnie przyjętych w literaturze i judykaturze zagranicznej prawo do ujawnienia anonimu lub pseudonimu jest tak ściśle osobistem, że oprócz twórcy nie służy nikomu. Ani dziedzic ani osoba, do ochrony praw osobistych zmarłego twórcy powołana, nie mogą zatem przez wyjawienie osoby autora przedłużyć okresu prawa autorskiego, zakreślonego dla anonimów i pseudonimów.

Do art. 20 ust. 4. Serja zdjęć fotograficznych musi być — jako taka — dziełem o znamionach z art. 1. Porównaj art. 7.

Do art. 21. Przepis ten odnosi się do przypadków, w których okres prawa autorskiego liczy się nie od śmierci autora, ale od publikacji dzieła.

ROZDZIAŁ IV.

Przejście praw autorskich.

Postanowienia ogólne.

Art. 23. Prawo autorskie można przenosić na inne osoby przez czynności prawne między żyjącymi lub na przypadek śmierci; w braku rozporządzenia ostatniej woli prawo to przechodzi na dziedziców ustawowych.

Art. 23 wyraża przedewszystkiem zasadę, że «prawo autorskie», t. zn. prawo autorskie majątkowe, jest prawem pozbywalnem, czyli przenoszalnem. Może być więc przez twórcę (podmiot pierwotnie uprawniony; p. art. 6) zbyte przez czynności między żyjącemi, przechodzi też w drodze spadku na dziedziców ustawowych lub testamentowych (na zapisobierców pod tytułem ogólnym), względnie na zapisobierców (pod tytułem szczegółowym). Przeniesienie prawa może być pełne lub częściowe; to znaczy, następca prawny może nabyć pełnię praw majątkowych zbywcy, czyli t. zw.

własność literacką lub artystyczną, albo nabywa tylko jakieś prawa rzeczowe (*iura in re aliena*), do których zaliczymy oprócz użytkowania także prawa nakładcy (p. obj. do art. 33), prawa wyłącznego wykonawcy lub wystawcy, a nawet pewne prawa licencjata (p. obj. do art. 47); albo nabywa tylko prawa obligacyjne wobec zbywcy, na podstawie których może w pewnym kierunku korzystać z utworu (prawo dzierżawy, spółki *quoad usum*). Innemi słowy: Można albo przenieść samo prawo autorskie, albo ustanawiać prawa do jego wykonywania i to rzeczowe lub obligacyjne. — Oczywiście ze względu na przedmiot, którym jest dobro niematerjalne, mam na myśli, mówiąc o własności i prawach rzeczowych, prawa podobne do własności i do innych praw rzeczowych.

Częściowość przeniesienia może objawić się także w kierunkach innych, aniżeli istotną treścią prawną wskazanych. I tak ze względu na terytorjalny charakter prawa autorskiego może przeniesienie ograniczyć się do pewnego terytorjum, np. twórca ustanawia na rzecz przedsiębiorcy X. wyłączne prawo wystawienia sztuki dramatycznej w pewnem państwie, lub w pewnem mieście. Może też przeniesienie wykonywania prawa ograniczyć się do pewnych rodzajów publikacji; np. twórca upoważnia do wydania sztuki dramatycznej, ale nie do jej wystawienia i t. p.

Ze względu na to, że prawo autorskie jest majątkowem i przenoszalnem, w zasadzie trzeba przyjąć także możliwość jego zastawienia, a tem samem spożytkowania go w celach kredytowych (p. jednak uwagi do art. 24).

Inaczej rzecz przedstawia się z prawami osobistemi twórcy. Są one nieprzenoszalne (p. art. 28), co jednak nie wyklucza, że twórca może upoważnić pewne osoby, zwłaszcza tych, którzy prawa majątkowe autorskie nabywają, żeby poszczególne uprawnienia osobiste twórcy za niego wykonywali (p. uwagi do art. 12). I tak twórca może upoważnić nabywającego prawo autorskie do poczynienia pewnych zmian w utworze, do zezwolenia na wykonywanie praw zależnych (p. art. 30) i t. p. Będzie to zawsze tylko «upoważnienie do wykonywania», a nie «przeniesienie» prawa

osobistego. Upoważniony, występując ze skargą przeciw osobie trzeciej, naruszającej prawo osobiste twórcy, nie działa — o ile chodzi o naruszenie prawa osobistego — w obronie własnego prawa, ale tylko jako przedstawiciel twórcy, choćby miał w tem także interes własny *(procurator in rem suam)*. O ile chodzi równocześnie o naruszenie prawa majątkowego, będzie mógł występować jako podmiot tego prawa w całej pełni. Twórca mimo udzielenia upoważnienia, może bronić swych osobistych interesów autorskich, np. gdyby upoważniony do zmian, wprowadził zmiany, uchybiające dziełu; gdyby upoważniony do zezwolenia na wykonywanie praw zależnych, zgodził się na wydanie tłumaczenia, wykrzywiającego treść dzieła i t. p.

Po śmierci twórcy do czuwania nad jego autorskiemi interesami osobistemi powołani są w pierwszej linji ci, których sam twórca oznaczył (art. 59 i 24). Uczynić on to mógł w rozporządzeniu ostatniej woli, albo w innym akcie pisemnym lub ustnym — nie chodzi tu bowiem o rozporządzenie ostatniej woli w znaczeniu właściwem (majątkowe). Powołać mógł swych dziedziców, zapisobierców, krewnego, przyjaciela, egzekutora testamentu i t. d. W braku objawu woli ze strony twórcy, ustawa powołuje do obrony jego osobistych interesów autorskich osoby wymienione w art. 59 i 24. Bronić one mogą tych interesów, choćby prawo autorskie wygasło (art. 58). Po śmierci twórcy jest zatem, jak widać z powyższych wywodów, także rzeczą możliwą, że majątkowe prawo autorskie służyć będzie innym osobom, aniżeli prawo obrony interesów osobistych zmarłego twórcy. P. uwagi do art. 12.

Jaką jest treść praw osób, powołanych po śmierci twórcy do obrony jego interesów osobistych? Na to pytanie należy odpowiedzieć w zasadzie, że osoby te wstępują w wykonywanie zastępcze pełni prawa, jakie miał twórca — o ile coś innego nie wynika z natury rzeczy lub z przepisów ustawy. Osoby te rozstrzygać więc będą, czy listy lub inne manuskrypty zmarłego mogą być wydane, czy dzielo jeszcze nie skończone może być przez kogoś innego wykończone, opracowane, i przez kogo, czy dzieło muzyczne może być wyko-

nane, czy rzeźba lub obraz mogą być wystawione, czy można rozpowszechniać utwór przez gramofony lub kinematografy i zezwolić na wykonywanie innych praw zależnych. Osoby te mają prawo wystąpić przeciw wszelkim pogwałceniom interesów osobistych, wskazanym w art. 58 i tam przykładowo zilustrowanym, jak np. gdyby dzieło zmarłego twórcy wykonywano w sposób uwłaczający jego godności, gdyby je wydawano ze zmianami, gdyby ktoś je ogłosił pod swem nazwiskiem i t. p. Natomiast im samym nie wolno przywłaszczyć sobie autorstwa zmarłego twórcy, nie wolno pozwalać na żadne zmiany w utworze, z wyjątkiem podanych w art. 29, bo i oni są tylko reprezentantami twórcy, a nie mają w tym zakresie praw osobistych własnych, t. j. praw, któreby chronić miały ich własnych interesów osobistych (p. o tem wyżej uwagi do art. 12).

Swobodna decyzja w zakresie wyżej wskazanym służy osobom tym tylko o tyle, o ile nie ma objawu woli zmarłego twórcy; gdyby on był np. zakazał publikacji manuskryptów, wola jego musi być bezwzględnie uszanowana.

Czy osoby wymienione w art. 59 i 24 (podobnie i w artykule 19) mają rozstrzygać łącznie, czy kolejno, czy którabądź? Odpowiedzi na te kwestje szukać należy z pomocą wskazówek, podanych w powołanych artykułach; z nich wynika, że jeżeli chodzi o wystąpienie przeciw pogwałceniu interesów osobistych twórcy, a więc o wykonanie roszczeń, każda z osób wymienionych oddzielnie jest już legitymowana do powództwa — z zastrzeżeniem, w art. 59 w ostatniem zdaniu podanem; a zakres tych osób jest o tyle szerszy, że obejmuje wszelkich zstępnych zmarłego twórcy bez względu na stopień pokrewieństwa. Natomiast, gdy chodzi nie o negatywną, ale o pozytywną stronę wykonywania praw osobistych, a więc np. o pozwolenie na publikację, na tłumaczenie, adaptacje, przeróbki na różne instrumenty i t. p., natenczas ustawa wprowadza klasyfikację, w której osoby wyżej postawione wykluczają od decyzji osoby niżej postawione — naturalnie, o ile z swego prawa chcą skorzystać; i tak, jeżeli na publikację listów pozwoli małżonek zmarłego, to sprzeciwienie się rodziców

lub dzieci jest obojętne; gdyby jednak małżonek nie chciał lub nie mógł rozstrzygać co do publikacji, prawo decyzji przechodzi na rodziców, potem na dzieci i t. d., jeżeli dzieci jest więcej, a niema między niemi zgody, rozstrzygać będzie większość głosów. Zakres osób w art. 24 i 19 wymienionych jest o tyle ciaśniejszy aniżeli w art. 59, że z pośród zstępnych ogranicza się do dzieci.

Czy t. zw. prawo kaduka, t. j. prawo, zastrzeżone według ustaw dzielnicowych skarbowi państwa lub innym osobom prawnym do spadku bezdziedzicznego, ma znaczenie w zakresie prawa autorskiego? Tej kwestji, w literaturze bardzo spornej, ustawa nasza nie rozstrzyga. Zdaniem mojem odpowiedź powinna być negatywna, a to dlatego, że prawo kaduka ma swoją podstawę o tyle tylko, o ile spadek miałby się stać *res nullius* a temsamem przedmiotem dowolnego zawłaszczenia przez pierwszego lepszego. Tu jednak, gdzie zawłaszczenie byłoby wykluczone, bo utwór po wygaśnięciu prawa autorskiego, ma się stać przedmiotem użytku publicznego, odpada *ratio legis* prawa kaduka. Prawo kaduka będzie o tyle uzasadnione, o ile chodzi o udział zmarłego twórcy we wspólnem prawie autorskiem, a udział ten, bezdziedziczny, ze względu na innych współwłaścicieli nie może się stać przedmiotem dobra publicznego (p. o tem w uwagach do art. 20).

Warunki przeniesienia. O warunkach przeniesienia prawa autorskiego ustawa nic nie mówi. Wobec tego należy co do nich zastosować przepisy prawa powszechnego, względnie normy, które z nich w drodze analogji da się wyprowadzić (porówn. art. 26).

Otóż tu stajemy wobec trudności poważnych, raz dlatego, że normy prawa powszechnego w Polsce nie są jednolite, w każdej dzielnicy odrębne, a prawo autorskie podmiotowe rozciąga się na wszystkie dzielnice razem, a o tyle, o ile chodzi o jego rzeczowy charakter i rzeczową przynależność, normom różnym podlegać nie może; powtóre dlatego, że przeniesienie prawa autorskiego, jako rzeczowego (do rzeczowych podobnego), bezwzględnego i bezpośredniego, powinnoby być dokonanem według myśli przewod-

nich kod. cyw. austr. i kod. cyw. niem. z reguły przez akt zewnętrzny, ujawniający wobec osób trzecich prawne następstwo.

Licząc się z powstającemi stąd trudnościami, chciałem rzecz dla całej Polski jednolicie w ustawie unormować, a to w ten sposób, żeby przeniesienie prawa autorskiego ze skutkiem rzeczowym i mocą wobec osób trzecich następowało dopiero przez publiczną rejestrację (p. Z o l l a, Prawo autorskie w projekcie, str. 22 i 31). Ponieważ jednak tego wniosku nie przyjęto i ustawa o prawie autorskiem żadnych postanowień w tym kierunku nie zawiera, a tem samem warunki przeniesienia prawa autorskiego można ustalać tylko na podstawie obowiązujących w Polsce praw cywilnych, przeto trzeba znaleźć drogę, by uniknąć wspomnianych trudności.

Otóż zgodnie z zasadami K. Nap. (art. 711, 938, 1138, 1583) przyjmiemy, że prawo autorskie w części lub w całości (według treści umowy) przechodzi z majątku zbywcy do majątku nabywcy przez samą umowę. Ale, aby uniknąć nierozwikłanych komplikacyj międzydzielnicowych, trzeba tę zasadę pogodzić z przepisami kod. cyw. austr. i kod. cyw. niem. Da się to uskutecznić jedynie na tej drodze, że za akt przeniesienia prawa autorskiego według k. cyw. austr. i niem. uznamy cesję, bo już sama cesja bez dalszych aktów powoduje przejście prawa (§ 1392 k. cyw. austr. i § 398 k. cyw. niem.) — i o tyle, o ile w umowie będącej tytułem przeniesienia (*titulus*: kupno-sprzedaż, darowizna, spółka, kontrakt wydawniczy) zdołamy dopatrzeć się także zgodnego postanowienia stron przeniesienia prawa autorskiego (*modus acquirendi*), a nie tylko ustanowienia obowiązku przeniesienia. Pierwsze (cesja) będzie możliwe — pomimo charakteru rzeczowego prawa autorskiego — ze względu na przepisy § 1393 k. cyw. austr. i § 413 k. cyw. niem., bo one pozwalają posługiwać się aktem cesji przy różnych prawach majątkowych, a drugie (tj. zamiar stron przeniesienia prawa) da się z reguły przyjąć przy śmielszej interpretacji woli stron według § 863 k. cyw. austr. i § 157 k. cyw. niem. — Co prawda taka wykładnia woli stron nie będzie

zawsze możliwa: Często z treści umowy wynika, że prawo autorskie w całości lub części ma być dopiero później przeniesione i na razie strony tylko zobowiązują się do przeniesienia prawa, a tem samem ustanawiają tylko tytuł, np. gdy zobowiązuję się napisania komentarza do ustawy o prawie autorskiem i oddania go w nakład firmie do 3 miesięcy, prawo bezwzględne i rzeczowe nakładcy powstanie dopiero, gdy mu manuskrypt oddam do druku; ale w takim i tym podobnych przypadkach nie tylko na podstawie k. cyw. austr. i k. cyw. niem. ale i na podstawie art. 1134 i 1135 k. Nap. będzie można wykluczyć skutek rzeczowy umowy ze względu na wyraźną i dorozumianą wolę stron, a połączyć ten skutek dopiero z późniejszym faktem, np. z oddaniem manuskryptu, obrazu i t. p., i wtedy dopiero uważać za dokonaną cesję prawa.

Wobec braku przepisów w ustawie o warunkach zastawiania prawa autorskiego, musimy przyjąć, że do powstania prawa zastawu na prawie autorskiem wystarcza również sama umowa między twórcą lub jego następcą prawnym a wierzycielem. W interesie własnym zastawnik (wierzyciel) powinien postarać się o sporządzenie aktu pisemnego a, o ile to jest możliwe, o równoczesne zastawienie t. zw. *corpus mechanicum*, a więc oddanie mu w przechowanie manuskryptu, obrazu, rzeźby i t. p.

Do warunków umowy, przenoszącej prawo autorskie lub prawo do jego wykonywania, zastosować należy przepisy powszechnego prawa cywilnego (względnie handlowego), a to prawa tej dzielnicy, której prawo według przepisów międzydzielnicowych będzie właściwe. Warunków tych nie będę oczywiście omawiał wyczerpująco, tylko przykładowo zwrócę uwagę na pewne kwestje.

I tak pozbywający swe prawo twórca musi mieć zdolność do działania (do sporządzenia aktów alienacyjnych). W braku zdolności lub w braku pełnej zdolności będzie jego zastępca ustawowy (opiekun, asystent, kurator etc.), musiał działać za niego względnie z nim współdziałać. Zastępca obejmie także reprezentację w wykonywaniu praw osobistych; np. zastępca prawny obłąkanego rozstrzygnie,

czy dzieło jego może być opublikowane. Ale prawa osobiste wykluczają zastępstwo pełne: Np. ojciec (opiekun) małoletniego autora nie będzie mógł go zniewolić do publikacji utworu, choćby to było z niewątpliwą korzyścią dla niego połączone. Może jednak z ważnych powodów, jako czuwający nad jego interesami osobistemi, powstrzymać go od publikacji. Nie sądzę, żeby przepisy praw dzielnicowych o zdolności małoletnich lub marnotrawców do samoistnego rozporządzenia tem, co własną pracą zarobili, miały zastosowanie do alienacyj praw autorskich. Przepisy, o których wspominam, są bowiem natury wyjątkowej i muszą być ściśle interpretowane — nie należy więc stosować ich do umów o olbrzymiej nieraz doniosłości dla twórcy. Stanowisko, które zająłem co do umów alienacyjnych, mających za przedmiot prawo autorskie, nie wyklucza, że małoletni czy marnotrawca będzie mógł otrzymanem honorarjum dowolnie rozporządzać w granicach wskazanych prawami dzielnicowemi.

Co do formy umów trzeba stosować normy prawa cywilnego, tj. z reguły wystarczy zgodny objaw woli stron bez zachowania jakiejkolwiek specjalnej formy. Tylko wtedy, jeżeliby według ustaw dzielnicowych ze względu na tytuł prawny wymagana była jakaś specjalna forma, musiałyby się strony do niej stosować; np. w razie zawarcia umowy o zupełne przeniesienie prawa autorskiego tytułem darowizny w b. zaborze austrjackim, musiałby być sporządzony akt notarjalny, skoro oddanie równoczesne manuskryptu, obrazu, rzeźby byłoby tylko tradycją tych przedmiotów *(corpus mechanicum)*, a nie «oddaniem» prawa autorskiego (p. ustawę z dn. 25 lipca 1871, Nr. 76 dz. u. p. a.)

Skutki umów ocenimy zgodnie z art. 26 naprzód według treści umów, przyczem trzeba będzie mieć na względzie nietylko wolę wyraźną, ale i dorozumianą (p. art. 1134, 1135 K. Nap., 863 k. cyw. austr., art. 278 i 279 k. k. austr., i §§ 157 i 242 k. c. niem.), następnie według przepisów ustawy o prawie autorskiem (np. art. 25, 27, 30 i t. d.), wreszcie w braku ostatnich, według odpowiednich przepisów dzielnicowych prawa handlowego i cywilnego. Prawo handlowe

będzie miało z reguły pierwszeństwo przed cywilnem, gdyż umowy, o które chodzi, będą przeważnie czynnościami handlowemi (np. umowa o nakład), przynajmniej handlowemi jednostronnemi.

Oczywiście przepisy bezwzględnie obowiązujące, jak np. przepis art. 31 ust. aut., wyprzedzają nawet postanowienia umowne.

Zupełne przejście prawa autorskiego. Art. 23 mówi najogólniej o każdem przejściu prawa autorskiego na inne osoby — czyto idzie o przeniesienie zupełne prawa własności, czy też o ustanowienie na rzecz osób innych praw do wykonywania prawa autorskiego, jako to praw nakładowych, praw wystawienia lub wykonania utworu i t. p. — Ponieważ o częściowych przenoszeniach będzie mowa przy art. 33 i nast., przeto na tem miejscu zajmę się w krótkości tylko stosunkowo rzadko zawieraną umową, przez którą twórca przenosi na osobę drugą swe pełne prawo autorskie.

Przez umowę taką twórca zbywa osobie drugiej swe prawo majątkowe w zupełności, tak, że nabywcę uważać można za właściciela. Nie będzie on zatem miał jedynie prawa do jednego lub kilku wydań, ale do wydań tylu, ile uzna za stosowne. Jeżeli przedmiotem umowy jest dzieło sztuki, będzie mógł je reprodukować, w ilu egzemplarzach zechce i w sposób dowolny, np. rytowniczo, litograficznie, fotograficznie, rzeźbiarsko i t. p. Nabywca będzie mógł prawo swe przenieść dalej w całości lub częściowo na osoby inne, ustanawiać prawa nakładcze, pozwalać na wystawienie lub wykonanie dzieła, będzie mógł prawo swe zastawić, a wierzyciele jego będą mogli na niem prowadzić egzekucję (*arg. a contr.* z art. 24 i 34). Prawo autorskie służyć mu będzie przez cały czas określony w drodze ustawy (patrz art. 20—22) i korzystać będzie ze wszystkich rozszerzeń tego prawa przez konwencje międzynarodowe lub wewnętrzne ustawodawstwo (wyjątek w art. 70). Nabywca będzie też miał pełną legitymację do skarg z art. 55—57.

Co do praw osobistych, to wprawdzie one, jako nieprzenoszalne, zostaną przy twórcy, jednakże nabywca prawa autorskiego majątkowego będzie upoważniony w dość znacz-

nym zakresie przez umowę bądź to wyraźną bądź też dorozumianą do ich wykonywania. I tak twórca może nabywcę wyraźnie upoważnić do zezwalania na wykonywanie praw zależnych, np. do zezwalania na tłumaczenia, na adaptacje, na przeróbki dla kinematografów i t. p. Nabywca w granicach w art. 29 określonych zezwalać może na drobne zmiany w utworze, a na podstawie domniemanego upoważnienia twórcy, a zarazem w obronie swego własnego prawa majątkowego (art. 55 i 57) może występować przeciw plagjatorom, przeciw osobom, obniżającym dzieło przez nędzne wykonanie na scenie i t. d.

Zupełne przeniesienie prawa autorskiego nie stoi w sprzeczności z tem, że nabywca wobec twórcy zobowiąże się do wykonywania nabytego prawa, np. do wydawania dzieła, do wystawiania go na scenie i t. p. Wprawdzie własność, podobnie, jak inne prawa rzeczowe, *in faciendo consistere non potest*, jednakże zasada ta bynajmniej nie wyklucza obowiązków wykonywania prawa własności. Takie obowiązki mogą wypływać z umowy — jak w przypadkach właśnie wspomnianych — albo z ustawy, gdy je ustawa wprowadza ze względu na dobro powszechne. Obowiązki ustawowe wykonywania prawa własności ciążą np. na właścicielach praw górniczych, patentowych i t. d.

Art. 24. Prawo autorskie, dopóki służy twórcy, nie może być przedmiotem egzekucji z powodu roszczeń pieniężnych, jeżeli sprzeciwi się temu twórca. Po śmierci twórcy, jeżeli prawo autorskie służy dziedzicom, a dzieło nie zostało wydane, mogą się sprzeciwić egzekucji: małżonek twórcy, jeżeli nie było rozłączenia od stołu i łoża; w braku małżonka — rodzice; w braku rodziców — dzieci zmarłego; w braku dzieci — jego rodzeni bracia i siostry. Jednakże osoby te rozstrzygają tylko o tyle, o ile niema dostatecznych wskazówek co do woli twórcy w sprawie wydania dzieła.

Ograniczenia powyższe nie obowiązują, jeżeli przed-

miotem egzekucji jest prawo autorskie do utworów fotograficznych, lub otrzymywanych w podobny do fotografji sposób, do utworów kinematograficznych i do przeróbek muzycznych na instrumenty mechaniczne.

W prawie cywilnem jest zasadą, że każdy przedmiot («rzecz lub prawo»), reprezentujący wartość majątkową, i dający się zbyć za pieniądze — może być przedmiotem prawa zastawu. Prawo autorskie majątkowe (nie osobiste) może być więc stosownie do powyższej zasady zastawiane. Tę zasadę zatwierdza pośrednio art. 24, dopuszczający z reguły egzekucji na prawie autorskiem z powodu roszczeń pieniężnych wierzyciela, jakkolwiek jego celem głównym jest wprowadzenie ograniczeń w egzekucji ze względu na prawa osobiste twórcy.

Egzekucja na prawie autorskiem będzie możliwa bądź to przez sprzedaż przymusową, bądź przez zarząd przymusowy, bądź przez ustanawianie praw pochodnych jakoto nakładczych i t. p.

Art. 24 w zdaniu pierwszem, wychodzącem z założenia, że twórca jeszcze żyje, wyklucza egzekucję na prawie autorskiem, jeżeli zachodzą dwa warunki, a mianowicie: 1) jeżeli twórca jest podmiotem prawa autorskiego; 2) jeżeli sprzeciwia się egzekucji. Z tego *a contrario* wynika, że egzekucja jest możliwa, jeżeli twórca przeniósł swe prawo autorskie na inną osobę lub jeżeli jest wprawdzie jeszcze podmiotem prawa autorskiego, ale nie sprzeciwia się egzekucji. Egzekucja na prawie autorskiem jest zatem możliwa przeciw każdej osobie, która od twórcy czy bezpośrednio czy pośrednio prawo autorskie nabyła — a dalej przeciw samemu twórcy, jeżeli wyraźnie czy milcząco godzi się na egzekucję. W szczególności przyjmiemy zgodę twórcy, jeżeli on sam zastawił wierzycielowi swe prawo autorskie; zastawiając je bowiem, dał temsamem do poznania, że pozwala wierzycielowi na to, co jest istotną treścią prawa zastawu, tj. na jego realizację, która następuje w drodze egzekucji.

Natomiast dopóki twórca jest podmiotem prawa autor-

skiego, wierzyciele jego nie mogą na podstawie tytułu egzekucyjnego (np. wyroku prawomocnego, skazującego twórcę na zapłatę sumy pieniężnej) żądać ustanowienia sądowego prawa zastawu i prowadzić egzekucji wbrew jego woli; nie mogą zatem żądać celem zdobycia funduszów na zaspokojenie swych pretensyj, by manuskrypt został wydany, by przystąpiono do dalszych wydań, by sztukę dramatyczną wystawiono, by dzieło muzyczne wykonano, by obraz lub rzeźbę wystawiono, lub ich reprodukcje sporządzono i sprzedawano i t. p. — Zakaz ten nie pozbawia jednak wierzycieli prawa prowadzenia egzekucji na t. zw. *corpus mechanicum*, o ile ono jest już przedmiotem obiegu. Wierzyciele mogą zatem zająć u artysty obraz lub rzeźbę, przeznaczone w sposób niewątpliwy do sprzedaży i sprzedać je egzekucyjnie — oczywiście bez prawa rozpowszechniania utworu wbrew woli twórcy. Gdyby twórca nie był przeznaczył dzieła do sprzedaży, nie byłaby możliwa sprzedaż nawet tego *corpus mechanicum*, boby przez nią wierzyciele naruszyli prawo osobiste twórcy, na podstawie którego twórca może dzieło zatrzymać w swej pracowni, a nawet nikomu go nie pokazywać, lub zniszczyć (art. 12). A prawo osobiste jest silniejsze niż majątkowe.

Jeżeli twórca zachował wprawdzie dla siebie prawo autorskie, ale ustanowił na rzecz innych osób prawa wydawania lub inne prawo rozpowszechniania dzieła, np. przez wystawienie go na scenie, w takim razie jego pretensje pieniężne o honorarjum autorskie, o tantjemy i t. p., jako roszczenia pieniężne podlegają egzekucji, jak zwykłe wierzytelności.

Jeżeli twórca niema zdolności do działania (np. jest obłąkany), prawo do sprzeciwienia się egzekucji, zastrzeżone twórcy w art. 24-ym, wykonać może jego prawny zastępca, który na podstawie ustawy powołany jest także do obrony jego praw osobistych (p. np. § 8 k. c. niem., § 282 k. c. austrjackiego).

Przepis art. 24 (zdanie pierwsze) nie uchybia możliwości egzekucji, którąby uprawniony prowadził na podstawie wyroku, skazującego twórcę nie na świadczenia pieniężne:

Jeżeliby np. twórca po zawarciu umowy o nakład lub o pełne przeniesienie prawa autorskiego, nie chciał nabywcy wydać manuskryptu, przeznaczonego do wydania, gdyż ma nadzieję spieniężyć swe prawo korzystniej, wtedy dopuszczalne będzie przymusowe odebranie twórcy manuskryptu, celem wyegzekwowania prawa nabywcy na umowie opartego. (Nie sprzeciwia się takiej egzekucji art. 36 *in fine*). Jednak podane tu prawidło ulegnie modyfikacji, o ileby chodziło o uzasadniony interes osobisty twórcy; np. twórca postanowił wcale nie wydawać rękopisu, bo uważa, żeby dzieło mogło go w opinji obniżyć, malarz nie chce wydać na świat portretu, bo go uważa za utwór lichy; co innego, gdyby nie chciał go wydać zamawiającemu, a wystawił go na publicznej wystawie — wówczas egzekucja o wydanie portretu byłaby możliwa.

Po śmierci twórcy ograniczenia wyżej omówione co do możliwości egzekucji w znacznej części odpadają: Jeżeli dzieło jest wydane, wówczas każda egzekucja jest możliwa. Natomiast, jeżeli dzieło nie zostało wydane, natenczas osoby, powołane do zastępstwa praw osobistych twórcy, powinny się sprzeciwić egzekucji, jeżeliby egzekucja uchybiała woli zmarłego twórcy (np. zakazał publikacji manuskryptu); jeżeli twórca w tym kierunku nie pozostawił żadnych wskazówek (a mógł je pozostawić w rozporządzeniu jakiemkolwiek), natenczas osoby, powołane do ochrony osobistych interesów twórcy, mogą według swobodnego uznania sprzeciwić się egzekucji i w takim razie egzekucja będzie wykluczona.

Przepisy, w ustępie pierwszym art. 24 podane, ograniczające egzekucję, a omówione powyżej, nie mają jednak znaczenia w zastosowaniu do ustępu 2-go tego artykułu, o ile chodzi o utwory t. zw. «niższej kategorji», do których należą fotografje, płyty gramofonowe, reprodukcje kinematograficzne i t. p. Tu z reguły egzekucja nie podlega ograniczeniom innym, aniżeli te, które wynikają z prawa powszechnego. Jednakże twórca lub osoby, powołane do ochrony jego interesów osobistych, mogłyby sprzeciwić się egzekucji z powodów ważnych, podyktowanych względami na interesy

osobiste twórcy — wynika to bowiem z natury prawa osobistego; np. gdyby chodziło o publikację fotografji nieprzyzwoitych, kompromitujących twórcę. Sprzeciw taki schodziłby się zresztą zwykle z zakazami prawa publicznego, wzbraniającemi rozpowszechniania takich utworów.

Art. 25. Stereotypy, płyty, kamienie, formy oraz inne przyrządy, należące do uprawnionego i służące jedynie do wykonania jego prawa autorskiego, stanowią przynależność tego prawa.

Przynależność dzieli losy rzeczy głównej, a to w egzekucji bezwzględnie, a w czynnościach prawnych o tyle o, ile strony nic innego nie postanowiły. Otóż przepis art. 25 wprowadzono dlatego, aby skutki prawne, łączące się z pojęciem przynależności, stosowane były i do stereotypów, płyt i t. d. Jeżeli więc artysta posiada takie przyrządy, to po myśli art. 25 nie można (z powodu pretensyj pieniężnych) zabrać mu ich w drodze egzekucji, gdy dotyczące prawo autorskie wyłączone jest z pod egzekucji — a jeżeli artysta w rozporządzeniu woli ostatniej najstarszemu synowi zapisał swe prawa autorskie do obrazów, to syn może żądać i przyrządów, jakie ojciec posiadał, celem odtwarzania zwielokrotnień tych obrazów.

Art. 26. Prawa i obowiązki stron oceniać należy według umowy: o ile w niej brak wskazówek — według przepisów ustawy niniejszej; w braku tychże — według odpowiednich postanowień prawa handlowego i cywilnego.

Art. 26 objaśniłem już w uwagach do art. 23.

Tu jeszcze nadmieniam:

Prawa i obowiązki stron, powstające z umowy, należy oceniać, jak art. 26 zaznacza zgodnie z ogólnemi zasadami prawnemi, naprzód według treści umowy, według t. zw. *lex contractus*, przyczem przez treść umowy rozumieć na-

leży nietylko to, co strony wyraźnie oświadczyły, ale i to, co przyjąć należy za ich zgodną wolę dorozumianą po myśli art. 1134 i 1135 k. Nap., 863 k. cyw. austr., 157 k. cyw. niemieckiego i t. d.

W drugiej dopiero linji wchodzą w zastosowanie przepisy ustawy o prawie autorskiem, a w trzeciej — przepisy powszechnego prawa handlowego i cywilnego; te ostatnie o tyle, o ile ustawa autorska nie reguluje danej kwestji, (np. jak należy wynagradzać szkodę, w jakich granicach wydać niesłuszne wzbogacenie, jak liczy się czasokresy i t. d. i t. d.). Przepisy prawa autorskiego wyprzedzają przepisy prawa powszechnego na podstawie zasady *lex specialis derogat generali*; a treść umowy jest źródłem prawa między stronami przed przepisami ustawowemi, gdyż przepisy te mają w ogólności charakter norm względnie obowiązujących *ius dispositivum*. Jeżeli ustawa autorska, czy prawo powszechne, podają wyjątkowo jakąś normę *iuris cogentis*, to oczywiście taka norma musi być respektowana przedewszystkiem i ona uchyli sprzeczne z nią postanowienia umowne (p. np. art. 31 ust. aut. lub przepisy praw dzielnicowych o nieważności umów sprzecznych z porządkiem prawnym lub dobremi obyczajami).

Art. 27. Twórca, odstępując dzieło sztuki na własność, nie wyzbywa się przez to prawa autorskiego; jednak nabywca nie ma obowiązku dopuszczać twórcy do kopjowania, odtwarzania lub wystawiania dzieła.

Art. 27 zawiera przepis, objaśniający wolę stron w przypadku alienacji dzieła sztuki przez twórcę — przepis wskazany ze względu na to, że nietylko wola wyrażona, ale i t. zw. dorozumiana wiąże strony *(ius facit inter partes)*. Jeżeli np. artysta obraz swój sprzedał i oddał osobie X, mogłaby powstać wątpliwość, czy przez to w sposób dorozumiany nie zbył jej prawa autorskiego: Otóż po myśli art. 27, w braku innej wskazówski należy uważać, że artysta oddał Xowi na własność tylko obraz *(corpus mechanicum)* a zachował dla siebie nietylko prawo osobiste, którego pozbyć

nie mógł, ale i swe autorskie prawo majątkowe. X nie może zatem bez zezwolenia artysty wydać zwielokrotnień obrazu, nie może pozwalać na sporządzanie kopij i sprzedawanie ich, nie może nawet wystawić obrazu na widok publiczny dla zysku, bo prawo rozpowszechniania dzieła i prawo do korzyści, stąd płynących należy, do twórcy, jako podmiotu prawa autorskiego. Nie byłoby na podstawie zasady ogólnej art. 12-go dozwolone nawet wystawienie dzieła sztuki nie dla zysku, gdyby nie istniał specjalny przepis art. 15 l. 1, łamiący zasadę ogólną i dozwalający nabywcy dzieła sztuki wystawienia tegoż nie dla zysku.

Art. 26 mówi tylko o dziełach sztuki. Jednakże, ponieważ jest to tylko przepis, ułatwiający wykładnię woli stron, więc będzie mógł być zastosowany i do innych przypadków alienacji *corporis mechanici*, jeżeli analogja jest uzasadniona; a na odwrót nie będzie mógł być stosowany nawet do dzieł sztuki, jeżeli w towarzyszących umowie okolicznościach (a zwłaszcza, gdy cena twórcy zapłacona przekracza znacznie i niestosunkowo wartość przedmiotu), znajdujemy dostateczne podstawy do przyjęcia, że twórca Xowi chciał równocześnie z dziełem sztuki odstąpić i swe prawo autorskie. Sprzedaż manuskryptu przez autora zwyczajnie tłumaczyć się będzie jako zbycie własności na manuskrypcie, a zarazem i prawa autorskiego majątkowego.

Nabywca dzieła sztuki (bez prawa autorskiego), zostaje jednak właścicielem tego dzieła i jako taki nie ma żadnego obowiązku wobec twórcy — o ile nie było wyraźnego zastrzeżenia w umowie — ułatwiania mu wykonywania jego prawa autorskiego; może mu więc odmówić dostępu do dzieła celem sporządzenia kopji, W takich przypadkach prawo autorskie twórcy dzieła oryginalnego staje się faktycznie w wykonywaniu zależnem od zezwolenia właściciela dzieła.

Czy twórca, przeniósłszy dzieło sztuki np. obraz (bez prawa autorskiego) na własność Xa, może następnie np. na podstawie fotografji, którą ma u siebie, robić t. zw. repliki i rozsprzedawać je, skoro niewątpliwie w ten sposób traci na wartości pierwszy oryginał przez Xa kupiony? Z art. 12-go

wynikałoby w zasadzie takie prawo twórcy; jednakże odmówimy go twórcy, jeżeli w drodze umowy bądź to wyraźnej, bądź to dorozumianej, przyjął na siebie obowiązek niesporządzania replik. Taką wolę dorozumianą będzie można przyjąć już na podstawie wysokiego wynagrodzenia, wypłaconego artyście przez nabywcę dzieła sztuki, jako unikatu.

Art. 28. Pomimo przeniesienia prawa autorskiego na inną osobę, twórca zachowuje swe prawa osobiste.

Art. 29. Następcy prawnemu, choćby nawet nabył wszelkie prawa autorskie, nie wolno czynić w utworze zmian, z wyjątkiem wywołanych oczywistą koniecznością, których twórca nie miałby słusznej podstawy zabronić.

Art. 30. Pomimo przeniesienia prawa autorskiego twórca nie traci wyłącznego prawa zezwalania na wykonywanie autorskich praw zależnych (art. 2), jeżeli nie umówiono się inaczej.

Objaśnienia do powyższych 3 artykułów, z sobą w ścisłym związku zostających, mieszczą się w uwagach, jakie zamieściłem przy art. 12 i 23 o nieprzenoszalności praw osobistych twórcy, tudzież o tem, że inne osoby mogą jednak z upoważnienia twórcy, a po jego śmierci nawet bez jego upoważnienia, a tylko na podstawie powołania z ustawy (art. 24 i 59) wykonywać jego prawa osobiste — ale zawsze tylko w charakterze zastępczym.

Do art. 29 nadmieniam, że zmianami, «których twórca nie miałby słusznej podstawy zabronić», będą np. zmiany ortograficzne a nawet wyjątkowo i stylistyczne, np. w artykule, który ma być w czasopiśmie ogłoszony, jeżeli redaktor czasopisma przestrzega poprawnej stylistyki; np. chodzi o usunięcie rusycyzmów lub germanizmów.

Do art. 30. Skoro nabywca prawa autorskiego majątkowego nie nabywa, jak to przy art. 12 i 23 wskazałem, praw osobistych twórcy, a może tylko nabyć prawo do ich wykonywania zastępczego z upoważnienia twórcy, przeto

i przepis art. 30-go można rozumieć jedynie z tego punktu widzenia, że prawo nabywcy do pozwalania na wykonywanie praw zależnych ma charakter zastępczy. Prawda, że to zastępstwo leży najczęściej w interesie nabywcy, który za pozwolenie na wykonywanie praw zależnych każe sobie płacić, i dlatego nabywca będzie w tym przypadku zastępcą w swym własnym interesie *(procurator in rem suam)*, a upoważnienie udzielone mu przez twórcę, z reguły nie będzie mogło być odwołane — mimo to twórca swego prawa osobistego nie traci i może sprzeciwić się skutecznie zezwoleniu, któregoby nabywca udzielił osobie nieodpowiedniej, mogącej obniżyć wartość dzieła; np. twórca, pomimo że upoważnił nabywcę do udzielania pozwoleń na tłumaczenia, może skutecznie zaprotestować przeciw pozwoleniu na przekład na język obcy, udzielonemu osobie zupełnie nieukwalifikowanej.

Prawo osobiste, jakie zachowuje twórca, jest tak silne, że może w danych warunkach nawet ubezwładnić prawo majątkowe nabywcy. I tak, jeżeli twórca przeniósł swe prawo autorskie (majątkowe) na Xa, a tenże nie wydawał dzieła przez dłuższy czas, twórca będzie mógł potem zakazać wydania, jeżeli w międzyczasie zmienił swe stanowisko polityczne (np. chodzi o publikację broszury politycznej), albo jeżeli dzieło nie odpowiada więcej jego zmienionym poglądom literackim lub artystycznym. (Porównaj art. 32). Takie ubezwładnienie prawa majątkowego nabywcy może pociągnąć za sobą na podstawie zasad prawa powszechnego obowiązek odszkodowania nabywcy.

Art. 31. Każda strona może po czterech latach w każdym czasie wypowiedzieć na rok zgóry umowę, w której twórca obowiązuje się na czas powyżej lat pięciu oddawać drugiej stronie swe przyszłe utwory lub pewien ich rodzaj, albo też stale dla niej w pewnym zakresie twórczości pracować.

Zrzeczenie się tego prawa ze strony twórcy nie ma mocy prawnej.

Przepis art. 31 jest jednym z tych wyjątkowych w naszej ustawie, które posiadają moc bezwzględnie obowiązującą chociaż dotyczą treści czynności prawnych. Chodzi o to, by twórcy przez umowy zawierane bądź to lekkomyślnie, bądź w twardych warunkach, nie popadali w zależność od swych współkontrahentów na czas nieograniczony — nie zaprzedawali swej siły twórczej na zawsze przedsiębiorcom. Chodzi o ochronę pracy i to najszlachetniejszej, bo twórczej, wobec kapitału.

Art. 31 obejmuje dwie grupy umów: Raz takie, przez które twórca zobowiązuje się do odstępowania zupełnego lub częściowego (zwłaszcza oddawania w nakład) wszystkich przyszłych swych dzieł jakiemuś przedsiębiorcy (wydawcy). Są to więc umowy przypominające ze względu na przedmiot jeszcze nie istniejący poniekąd rzymską *emptio spei* lub *rei speratae*: Przez umowę twórca wiąże się w ten sposób, że swych przyszłych utworów nie może publikować przez kogo innego, aniżeli przez swego współkontrahenta. Twórca nabywa prawo autorskie na swych utworach w sposób pierwotny (art. 6), ale jest obowiązany odstępować swe prawo majątkowe autorskie współkontrahentowi. — Drugą grupę stanowią umowy, przez które ktoś zobowiązuje się dla jakiegoś przedsiębiorcy pracować twórczo tak, że prawo autorskie powstaje w sposób pierwotny dla przedsiębiorcy. Tu należą kontrakty pracownika umysłowego, wstępującego do redakcji dziennika, aby pisać artykuły bezimienne, od redakcji pochodzące; reżysera w przedsiębiorstwie kinematograficznem; fotografa, artysty w przedsiębiorstwie fotograficznem i t. d. (p. objaśnienia do art. 6-go).

Otóż, jak wynika z art. 31-go, obie grupy umów wyżej określonych nie mogą wiązać pracownika poza okres lat 5-ciu. Gdyby były zawarte na okres dłuższy, obie strony mogłyby mimo to wypowiedzieć je po czterech latach, ze skutkiem rozwiązującym umowę po roku. Oczywiście umowy takie mogą być także odnowione lub przedłużone po upływie czterech lub pięciu lat. Wcześniejsze odnowienie lub przedłużenie byłoby z reguły nieważne, boby było działaniem *in fraudem legis*.

Art. 32. Każda strona może przez umotywowane oświadczenie rozwiązać umowę o stworzenie dzieła aż do oddania tego dzieła, jeżeli po zawarciu umowy zaszły nieprzewidziane zdarzenia, będące słuszną przyczyną rozwiązania, jako to: choroba twórcy, wyłączająca na czas dłuższy wykonanie dzieła, okoliczności, zniewalające twórcę ze względu na jego istotne interesy duchowe do zaniechania dzieła, niewypłacalność zamawiającego i t. p. Przepis ten nie uchyla roszczeń z tytułu niesłusznego zbogacenia się, roszczeń o zwrot nakładów i odszkodowanie.

Art. 32 odnosi się do umów, które w objaśnieniach do art. 31 zaliczyłem do grupy pierwszej, t. j. do umów, mających za przedmiot bądź to całkowite odstąpienie prawa autorskiego, bądź też tylko opublikowanie (wydanie, wystawienie, wykonanie) dzieł jeszcze nie gotowych, może nawet nie rozpoczętych, a w każdym razie współkontrahentowi jeszcze nie oddanych; np. zobowiązuję się do napisania komentarza do prawa autorskiego i dostarczenia nakładcy manuskryptu do trzech miesięcy, X zobowiązuje się do wymalowania portretu, Y do napisania dramatu i oddania go teatrowi M do wykonania, Z zobowiązuje się do ułożenia utworu muzycznego na uroczystość narodową i t. d.

Otóż jakkolwiek w tych i im podobnych przypadkach już na podstawie praw dzielnicowych możliwem jest pod pewnemi warunkami, zwłaszcza w razie zwłoki, rozwiązanie względnie odstąpienie od umowy przez stronę jedną, (p. np. art. 1184 K. Nap., 918—921 K. cyw. austr., §§ 324—327, §§ 346 i nast. K. c. niem., § 17 ust. niem. konkursowej i t. d., to jednak ustawodawca uważał, że kwestji, o którą tu chodzi, nie można pozostawić wyłącznie do rozwiązania zbyt rygorystycznym przepisom obowiązujących praw cywilnych dzielnicowych, lecz trzeba ją specjalnie i jednolicie uregulować, wprowadzając w zasadzie możliwość rozwiązania umowy (odstąpienia jednostronnego od niej) dla przyczyn

ważnych, przykładowo w art. 32 podanych. Zasada praw cywilnych: *pacta sunt servanda*, została więc w art. 32 ograniczona znacznie przez przyjęcie do umowy t. zw. *clausula rebus sic stantibus.*

W razie odstąpienia od umowy przez jedną ze stron dla ważnych powodów po myśli art. 32, mogą powstać po stronie jednej lub drugiej roszczenia z tytułu niesłusznego wzbogacenia się lub z powodu nakładów albo wyrządzenia szkody, których warunki powstania i skutki podlegać będą przepisom powszechnego prawa cywilnego względnie handlowego; np. wybitny statysta zobowiązał się do napisania broszury politycznej i wziął zgóry część honorarjum, ale wobec zupełnej zmiany stosunków politycznych odstępuje od zamiaru wydania broszury i jednostronnie rozwiązuje umowę, lecz musi zwrócić otrzymaną część honorarjum.

Czy w razie śmierci twórcy, który dzieła nie skończył, wydawca może jednostronnie odstąpić od umowy, to jest *quaestio facti.* Z reguły powiemy tak, ale nie jest rzeczą wykluczoną, że wydanie niedokończonego dzieła może nastąpić bez straty dla nakładcy, lub że za zgodą spadkobierców lub innych osób do ochrony praw osobistych twórcy powołanych, dzieło może być z łatwością skończone przez kogoś innego, a wtedy nie będzie ważnego powodu rozwiązania umowy po myśli art. 32. Zresztą przepisy prawa cywilnego o częściowem wypełnieniu zobowiązania będą tu dawały podstawę dla analogicznego stosowania.

Art. 32 przyjmuje jako hipotezę, że dzieło jeszcze nie zostało oddane. Jeżeli oddanie nastąpiło, wejdą w zastósowanie ogólne normy prawa cywilnego, na które przykładowo zwróciłem powyżej uwagę, a które tylko w bardzo ograniczonym zakresie dozwalają na odstąpienie od umowy (Por. art. 36).

Umowa o nakład.

Art. 33. Przez umowę o nakład (umowę wydawniczą) nakładca nabywa wyłączne prawo do wydania utworu piśmienniczego lub artystycznego i obowiązuje się uskutecznić je w stosownej formie, oraz użyć odpo-

wiednich środków celem rozpowszechnienia wydawnictwa, przyczem dbać powinien o związane z wydawnictwem duchowe i materjalne interesy twórcy.

Do umowy o nakład (do umowy wydawniczej) stosować należy postanowienia nietylko art. 33—46, ale i art. 23—32, skoro art. 23—32 zawierają postanowienia ogólne, odnoszące się do umów, przenoszących prawo autorskie nietylko w całości ale i w części. Posiłkowo obowiązują przepisy prawa handlowego i cywilnego (art. 26 i 36). Oczywiście stosownie do zasady *lex specialis derogat generali*, przepisy ogólne art. 22—32 będą miały znaczenie o tyle, o ile art. 33—46 nie zawierają postanowień z niemi sprzecznych. Tylko artykuł 31, jako bezwzględnie obowiązujący, musi być zawsze przestrzegany. Ale przepisy art. 33—46 stosować można o tyle, o ile strony nie skorzystały z prawa urządzenia stosunku według swej woli. Postanowienia umowne *(lex contractus)* mają bowiem naogół (wyjątek art. 31) pierwszeństwo przed przepisami ustawowemi (art. 26; p. objaśnienia do tegoż i do art. 23).

Art. 33 określa umowę o nakład (umowę wydawniczą), ale nie podaje jej pełnej definicji, pozostawiając wykładni wysunięcie z dalszych artykułów innych jeszcze znamion tej umowy.

Otóż umowa o nakład jest umową konsensualną, przychodzącą do skutku na podstawie zgodnego przejawu woli twórcy (lub jego następcy prawnego) i nakładcy, przyczem dla zawarcia ważnej umowy forma jest obojętna. Wystarczy zatem i umowa ustna, jakkolwiek ze względu na doniosłość skutków umowy wydawniczej zalecać należy stronom, by główne postanowienia umowne spisywały. (Ja chciałem wprowadzić przepis żądający formy pisemnej (p. mój projekt str. 22); podobny wniosek postawił senator Baliński w komisji prawniczej senackiej).

Umowa o nakład należy do umów dwustronnie obowiązujących i umów odpłatnych czyli pod tytułem obciążającym (obciążliwym). Jest ona zawsze umową p. t. obciążającym (rzecz ważna, np. ze względu

na kwestje roszczeń pauliańskich) — nawet i wtedy, gdy twórcy nie należy się żadne honorarjum autorskie — albowiem nakładca łoży na druk, na reklamę i na rozpowszechnianie dzieła i t. d. i ponosi ryzyko na wypadek, gdy się dzieło nie rozejdzie.

Istotne znamiona umowy o nakład *(essentialia negotii)* są następujące:

1) Nakładca nabywa prawo do wydania utworu piśmienniczego (zwłaszcza w druku) lub artystycznego (np. zwielokrotnienia dzieła rysunkowego przez litografję). Co znaczy «wydanie», p. w objaśnieniach do art. 5. Jakiem jest to prawo, czy obligacyjnem czy rzeczowem, o tem p. poniżej.

2) Prawo nakładcy do wydania utworu jest wyłączne, to znaczy, że ono służy jemu tylko, a nikomu innemu. Wyłączność może być ograniczona, np. do terytorjum pewnego państwa, do sposobu wydania, np. tylko drukiem, tylko na drodze litograficznej i t. d., ale musi istnieć pewien zakres wyłączności; w przeciwnym razie brakowałoby istotnego znamienia umowy o nakład w rozumieniu art. 33.

3) Nakładca obowiązany jest do wydania i do rozpowszechniania dzieła — a to

4) na własny rachunek; to znaczy, że on ponosi ryzyko strat, ale też ma i prawo do korzyści. Twórca (jego prawny następca) żądać może — jeżeli tak wynika z umowy — pewnego honorarjum, ale nie ponosi udziału w stratach. Ostatnie znamię chciałem wyrazić w ustawie; p. mój pierwotny projekt na str. 35; jednakże w Komisji Kodyf. uważano, że znamię to dostatecznie wynika z dalszych artykułów i dlatego skreślono je z mego projektu.

O tem, że umowa o nakład jest czynnością handlową, była mowa powyżej przy art. 23, względnie 26-ym.

Powyższe znamiona (1—4) umowy o nakład odróżniają ją od innych układów, mających również na celu rozpowszechnianie utworów w drodze wydawnictwa.

I tak interesem komisowym, a nie umową o nakład będzie umowa, w której twórca wydaje dzieło na własny rachunek i przyrzeka przedsiębiorcy pewną

prowizję — choć przedsiębiorca swą firmę zamieszcza na kartce tytułowej, jako nakładca lub wydawca i zobowiązuje się wobec twórcy, że będzie się starał o rozpowszechnienie dzieła. Jako komisant, przedsiębiorca występuje wobec klienteli w własnem imieniu, ale odsprzedaże idą na rachunek twórcy; twórca sam oznacza ilość egzemplarzy, sposób wydania, ich cenę; pozostaje właścicielem egzemplarzy pomimo odstawienia ich przez drukarnię przedsiębiorcy; w razie konkursu, otwartego do majątku przedsiębiorcy, twórca może żądać ich wyłączenia z masy, jako swej własności; przedsiębiorca odpowiada twórcy za egzemplarze z winy przedsiębiorcy lub jego organów uszkodzone lub stracone; przedsiębiorca obowiązany jest do składania rachunków twórcy; twórca zwraca mu koszty, a przedsiębiorca, jak zaznaczono, ma prawo do prowizji i t. d.

Jeżeli twórca i przedsiębiorca mają udział w zyskach i stratach, w takim razie jest to kontrakt spółki, w którą twórca wnosi utwór (a może i ponosi część kosztów), a przedsiębiorca daje kapitał, potrzebny do druku i pracę około rozpowszechnienia dzieła potrzebną.

W razie, gdy twórca oddaje egzemplarze swego dzieła przedsiębiorcy do rozprzedaży z warunkiem, żeby do pewnego czasu przedsiębiorca oddał mu albo egzemplarze dzieła, albo za nieoddane zapłacił pewną cenę, w takim razie umowa jest kontraktem estymatoryjnym; przedsiębiorca może, gdy inaczej nie ułożono, sprzedawać egzemplarze sobie oddane, za cenę dowolną, może je także zatrzymać na własność. Umowa ta występuje w różnych modyfikacjach, a zwłaszcza łączy się często z pewnemi specyficznemi postanowieniami umowy komisowej. W literaturze niemieckiej, która się nią specjalnie zajmuje, znana jest pod nazwą «Konditionsvertrag».

Gdy ktoś nabywa tylko prawo wydania, ale nie bierze na siebie obowiązku wydania, w takim razie umowa nazywa się licencyjną. Najczęściej występuje ona w kombinacji z zezwoleniem na wykonywanie praw zależnych; np. twórca pozwala X-owi na wydanie tłumaczenia, ale nie nakłada na niego obowiązku wydania. W kontrakcie licen-

cyjnym udzielający licencji może zastrzec sobie prawo do wynagrodzenia.

Umową o nakład nie będzie także kontrakt, w którym nakładca nie nabywa wyłącznego prawa wydania; np. powieściopisarz ogłasza w jednym lub kilku dziennikach (w feljetonach) powieść, a umowę o nakład zawiera z księgarzem X; wtedy tylko księgarz X będzie nakładcą; przedsiębiorcy, dziennikarze nie będą nakładcami w rozumieniu ustawy.

Umową o nakład w rozumieniu ustawy nie będzie umowa o wydanie dzieła, nie zostającego pod ochroną ustawy, gdyż nakładca nie nabywa wyłącznego prawa; np. odkryłem stary rękopis i umawiam się o wydanie tegoż, bez własnego opracowania, któreby mogło być przedmiotem prawa autorskiego. Umowa taka będzie *locatio conductio operis* (umową o dzieło).

Co do skutków umowy o nakład należy odróżnić dwie ich grupy: Raz skutki umowy pomiędzy stronami i powtóre skutki wobec osób trzecich.

O ile chodzi o skutki umowy pomiędzy stronami, powołuję się raz jeszcze na to, co powiedziałem na początku tych objaśnień i w uwagach do art. 23, a z czego wynika, że skutki umowy, a więc prawa i obowiązki stron oceniać należy naprzód według zgodnej woli stron, wyraźnej lub dorozumianej (wyjątek stanowią przepisy ustawy bezwzględnie obowiązujące, jak zwłaszcza art. 31), a w dalszym ciągu dopiero według ustawowych przepisów względnie obowiązujących, a to naprzód według przepisów ustawy autorskiej, a w drugim rzędzie według przepisów prawa handlowego i cywilnego (p. także art. 26). Co rozumieć należy przez wolę dorozumianą stron, na to zwróciłem uwagę przy art. 23-im, że są to mianowicie normy, wynikające z okoliczności towarzyszących umowie, z zasad uczciwego obrotu, ze zwyczajów w tym obrocie przestrzeganych, a które w pewnej części przez ustawodawcę samego zostały skodyfikowane jako przepisy *iuris dispositivi* w art. 34 i następnych. Są to więc te normy, które łączą się z kwalifikacją umowy o nakład jako *negotium bonae fidei* — normy, które

przyjmuje się jako treść woli dorozumianej stron, wychodząc z założenia, że strony są ludźmi uczciwymi.

Te to źródła mając na oku, zwracam uwagę zwłaszcza na następujące wzajemne prawa i obowiązki stron, na umowie ugruntowane — pomijając przytem przeważnie te obowiązki, które ustawa w art. 34 i nast. określa i które temsamem będą objaśnione przy dalszych artykułach:

Twórca obowiązany jest dostarczyć dzieło według wskazówek w art 35-ym podanych (p. także art. 36). Odpowiada on nakładcy za pewne przymioty, które dzieło powinno mieć bezwzględnie; np. książka szkolna powinna być zgodna z programem szkolnym — taksamo i za to, że dzieło nie ma pewnych wad, których bezwzględnie mieć nie powinno, że więc np. nie jest plagjatem, przedrukiem niedozwolonym i t. p. — dalej za to, że dzieło odpowiada warunkom w umowie ułożonym lub z okoliczności wynikającym, np. gdy autor zobowiązał się do dostarczenia pracy do dzieła zbiorowego według otrzymanych wskazówek — dalej za to, że poprzednio nie zawarł umowy o nakład z kimś innym, tak, że nabywca nie mógłby nabyć prawa, dla którego nabycia umowę zawiera i t. d.

Natomiast twórca nie odpowiada za to, że jego dzieło ma rzeczywistą wartość, że krytyka je przyjmie dobrze, że reprodukcje (książki, nuty, odbitki) będą mogły być rozsprzedane i wydanie ich nie narazi nakładcy na straty.

Rękopis powinien być na tyle czytelny, ile to odpowiada przeciętnej normie (np. rękopis na linotypję musi być bardzo czytelny); w razie niedopełnienia tych obowiązków, twórca będzie obowiązany wynagrodzić zwiększenie kosztów nakładcy, podobnie jak ponosić musi np. z reguły koszty poprawek nadmiernych, uskutecznianych w szczotkowych odbiciach (p. art. 40 ust. 3) i t. d.

Twórca powinien uszanować wyłączne prawo nakładcy i nie psuć mu jego interesu. Nie może więc przystąpić przedwcześnie (p. zwłaszcza art. 45 ustęp 3-ci i 46 ustęp pierwszy) do nowego wydania, albo, działając *in fraudem legis*, wydać na pozór nowego, odmiennego dzieło, które jednak było dziełem konkurencyjnem i uniemożliwiłoby rozsprzedaż poprzednio

wydanego. Ale twórca mimo umowy o nakład dzieła napisanego w języku polskim, może pozwolić na wydanie tłumaczenia w języku obcym, jakkolwiekby przez to osłabił pokupność polskiego dzieła; wynika to już z art. 28 i 30; albo może pozwolić na przerobienie dramatu na utwór kinematograficzny i t. p.

Nakładca obowiązany jest do wydania i rozpowszechnienia dzieła, przyczem ma «dbać o związane z wydawnictwem interesy duchowe i majątkowe twórcy». Powinien zatem «bezzwłocznie przystąpić do prac nad wydaniem i ukończyć je w należytym czasie», a potem starać się «przez środki odpowiednie o rozpowszechnienie wydawnictwa». Co do sposobu publikacji, wyboru czcionek, papieru, formatu i t. d. nakładca ma w zasadzie prawo decyzji, skoro wydawnictwo idzie na jego rachunek, on też oznacza cenę egzemplarzy, ale nie wypełniłby swych obowiązków uczciwego i lojalnego kontrahenta, gdyby, kierując się względami na zwiększenie zysku lub uniknięcie strat, wydał dzieło w sposób uchybiający jego wartości i godności (np. na papierze nędznym, popsutemi czcionkami, bez korekty należytej i t. p.) albo obniżył cenę egzemplarzy samowolnie poza granice, z wartością dzieła licujące i t. p. Nie wolno mu przekraczać wydawniczych praw, ugruntowanych w umowie, coby zaszło, gdyby kazał wydrukować większą liczbę egzemplarzy, niż w umowie o nakład oznaczono (w tym przypadku nietylkoby pogwałcił obowiązki umowne, ale także popełniłby występek prawno-cywilny z art. 55 i karalny podług art. 62), albo, gdyby obok wydawnictwa umówionego, pozwolił na przedruk utworu w czasopiśmie, gdyby bez pozwolenia twórcy przystąpił do nowego, w umowie nie zastrzeżonego wydania (i tutaj zaszłaby konkurencja z występkami z art. 55 i 62) i t. p. Lojalność wobec twórcy, wynikająca z istoty umowy jako *negotium bonae fidei*, wymaga także, by nakładca nie wydawał dzieła konkurencyjnego, podkopującego popyt za dziełem pierwszego twórcy; by twórcę na czas zawiadomił o potrzebie nowego wydania, a nie starał się ze stratą twórcy wyzyskać braku dostatecznej podaży przez rozsprzedanie np. w drodze antykwarskiej reszty egzemplarzy po cenach nadmiernych.

Art. 33

Nakładca obowiązany jest płacić honorarjum stosownie do umowy. Przepisy, uzupełniające postanowienia umowne wyraźne lub wolę dorozumianą stron, podaje art. 39. Zachodzi jednak pytanie, czy nakładca jest obowiązany do zapłacenia jakiegokolwiek honorarjum, jeżeli w umowie niczego pod tym względem nie postanowiono. Otóż na ogół sądzę, że nie. Ale mogą zajść okoliczności, z których przyjąć można, że strony miały wynagrodzenie na myśli, chociaż o niem nie mówiły, a wtedy wysokość wynagrodzenia oznaczy się stosownie do art. 39 i uzupełniających go przepisów prawa cywilnego (np. §§ 632 i 641 k. c. niem., analogja z §§ 1154 ust. 1, 1170, k. c. austr. i t. d.).

Nakładca powinien z odpowiednią starannością przechowywać dzieło (manuskrypt, obraz, rzeźbę) sobie powierzone a po sporządzeniu jego reprodukcji, zwrócić je twórcy. W razie zniszczenia dzieła nakładca odpowiada za winę swoją i swych organów, przyczem przy oznaczeniu odszkodowania wchodzą w grę nietylko wartość rzeczy zniszczonej, t. zw. *corpus mechanicum* (wartość manuskryptu, obrazu), ale i wartość zniszczonego dzieła, jako przedmiotu prawa autorskiego (p. art. 57), oznaczona według zasad prawa cywilnego. W danym przypadku ten, co zawinił, będzie musiał dać także zadośćuczynienie i za krzywdy osobiste, wyrządzone twórcy (art. 58). I tutaj niewypełnienie obowiązku z kontraktu będzie konkurowało z występkiem z art. 57 i 58.

Co do sankcji praw i obowiązków stron, ustawa autorska nie podaje przeważnie żadnych przepisów tak, że o ile strony same sankcji nie ustanowiły, wejdą w zastosowanie przepisy praw handlowych i cywilnych o możliwości rozwiązania umowy lub odstąpienia od niej, o wynagrodzeniu szkód zawinionych, o obowiązku wydania niesłusznego wzbogacenia i t. p. Niejednokrotnie niedopełnienie obowiązków umownych — jak to wyżej zaznaczyłem — zbiegać się będzie z występkami naruszenia praw autorskich, a wtedy wejdą w zastosowanie także sankcje prawno-cywilne, przewidziane art. 55—58; względnie nawet sankcje karne z art. 61 i nast.

Art. 33

Abstrahując od przypadków rozwiązania umowy lub odstąpienia od umowy, wspomnianych powyżej, stosunek prawny między twórcą a nakładcą wygasa i w innych przypadkach uzasadnionych w prawie powszechnem, jak np. gdy dzieło jeszcze nie wydane skutkiem przypadku zniszczeje, (np. manuskrypt spali się), gdy twórca przed wykończeniem dzieła umrze, a nie zachodzą przypadki wyjątkowe, o których wspomniałem w uwagach do art. 23-go, w których bądźto dokończenie dzieła przez kogoś innego jest możliwe, bądź też publikacja dzieła niedokończonego zgodna jest z celem umowy. Śmierć nakładcy nie rozwiązuje umowy, skoro dziedzice mogą także wypełnić obowiązki umowne.

Skutki umowy wydawniczej wobec osób trzecich zależą od kwalifikacji prawa, jakie nabywa nakładca.

Prawo nakładcy jest wyłącznem, a to z reguły *(lege non distinguente nec nostrum est distinguere)* nietylko między stronami, umowę zawierającemi (p. o tem powyżej), ale i wobec osób trzecich. Licząc się z konstrukcją zasadniczą praw na dobrach niematerjalnych, przyjętą jako podkład przepisów ustawy, wyłączność prawa nakładcy pojmiemy jako wypływ rzeczowego charakteru tego prawa. Nakładca ma rodzaj *iuris in re aliena*, jakkolwiek tą *res* jest rzecz niezmysłowa *(res incorporalis)*. Ma więc prawo, dla którego analogji szukaćby można w służebnościach osobistych, zwłaszcza w użytkowaniu — analogji niezupełnej, skoro prawo nakładcy nie jest do jego życia przywiązanem, lecz przechodzi na jego dziedziców. — Czasowość prawa, kończącego się z wyczerpaniem umownie ustalonego nakładu egzemplarzy, nie uchybia jego rzeczowemu charakterowi.

Rzeczowość prawa nakładcy występuje w bezpośredniej władzy, jaką nakładca ma na utworze, oddanym mu w nakład. Wypływem rzeczowości jest zaś roszczenie bezwzględne, służące nakładcy przeciw każdej osobie trzeciej, a nawet przeciw twórcy, czy jego następcy prawnemu.

Stąd szereg konsekwencyj. Nakładca ma podobnie jak właściciel prawa autorskiego (twórca lub jego pełny na-

stępca prawny) ale tylko w zakresie praw swego nakładu — skargi z art. 55 i 57 w imieniu własnem przeciw każdemu, kto przywłaszcza sobie wykonywanie prawa autorskiego np. przez sporządzanie i sprzedaż reprodukcyj niedozwolonych, jakoteż i przeciw temu, kto wartość dzieła lub jego siłę atrakcyjną bezprawnie pomniejsza. Broniąc swego prawa jako majątkowego, nakładca broni pośrednio i praw osobistych twórcy, ilekroć roszczenia majątkowe nakładcy zbiegają się z roszczeniami osobistemi twórcy (np. roszczenia przeciw plagjatorowi lub przeciw zmniejszającemu wartość dzieła przez fałszywe podanie treści dzieła w krytyce). — Pomimo że twórca przeniesie swe prawo własności (pełne prawo autorskie) na jakiegoś X-a, nakładca zatrzymuje pełnię swego prawa i wobec X-a — tak samo, jak np. użytkowca nieruchomości zachowuje swe pełne prawo przeciw każdemu właścicielowi nieruchomości. Gdy twórca popadnie w konkurs, upadłość twórcy prawa nakładcy nie umniejsza, bo ono nie jest wierzytelnością, ale jego własnem prawem rzeczowem. Gdy twórca, po ustanowieniu prawa nakładu na rzecz M, dzieło swe (manuskrypt, rzeźbę i t. d.), zamiast oddać nakładcy M do publikacji, odda przedsiębiorcy N, z którym później zawarł umowę o nakład, nakładca M będzie miał nietylko roszczenie przeciw twórcy o wypełnienie umowy względnie o odszkodowanie, ale także żądać będzie mógł wprost od N, by tenże uznał jego wyłączne prawo do nakładu i wydał mu dzieło i będzie miał o to przeciw N skargę *(actio in rem)*.

Prawo rzeczowe nakładcy powstanie — z powodów, które wyłuszczyłem w uwagach do art. 23 — już przez samą umowę z twórcą zawartą. Jednakże nie każda umowa o nakład rodzi prawo rzeczowe. Wszak umowę o nakład zawrzeć można także i co do dzieł przyszłych; a przecież niema prawa rzeczowego na przedmiocie, który jeszcze nie istnieje. Dlatego gdy umowa o nakład przychodzi do skutku co do dzieł przyszłych, należy ją uważać zawsze za jedynie obligacyjną, najczęściej przygotowawczą, a na jej podstawie przyjdzie do skutku prawo rzeczowe nakładcy dopiero przez dodatkowy objaw ze strony twórcy, przyjęty

przez nakładcę. Takim objawem woli będzie zwłaszcza oddanie fizyczne dzieła *(corpus mechanicum)* przez twórcę nakładcy i przyjęcie go przez nakładcę. Do nabycia prawa rzeczowego przez nakładcę wystarczy także, zdaniem mojem — skoro przez samą umowę może powstać prawo rzeczowe na rzecz nakładcy (porównaj uwagi do art. 23) — samo zawiadomienie nakładcy przez twórcę, że dzieło jest gotowe i że nakładca może je odebrać każdej chwili od twórcy — oczywiście pod warunkiem, że nakładca dzieło odebrać chce. — Ale, chociaż dzieło jest gotowe, umowa o nakład może mieć w danych warunkach, stosownie do intencji stron, charakter tylko obligacyjny — zwłaszcza, gdy strony zawierają umowę warunkowo.

W przypadkach, gdy umowa o nakład ma tylko znaczenie obligacyjne, to znaczy, że rodzi skutki tylko między stronami, nakładca będzie miał roszczenie tylko przeciw twórcy o przeniesienie na niego prawa nakładu i umożliwienie mu wykonania tego prawa przez oddanie manuskryptu, obrazu i t. d. Jednakże dopóki dzieło nie jest gotowe lub nie jest przeznaczone do publikacji, nakładca przeciw twórcy nie ma skargi o dokonanie dzieła i wydanie go nakładcy, lecz żądać może jedynie odszkodowania za niewypełnienie umowy lub za zwłokę (art. 36 *in fine* i porównaj odnośne uwagi przy art. 23).

Art. 34. Nakładca nie może bez zezwolenia twórcy przenosić swych praw na inne osoby, chyba że je przenosi razem z przedsiębiorstwem. Uważa się, że twórca udzielił zezwolenia, jeżeli nie sprzeciwił się przeniesieniu w ciągu dwóch miesięcy po otrzymaniu zawiadomienia.

Art. 34 daje podstawę do odpowiedzi na kwestję trudną przenoszalności praw nakładcy. (P. o tej kwestji glossę Dbałowskiego do orzeczenia Sądu Najw. w «Orzecznictwie Sądów Polskich» II. Nr 270).

Poza nawiasem musimy zostawić przenoszalność przez sukcesję pod tytułem ogólnym. Ona nie podlega żadnej

wątpliwości. Dziedzic (zapisobierca pod tytułem ogólnym) wstępuje w ogół praw i obowiązków zmarłego nakładcy, a temsamem w jego prawa i obowiązki, z umowy o nakład wynikające (p. art. 23).

Art. 34 odnosi się do sukcesji pod tytułem szczegółowym. Żeby przepis ten należycie zrozumieć, musimy odróżnić prawo rzeczowe nakładcy, które przepis art. 34-go, ma głównie na oku, od praw i obowiązków obligacyjnych. Otóż co do pierwszego, dowiadujemy się, że nakładca naogół nie może swego prawa rzeczowego zbyć bez zezwolenia twórcy (lub jego prawnego następcy). Nie może więc nakładca X przelać swego prawa nakładu na innego przedsiębiorcę, nakładcę Y — dla twórcy nie było to obojętnem, komu oddał swe dzieło w nakład. Jednak gdy twórca zezwala, natenczas przeniesienie takie jest możliwe; a przyjmuje się, że zezwolił, jeżeli zawiadomiony o zamiarze przeniesienia, nie sprzeciwił się temuż do dwóch miesięcy. — Inaczej rzecz przedstawia się, gdy nakładca zbywa swe przedsiębiorstwo, z którem wiąże się nakład, np. towarzystwu akcyjnemu Z. W takim razie do przeniesienia prawa nakładu na nabywcę przedsiębiorstwa zezwolenia twórcy nie potrzeba.

Prawami i obowiązkami wzajemnemi twórcy i nakładcy art. 34 naogół nie zajmuje się, tak, że pod tym względem zastosować należy przepisy praw dzielnicowych — niestety niejednolite. Ponieważ stosunek jest synalagmatyczny tak, że prawa i obowiązki stanowią łączną całość, przeto rzecz rozstrzygniemy w sposób następujący: Choćby nawet prawo rzeczowe nakładcy X-a przeszło na Y wraz z przedsiębiorstwem, mimo to X będzie miał wobec twórcy prawa, ale i obowiązki, dopóki z nich przez niego samego nie zostanie zwolniony. Zwolnienie nastąpi, gdy twórca pozwoli na wstąpienie innego przedsiębiorcy w miejsce nakładcy, z którym umowę zawarł a to pozwolenie według prawa cywilnego obowiązującego w b. zab. austr. i pruskim dojdzie do skutku w drodze przystąpienia twórcy do umowy X-a zawartej z Y, a składającej się z cesji wierzytelności i z przejęcia długu, względnie z t. zw. przejęcia wypełnienia

(§§ 1404 i nast. k. cyw. austr. i 434 i nast. k. c. niem.); według K. Nap. zaś zwolnienie X-a będzie możliwe jedynie w drodze nowacji, do której potrzeba także zgody twórcy (art. 1275). Jednakże przepis art. 34 ust. aut. o dorozumianem zezwoleniu twórcy (gdy do dwóch miesięcy nie sprzeciwi się), będzie miał i co do obligacyjnego stosunku pełne znaczenie, tak, że ograniczy przepisy art. 1273 i 1275 K. Nap., żądające wyraźnego oświadczenia woli wierzyciela (twórcy) do uskutecznienia nowacji. — Pomimo, że dawny nakładca pozostaje dla braku zezwolenia twórcy *in obligo*, twórca będzie miał roszczenia przeciw nowemu nakładcy i nabywcy przedsiębiorstwa nakładowego z umowy o nakład o tyle, o ile kontrakt zbywający przedsiębiorstwo ma według praw dzielnicowych dla niego charakter umowy na rzecz osób trzecich (p. art. 1121 i 1165 i nast. K. Nap., § 881 k. cyw. austr. i §§ 328 i nast. k. c. niem).

Art. 35. Twórca obowiązany jest dostarczyć nakładcy całe dzieło lub część, przeznaczoną do odrębnego wydania, bez zwłoki i w stanie odpowiednim; nakładca winien również bez zwłoki przystąpić do prac nad wydaniem i ukończyć je w należytym czasie.

Przepis art. 35-go — podobnie jak większa część dalszych przepisów o umowie o nakład — jest emanacją zasad o obowiązywaniu uczciwości, a nawet lojalności nietylko przy zawarciu umowy, ale i przy jej wypełnianiu (art. 1134, 1135 K. Nap., §§ 863, 878 i 879 K. cyw. austr., §§ 157, 242 K. cyw. niem.) P. o tem uwagi do art. 23.

Słowa «w stanie odpowiednim» dotyczą zewnętrznej strony dzieła (manuskryptu), a nie treści.

Słowa «bez zwłoki», obowiązujące twórcę, będą miały znaczenie dosłowne, gdy chodzi o dzieło już gotowe. Gdy dzieło nie jest gotowe, twórca powinien przystąpić do pracy bez zwłoki i starać się o jej rychłe wykończenie, jeżeli inaczej nie ułożono się, lub coś innego nie wynika z okoliczności (z woli dorozumianej).

«Bez zwłoki», obowiązujące nakładcę, nie oznacza, żeby nakładca nie mógł odmówić rozpoczęcia druku, zanim nie otrzyma całego rękopisu — chyba, że dzieło ma się pojawić w częściach odrębnych.

Nakładcy oczywiście nie wolno w dziele czynić zmian, ani w tekście ani w tytule — jak to wyłuszczyłem w uwagach do art. 23 i 29.

Art. 36. Jeżeli twórca nie dostarczył nakładcy dzieła w czasie właściwym, nakładca może wyznaczyć mu odpowiadający okolicznościom czas dodatkowy z zagrożeniem rozwiązania umowy, a po bezskutecznym jego upływie rozwiązać umowę. Twórca może również rozwiązać umowę, jeżeli nakładca mimo oznaczenia mu czasu dodatkowego, okolicznościom odpowiadającego, z zagrożeniem rozwiązania umowy, nie podejmuje prac nad wydaniem dzieła. Co do roszczeń wzajemnych obowiązują ogólne przepisy prawa; jednak, w razie niedostarczenia dzieła przez twórcę, nakładca może go skarżyć tylko o odszkodowanie, nie zaś o dokonanie dzieła.

Przy art. 36 przypominam to, co już kilkakrotnie zaznaczałem, że przepisy o umowie nakładczej są przeważnie natury *iuris dispositivi*. Nie wejdą więc w zastosowanie, gdy coś innego strony postanowiły wyraźnie lub w sposób dorozumiany. I tak nakładca, w razie zwłoki twórcy, może odstąpić natychmiast od umowy, gdy chodzi o świadczenie nieodwłoczne; np. kompozytor zobowiązał się dostarczyć dzieła muzycznego, które miało być wykonane w dniu uroczystości narodowej, albo autor miał napisać utwór do dzieła jubileuszowego, które ma być wręczone w pewnym dniu jubilatowi.

Przepisy art. 36-go odpowiadają mniejwięcej przepisom praw dzielnicowych o pierwszych następstwach zwłoki przy umowach dwustronnie obowiązujących (p. zwłaszcza art. 1184 k. Nap., §§ 325, 326, 327, 633—636, 283—287

k. cyw. niem., §§ 918—921 k. cyw. austr., art. 355, 356 i 357 k. handl. austr. i t. d.), ale ponieważ te przepisy praw dzielnicowych nie są całkiem z sobą zgodne, więc ustawodawca uznał za wskazane, by przynajmniej w granicach art. 36-ym określonych, uregulować rzecz jednolicie. Poza temi granicami obowiązują przepisy praw dzielnicowych, zwłaszcza co do dalszych skutków zwłoki, jakoto obowiązku odszkodowania, wydania niesłusznego wzbogacenia, prawa odstąpienia od umowy i t. d. — co wyraźnie zaznacza art. 36 w zdaniu trzeciem. Jednak w zdaniu ostatniem wprowadza on ważny wyłom od przepisów ustaw cywilnych, według których jeden kontrahent może skarżyć kontrahenta drugiego o wypełnienie umowy. Mianowicie roszczenie nakładcy przeciw twórcy o dokonanie dzieła zostało wykluczone — tak, że nakładca musi się ograniczyć, gdy dzieło nie jest dokonane, do żądania odszkodowania, zapłacenia kary umownej i t. p. — o ile warunki takich roszczeń istnieją według norm prawa cyw. Inny wyłom wprowadza natura prawa osobistego, o czem była mowa w uwagach do art. 12, 23 i 33; a mianowicie twórca może nawet po wygotowaniu dzieła odmówić wydania tegoż nakładcy dla ważnych powodów, tkwiących w sferze jego interesów osobistych autorskich; np. gdy przyszedł do przekonania, że dzieło jest tak liche, iż go nie może wypuścić na świat.

Art. 37. Nakładca może uwolnić się od obowiązku wydania, płacąc umówione wynagrodzenie i zwracając dzieło, jeżeli strony inaczej nie postanowiły, jednak z prawa tego nakładca nie może korzystać po upływie sześciu miesięcy od dostarczenia mu dzieła, chyba, że zaszły lub wyszły na jaw fakty, wobec których wydawnictwo zaszkodziłoby poważnie dobru publicznemu, albo dobrej sławie nakładcy.

Od zasady *pacta sunt servanda*, na podstawie której strona jedna żądać może od drugiej, w drodze skargi, wy-

pełnienia umowy, art. 37 wprowadza wyjątek na rzecz nakładcy, podobnie jak art. 36 *in fine* wprowadził wyjątek na rzecz twórcy. Nakładca może mianowicie mimo zaciągniętego obowiązku odstąpić od wydania dzieła, a to:

1) do sześciu miesięcy po dostarczeniu mu dzieła — bez podania powodów, jeżeli tylko zwróci twórcy dzieło i zapłaci umówione wynagrodzenie; jeżeli twórca nie zastrzegł sobie honorarjum, to warunek ostatni odpada;

2) po upływie sześciu miesięcy pod temi samemi warunkami, a nadto pod warunkiem, że wydawnictwo zaszkodziłoby poważnie dobru publicznemu, albo dobrej sławie nakładcy.

ad 1) Przepis pierwszy tłumaczy się tem, że nakładca po zawarciu umowy niejednokrotnie widzi, że wydanie dzieła naraziłoby go tylko na straty; np. zobowiązał się do wydania sztuki dramatycznej, którą po umowie o nakład wystawiono na podstawie manuskryptu na scenie, z rezultatem tak ujemnym, że niewątpliwie drukowanych egzemplarzy sztuki nie kupowanoby; poeta napisał utwór na projektowaną uroczystość i oddał ją komitetowi w nakład, uroczystość jednak nie przyszła do skutku, tak, że utwór nie jest aktualny; projektowano dzieło zbiorowe, do którego X napisał przyczynek, dzieło jednak nie może być wydane i t. p. — Przepis omawiany jest niebezpieczny dla twórcy, wówczas, gdy nie ma on otrzymać żadnego honorarjum, nakładca bowiem wówczas z reguły bez jakiejkolwiek ofiary z swej strony może do 6-ciu miesięcy jednostronnie odstąpić od umowy, dzieła nie wydać i wyrządzić przez to autorowi wielką krzywdę moralną. Przyjęty na żądanie nakładców, przepis ten może więc w poszczególnych przypadkach prowadzić do rażących niesprawiedliwości. Dlatego twórcy, nie wymawiający sobie wynagrodzenia w żadnej formie, powinni się zabezpieczyć przeciw możliwym krzywdom, zastrzegając w umowie bądź to karę umowną lub karę za zawód, bądź też wyraźne postanowienie, że przepis art. 37-go (będący tylko *iuris dispositivi)* nie będzie miał do nich zastosowania.

Art. 37

ad 2) Po upływie sześciu miesięcy nakładca jest obowiązany do wydania dzieła, a uwolnić się może od tego obowiązku jedynie w dwóch wypadkach, w art. 37 wymienionych; np. gdyby chodziło o wydanie broszury politycznej, która po upływie okresu 6-ciu miesięcy nietylko nie byłaby na czasie, ale nawet podkopałaby konsolidację, jaka w stosunkach politycznych powstała (względy dobra publicznego); gdyby chodziło o publikację np. powieści z współczesnych stosunków wziętej, któraby, jak się później okazuje, mogła na nakładcę ściągnąć podejrzenie o zamiar wymuszenia.

Art. 38. Przepisy art. 35 i 36 stosuje się także, gdy nakładca nabył od autora prawo do kilku wydań.

Przed przystąpieniem do nowego wydania nakładca obowiązany jest dać autorowi możność poczynienia zmian w utworze. Jednak autorowi wolno poczynić tylko takie zmiany, którym nakładca sprzeciwić się nie miałby słusznej podstawy.

Przepis art. 38 odnosi się do przypadków, w których nakładca nabył od autora prawo do kilku wydań i chodzi o dalsze wydanie — zwykle po wyczerpaniu poprzedniego.

Otóż dowiadujemy się naprzód z art. 38-go, że przepisy art. 35 i 36 należy i do tej hipotezy zastosować — oczywiście ze zmianami odpowiedniemi, i przy uwzględnieniu w pierwszej linji woli stron wyraźnej lub dorozumianej. I tak nakładca powinien po wyczerpaniu wydania lub po upływie okresów w art. 45-tym określonych, gdy tego zażąda twórca, przystąpić do nowego wydania bezzwłocznie (art. 35). Jeżeli do nowego wydania nie przystępuje, twórca może mu wyznaczyć po myśli art. 36 okres odpowiedni z zagrożeniem rozwiązania umowy, a po upływie bezskutecznym tego okresu, rozwiązać umowę i oddać nowe wydanie w nakład innemu przedsiębiorcy. Kwestje roszczeń dodatkowych, zwłaszcza o odszkodowanie, pozostawia się

do rozstrzygnięcia według przepisów praw dzielnicowych prywatnych (p. art. 36).

Jeżeli jednak nakładca z prawa swego chce skorzystać i przystępuje do nowego wydania, natenczas powinien autorowi wprzód dać możność poczynienia zmian w utworze, wskazanych potrzebą (np. zmianą stosunków, odkryciami nowemi naukowemi i t. p.). Ale nakładca nie jest obowiązany do dozwolenia na zmiany, któreby przez projektowane poprawki, uzupełnienia lub t. p. zmieniały warunki umowy w sposób istotny i nakładcę narażały na straty. Gdyby twórca chciał wprowadzić takie zmiany, uważaćby należało, że mu chodzi o dzieło inne, w umowie nieprzewidziane, a wtedy w drodze analogji stosowaćby należało przepis art. 32-go, dający nakładcy możność uwolnienia się od obowiązku ponownego wydania dzieła.

Art. 39. W braku odpowiedniej wskazówki w umowie wysokość wynagrodzenia oznacza się według zasad słuszności.

W braku umowy o termin płatności wynagrodzenie płatne jest przy oddaniu dzieła nakładcy.

W razie umowy o wynagrodzenie procentowe od całego nakładu procent oblicza się od ceny, po której egzemplarze sprzedaje się publiczności, a należność ma być zapłacona natychmiast po ukończeniu druku.

Jeżeli wynagrodzenie zależy od liczby sprzedanych egzemplarzy, wydawca obowiązany jest co trzy miesiące przedstawiać twórcy rachunki, pozwalać mu przytem, względnie osobie, przezeń upełnomocnionej, przeglądać odpowiednie pozycje w księgach i fakturach i wypłacać przypadającą należność.

Do ustępu 1-go p. objaśnienia co do honorarjum autorskiego w uwagach do art. 33.

Ustęp 2-gi, mówiąc o «braku umowy o termin płat-

ności», ma oczywiście na myśli nietylko to, co strony wyraźnie oświadczyły, ale i to, co można przyjąć jako ich wolę dorozumianą. Jeżeli zatem np. strony określiły wysokość honorarjum według ilości wydrukowanych arkuszy, wynagrodzenie płatne będzie dopiero po wydrukowaniu dzieła, chyba, że autor zastrzegł sobie prawo do żądania zaliczek.

Przepis ustępu 4-go o obowiązku składania rachunków wynika z przepisów praw dzielnicowych prywatnych, bądź to wprost w kodeksach określonych (p. np. § 259 k. cyw. niem.), bądź też ustalonych powszechnie w drodze interpretacji.

Art. 40. Nakładca ponosi koszty korekty.

Twórca ma prawo żądać przesyłania sobie do przejrzenia korekt, wolnych od błędów drukarskich. Za poprawienie tych korekt nie należy mu się osobne wynagrodzenie.

Twórca ponosi koszty zmian, dokonanych w dziele po rozpoczęciu pracy wydawniczej, jeżeli przekraczają zwykłą miarę, a nie są niezbędnem następstwem faktów, które zaszły niezależnie od twórcy po rozpoczęciu pracy wydawniczej.

I tutaj przypominam, że art. 40 jest przepisem względnie obowiązującym (*ius dispositivum*).

Art. 41. W braku umowy co do liczby wydań i egzemplarzy nakładca ma prawo do jednego wydania najwyżej w 2.000 egzemplarzy, a w 1.000 egzemplarzy, jeżeli chodzi o wydanie nut zwykłych.

Twórcy należy się bezpłatnie po jednym egzemplarzu od każdej setki, jednak najwyżej 100. Nie wlicza się ich do powyższej liczby 2.000, względnie 1.000 egzemplarzy. Przy dziełach zbiorowych nakładca może zastąpić egzemplarze dzieła odbitkami danego przyczynku.

Przepisy drugiego ustępu niniejszego artykułu nie dotyczą czasopism.

«Nuty zwykłe» są nutami, z których pewna osoba musi dzieło muzyczne odczytywać, by je odśpiewać lub na instrumencie muzycznym odegrać. Nie są zatem nutami zwykłemi np. płyty gramofonowe, lub nuty do pianoli, gdyż reprodukcja odbywa się mechanicznie bez indywidualnego odczytywania.

Liczby egzemplarzy nut mechanicznych ustawodawca nie oznaczył posiłkowo, pozostawiając w braku wyraźnej umowy oznaczenie tej liczby zapomocą t. zw. woli dorozumianej stron (opartej zwłaszcza na zwyczajach handlowych), względnie posiłkowo przez uznanie sędziego.

Przekroczenie liczby egzemplarzy, oznaczonej umową lub przepisami ustawy, pociąga za sobą konsekwencje, o których p. w obj. do art. 33, 55 i 62.

O ileby egzemplarze do rozsprzedaży przeznaczone uległy zniszczeniu skutkiem przypadku, nakładca miałby stosownie do woli dorozumianej stron roszczenie do twórcy o dozwolenie ponownego zwielokrotnienia dzieła w liczbie zniszczonych egzemplarzy.

Z ustępu 3-go art. 41-go wynika, że autorowi artykułu, zamieszczonego w dzienniku, nie należą się żadne egzemplarze, jeżeli ich sobie nie wymówił.

Art. 42. Poza liczbą egzemplarzy, określoną w art. 41, nakładca ma prawo celem dopełnienia powinności, przewidzianych w art. 33, zamówić nadwyżkę 100 egzemplarzy, a nadto celem pokrycia braków dalszą nadwyżkę po dwa egzemplarze od setki przy nakładach do 3.000 egzemplarzy, przy większych zaś nakładach po jednym jeszcze egzemplarzu od każdej dalszej setki.

Przepis ten jako *ius dispositivum* może być przez umowę stron zmieniony lub uchylony.

Art. 43. Twórca, względnie osoba przezeń upełnomocniona, ma prawo sprawdzać w drukarni, ile drukuje się egzemplarzy dzieła i w tym celu wejrzeć w księgi zamówień, w faktury u nakładcy i w drukarni.

Art. 44. Cenę sprzedażną oznacza nakładca i zawiadamia o niej twórcę. Na podwyższenie musi uzyskać zgodę twórcy, chyba że nie przekracza ona wzrostu kosztów takiego samego wydawnictwa. Jeżeli wynagrodzenie umówione zostało w odsetkach, to od podwyżki należy się twórcy umówiony procent za pozostałe do sprzedaży egzemplarze.

Nakładca przy oznaczeniu ceny musi pamiętać o zasadach w końcu art. 33 wskazanych. Nie może więc oznaczyć ceny ani tak wysoko, by przez to podkopał pokup książki, ani tak nisko, by przez to osłabił dobre mniemanie o książce wśród szerokiej publiczności.

Drugie i trzecie zdanie art. 44 zawiera przepisy, liczące się głównie z możliwą deprecjacją pieniądza.

Art. 45. Twórca ma prawo przystąpić do nowego wydania niezwłocznie po rozsprzedaniu poprzedniego.

W każdej chwili służy mu prawo wykupienia od nakładcy niesprzedanych egzemplarzy po cenie, po jakiej nakładca sprzedaje je księgarzom.

Bez względu na pozostały zapas egzemplarzy twórca może przystąpić do nowego wydania dzieła po upływie lat pięciu od ukazania się poprzedniego, a przy podręcznikach szkolnych i dziełach naukowych po upływie lat dziesięciu.

Przepis ustępu 2-go jest uzasadniony głównie interesami moralnemi (osobistemi) twórcy. Autorowi może zależeć na tem, by powstrzymać dalszą rozsprzedaż dzieła, albo by

móc przystąpić zaraz do nowego wydania. Ten cel da się urzeczywistnić, ale twórca musi dać odszkodowanie nakładcy.

W ustępie trzecim art. 45 okres lat dziesięciu wprowadzono przy dziełach naukowych ze względu na słaby ich pokup, a przy podręcznikach szkolnych, żeby nie faworyzować nowych wydań, zwykle uniemożliwiających młodzieży szkolnej posługiwanie się egzemplarzami starszych wydań.

Art. 46. W wydaniu zbiorowem swych dzieł twórca może umieścić również takie utwory, co do których prawo nakładu odstąpił osobom innym, jeżeli od czasu ich ukazania się upłynęło lat pięć; jednakże nie może sprzedawać ich oddzielnie, chyba że ma prawo do ich wydania na podstawie artykułu poprzedniego.

Prawo nakładcy do wydania zbiorowego utworów jednego autora nie obejmuje prawa wydawania lub sprzedawania oddzielnie poszczególnych utworów.

Inne umowy o rozpowszechnianie utworów.

Art. 47. Przy umowach o publiczne wystawienie dzieła scenicznego, lub o publiczne wykonanie dzieła muzycznego stosuje się z odpowiedniemi zmianami artykuły 33 do 36 i 38.

Przepisy art. 39 stosuje się z tą zmianą, że wynagrodzenie autorskie płatne jest natychmiast po zawarciu umowy, a jeżeli twórca ma dostarczyć rękopis, natychmiast po dostarczeniu go przedsiębiorcy; jeżeli zaś wynagrodzenie oblicza się w stosunku do zysku (tantjema), należy je wypłacać po każdem zamknięciu kasowem.

«Inne umowy o rozpowszechnianie utworów», aniżeli umowa o nakład, mają za przedmiot np. wystawianie dzieł scenicznych (dramatów, oper, operetek, baletów i t. d.), wy-

konywanie dzieł muzycznych, recytacje poezyj, wystawianie publiczne dzieł sztuki rysunkowej lub plastycznej, a zwłaszcza architektonicznej, rozpowszechnianie dzieł dramatycznych przez kinoteatr, dzieł muzycznych przez gramofony, orkiestrjony i t. d. Już ten przykładowy przegląd wskazuje, jak rozmaite mogą być umowy i z nich powstające stosunki, które nagłówek art. 47—50 obejmuje. Ustawa w art. 47—50 podaje dla nich tylko kilka szczegółowych przepisów *iuris dispositivi*, gdyż — poza umowami o wystawienie dzieł scenicznych i wykonanie dzieł muzycznych — nie są to umowy, któreby się na tyle w pewnych typach skrystalizowały, iżby ich bliższe określenie w ustawie było właściwe i wskazane. — Tem większe zadanie przypada co do nich czynnikowi, który nazywamy wolą dorozumianą stron. Posiłkowo stosować się będzie do nich postanowienia ogólne art. 23—32, a w drodze analogji i przepisy o umowie o nakład, a w dalszym ciągu przepisy praw dzielnicowych cywilnych, względnie handlowych (p. co do tych źródeł prawa uwagi do art. 23, 26 i 33).

Art. 47—49 dotyczą umów o publiczne wystawienie dzieła scenicznego lub o publiczne wykonanie dzieła muzycznego. Umowy te zawierane bywają na Zachodzie przeważnie nie przez samych twórców, ale przez związki twórców (osoby prawne) według ustalonych zwyczajami wzorów. Autorowie i kompozytorowie wstępują w te związki jako członkowie i zobowiązują się statutowo, że sami nie będą zawierali umów o wystawianie lub wykonywanie swych dzieł, a tylko przez związki. Związki jako takie przez swe organy czuwają nad interesami swych członków (twórców), wchodząc w stosunki z przedsiębiorcami z reguły w imieniu własnem, ale na rachunek swych członków, a dla siebie zastrzegają tylko prowizję (p. także poniżej art. 51—54).

Na Zachodzie jest też rozpowszechniony inny objaw: Wielcy przedsiębiorcy skupują w zupełności prawa autorskie (majątkowe) od twórców lub przynajmniej nieograniczone prawa wystawiania dzieł scenicznych i wykonywania dzieł muzycznych. Umowy o wystawienie sztuki scenicznej lub o wykonanie dzieła muzycznego, przypominają w istot-

nych prawnych znamionach umowę o nakład. I tu bowiem jakiś przedsiębiorca nabywa od twórcy (lub — niezależnie od prawa wydania dzieła, pozostającego przy twórcy — od jego prawnego następcy lub zastępcy) wyłączne prawo do wystawienia lub wykonania dzieła i zobowiązuje się do wystawienia lub wykonania dzieła na własny rachunek, a ewentualnie do zapłacenia jakiegoś w umowie bliżej określonego wynagrodzenia. Jak daleko prawa i obowiązki umowne sięgają, to — o ile strony wyraźnie nic nie postanowiły — zależy i tutaj — jak zaznaczyłem kilkakrotnie przy innych umowach — naprzód od t. zw. woli dorozumianej stron, a zatem od różnych umowie towarzyszących okoliczności, od zwyczajów, od zasad uczciwością w obrocie wskazanych i t. d.

Z takich to źródeł wynika szereg szczegółowych norm, należących do t. zw. *lex contractus*. I tak np. dyrekcja teatru nie powinna — gdy dzieło nie zostało wydane — ogłaszać przed wystawieniem sztuki obszerniejszych wiadomości o jego treści. Autora należy dopuścić do próbnych przedstawień i liczyć się z jego uwagami; powinien on mieć wpływ na rozdanie ról. Autorowi przynajmniej przez kilka przedstawień należy dostarczać po kilka miejsc gratisowych. Pomimo, że sztuka przepadnie, powinna być (według zwyczajów francuskich) na żądanie autora, albo na życzenie dyrekcji bez względu na zakaz autora powtórzona jeszcze dwa razy. Zwyczaje niemieckie normy francuskiej nie uznają i uwalniają dyrekcję zupełnie od powtórzenia sztuki scenicznej, jeżeli na premierze przepadła. Oczywiście normy te nie wchodzą w zastosowanie, gdy niepowodzenie sztuki było następstwem niedbałego wystawienia, niezdolności aktorów, złej reżyserji i t. d. — jednem słowem było winą dyrekcji i organów teatru.

Wyłączność w prawie wystawienia lub wykonania dzieła, o której wspomniałem powyżej, jako o znamieniu istotnem umów omawianych, bywa, stosownie do umowy wyraźnej lub dorozumianej, szersza lub rozciąglejsza: Rozciąga się albo na cały świat — jak to bywa w umowach zawieranych przez twórców ze związkami twórców, lub

z wielkimi przedsiębiorcami, zajmującymi się światowem rozpowszechnianiem utworów scenicznych lub muzycznych na własny rachunek — albo na terytorjum pewnego państwa, albo tylko na jakąś prowincję, albo nawet tylko na miasto. Obejmuje tylko wystawianie dzieła w teatrach, albo także i rozpowszechnianie tegoż przez kinematografy, gramofony i inne instrumenty mechaniczne.

Obowiązek wystawienia lub wykonania dzieła może stosownie do woli wyraźnej lub dorozumianej stron trwać tak długo, dopóki wystawienie lub wykonywanie dzieła opłaca się. — Obowiązek wystawienia lub wykonania dzieła jest wprawdzie istotnem znamieniem umów, o których mowa; z tego jednak nie wynika, żeby ważnemi nie były także umowy, z których nie wypływa taki obowiązek. Ale umowy nie będą wówczas właściwemi umowami o wykonanie lub wystawienie dzieła, ale t. zw. umowami licencyjnemi; np. autor zezwala wędrownej trupie artystów dramatycznych na wystawienie swej sztuki w różnych miejscach kąpielowych — za darmo lub, zastrzegając sobie pewną tantjemę, — ale nie nakłada na nich obowiązku wystawienia dzieła. (Co do innych rodzajów umów, zwłaszcza spółki, porównaj uwagi do art. 33-go, które po części tutaj można powtórzyć z odpowiedniemi zmianami.

Prawo wyłączne przedsiębiorcy do wystawienia lub wykonania dzieła jest z reguły rzeczowem. Przedsiębiorca może zatem nietylko ścigać sądownie każdego, kto w granicach jego wyłączności i bez jego upoważnienia dzieło wystawia lub wykonywa, lub rozpowszechnia w inny sposób, ale może także żądać uznania swego prawa przez każdą osobę, któraby od twórcy prawo autorskie potem nabyła (p. zresztą analogiczne kwestje omówione przy art. 33).

Art. 47 każe stosować do naszych stosunków — oczywiście o tyle, o ile postanowienia umowne wyraźne lub dorozumiane nie wystarczają — przepisy dyspozycyjne art. 33—36, 38 i 39, a to ze zmianami odpowiedniemi, wskazanemi ze względu na inną treść i inny cel umów.

Dla ilustracji tego prawidła art. 47 niech posłużą następujące uwagi:

Art. 47

Art. 33, żądający, by przedsiębiorca dbał o duchowe i materjalne interesy twórcy, nakłada na dyrekcję teatru czy przedsiębiorstwo koncertowe obowiązek starannego i możliwie doskonałego wykonania dzieła, a tem samem czyni je odpowiedzialnemi za szkody i przykrości twórcy z nieprzestrzegania tej umowy wyrządzone (p. także art. 49 i 58).

Ze względu na art. 34 nie wolno przedsiębiorcy teatralnemu, czy koncertowemu, przenieść prawa wystawienia, czy wykonania dzieła na innych przedsiębiorców bez zezwolenia twórcy — chyba że samo przedsiębiorstwo jest także przedmiotem alienacji (p. zresztą uwagi do art. 34).

Art. 35 nakłada na twórcę obowiązek dostarczenia bezzwłocznie dzieła przedsiębiorcy, a na przedsiębiorcę — obowiązek wykonania dzieła bez niepotrzebnej zwłoki (p. zresztą uwagi do art. 35). Oczywiście przedsiębiorca nie będzie w zwłoce np., gdy nie może przystąpić do wystawienia sztuki, bo mu zachorował główny aktor (za przypadek nie odpowiada według prawa cywilnego), albo gdy może — jak to wynika z umowy — wystawić przedtem inne dzieło.

Stosowalność do naszych umów przepisu art. 36-go, określającego skutki zwłoki, nie nasuwa poważniejszych wątpliwości. Zwracam uwagę jednak i tutaj, że końcowy przepis, wykluczający wyegzekwowanie roszczenia o napisanie dzieła jest *iuris cogentis;* nie może być więc usunięty przez żadną umowę stron, — co i odnośnie do umów, o których obecnie mówimy, ma pełne znaczenie.

Analogiczne stosowanie art. 38 będzie miało miejsce zwłaszcza wtedy, gdy autor zechce wprowadzić zmiany w swem dziele, po pewnej serji dokonanych przedstawień.

Jak już na początku uwag niniejszych zaznaczyłem, do umów o rozpowszechnianie, a więc i do umów o wykonanie lub wystawienie dzieła stosować należy posiłkowo także postanowienia ogólne art. 23—30 i 32 (przepis art. 31 obowiązuje bezwzględnie); jednak art. 29 będzie ściślej interpretowany, gdy chodzi o wydanie dzieła drukiem, a liberalniej, gdy chodzi o wystawienie sztuki dramatycznej lub wykonanie dzieła muzycznego: Przedsiębiorca teatralny bę-

dzie zniewolony skreślać ustępy, których skreślenia żąda cenzura, albo może zmieniać instrumentację dla braku instrumentów, albo utwór w innym tonie wykonać, albo wypuszczać bez ujmy istotnej dla dzieła ustępy, by przedstawienie nie trwało zbyt długo, ze szkodą powodzenia u publiczności i t. p. — wszak porozumiewanie się z autorem bywa niejednokrotnie niemożliwe. A zdarzały się przecież przypadki, że dyrektor teatru przez zręczne skreślenia uratował powodzenie sztuki.

Art. 48. Przedsiębiorca, wystawiający dzieło muzyczne, może odbijać teksty pieśni i libretta oraz sprzedawać je, ale tylko publiczności, która przybywa na przedstawienie. Nie wolno mu wprowadzać ich w obieg księgarski.

Art. 49. Twórca może natychmiast rozwiązać umowę, jeżeli przedsiębiorca wystawia utwór w rażąco nieodpowiedniej formie, lub zupełnie nieodpowiedniemi siłami, albo wprowadza zmiany, którym sprzeciwiać się twórca miałby słuszną podstawę.

Przepis ten ma głównie na celu ochronę interesów osobistych twórcy, które, jak widzimy, mogą być tak potężne, że niweczą prawa przedsiębiorcy i rzeczowe i obligacyjne, a temsamem odbierają mu prawną możność dalszego wystawiania dzieła scenicznego lub wykonywania dzieła muzycznego.

Art. 50. Kto nabył za wynagrodzeniem niewydane plany architektoniczne, nabywa prawo zastosowania ich tylko w jednej budowli.

Jeżeli artysta wydał plany architektoniczne bez zastrzeżenia, wolno każdemu według nich budować, tylko nie wolno nikomu przywłaszczać sobie autorstwa (p. art. 15 l. 6 i 16 ust. 1). Jeżeli jednak plany nie zostały wydane, a artysta dał je (zwykle skutkiem zamówienia) budującemu, natenczas

wolno je zastosować tylko w tej jednej budowie, dla której je budujący (przedsiębiorca) nabył. Gdyby je zastosował w innej budowie, byłoby to naruszeniem wyłącznego prawa artysty, podpadającem pod przepis art. 55. Wystawienie modelu architektonicznego na wystawie publicznej nie jest oczywiście wydaniem (p. objaśnienia do art. 5-go o znaczeniu terminu technicznego «wydanie»).

ROZDZIAŁ V.

Umowa agencyjna.

Art. 51. Umowa agencyjna uprawnia i zobowiązuje agenta do udzielenia we własnem imieniu, ale na rachunek twórcy, licencji na przedstawienia utworów scenicznych i do wykonywania dzieł muzycznych, tudzież do ścigania sądownie w imieniu twórcy bezprawnych przedstawień, względnie wykonywań tych utworów.

Art. 52. Prawa i obowiązki, wynikające z umowy twórcy z agentem, należy oceniać na podstawie art. 26.

Umowa ta nie uprawnia agenta do zawierania umów o wydanie dzieła.

Art. 53. Agent obowiązany jest donosić twórcy natychmiast o każdej umowie licencyjnej, na jego rachunek zawartej, składać mu rachunki i wypłacać co trzy miesięce wynagrodzenie autorskie lub tantjemy, po potrąceniu prowizji, która w braku umowy wynosi dziesięć od sta.

Art. 54. Śmierć agenta rozwiązuje umowę.

Umowa, w powyższych artykułach unormowana, jest rodzajem komisu. Określona została na podstawie zwyczajów prawnych, w szczególności w międzynarodowym obrocie przyjętych. — Już w objaśnieniach do art. 47 wspom-

niałem, że twórcy na Zachodzie przeważnie nie zajmują się sami rozpowszechnianiem swych utworów na deskach teatralnych i koncertowych, ale w interesie własnym łączą się w związki o charakterze osób prawnych, aby te związki przez swe organy zajmowały się rozpowszechnianiem utworów przez zawieranie z różnymi przedsiębiorcami umów, mających na celu wystawianie i wykonywanie utworów na rachunek twórców (lub ich prawnych następców). Twórcy, wstępując jako członkowie do związku, zwykle zobowiązują się pod grozą wykluczenia ich ze związku, że sami żadnych umów o wystawianie i wykonywanie swych utworów zawierać nie będą. Związki zawierają umowy z przedsiębiorcami zwykle w własnem imieniu, ale ponieważ działają na rachunek twórców i są temsamem ich reprezentantami pośrednimi, bywają nazywane, one same lub działające w ich imieniu organy (choć niewłaściwie) agentami.

Jeżeli z umowy wyraźnej lub dorozumianej twórcy z agentem (związkiem) nie wynika nic innego (p. art. 52 i powołany w nim art. 26), agent ma prawo zawierania z przedsiębiorcami umów o wystawianie lub wykonywanie dzieł a nawet udzielania licencyj (z reguły za wynagrodzeniem) i ścigania sądownie w imieniu twórcy (jako reprezentant bezpośredni) bezprawnych przedstawień lub wykonań utworów.

Art. 51 mówi wprawdzie tylko o licencjach a nie o możliwości zawierania właściwych umów o wystawianie lub wykonywanie utworów (tj. umów z obowiązkiem wystawiania lub wykonywania dzieła), ale prawo takie wynika *arg. a fortiori*, bo skoro wolno nawet zawierać umowy licencyjne (t. j. bez obowiązku wykonywania), temwięcej wolno zawierać umowy, nakładające na kontrahentów także obowiązki. — Przepis, że ściganie sądowe możliwe jest w imieniu twórcy, ma na celu wyrażenie, że agent, który w imieniu własnem umowę zawarł z przedsiębiorcą, a temsamem ma bezpośrednie roszczenia z umowy przeciw przedsiębiorcy i przeciw niemu występować może w imieniu własnem, może, gdy chodzi o naruszenie praw twórcy przez osoby trzecie, wystąpić sądownie przeciw nim, jako bezpośredni zastępca (z ustawy) twórcy.

Art. 54

Co do art. 52 ustępu 2-go przypominam, że ten przepis, jak przeważna liczba przepisów, mieszczących się w rozdziale V-ym, ma znaczenie o tyle, o ile strony inaczej nie postanowiły. Agent może więc w drodze umowy otrzymać także prawo do zawierania umów o wydanie dzieła, o rozpowszechnianie go przez kinematografy, przez gramofony i t. d. Umowy agencyjne bywają też zawierane przez twórców w zakresie wydawania dzieł literackich.

Przepis art. 54 niema znaczenia, gdy agentem jest osoba prawna.

ROZDZIAŁ VI.

Ochrona prawna.

Skargi z powodu naruszenia praw autorskich.

Art. 55. Twórca (lub jego prawny następca) może żądać od wkraczającego bezprawnie w jego prawa, by zaniechał naruszenia, wydał to, czem się zbogacił, a w razie winy wynagrodził wszelką szkodę.

Uwagi wstępne do art. 55—59.

Ochrona praw autorskich opiera się na myślach legislacyjnych, które przedstawiłem we «Wstępie» II pod l. 1 i 2, a nadto w uwagach do art. 12.

I tak prawo autorskie majątkowe, jako do rzeczowych podobne, wyposażone jest w dwa roszczenia: bezwzględne *(actio in rem)* i względne *(actio in personam)*. Do pierwszego odnoszą się art. 55 i 56, do drugiego art. 57. Z autorskiego prawa osobistego wypływa roszczenie podobne do rzymskiej *actio iniuriarum aestimatoria*, unormowane w art. 58 i 59.

Actio in rem z art. 55 zwraca się przeciw każdej osobie, która bezprawnie wdziera się (wciska, wkracza) w sferę autorskiego prawa majątkowego, przywłaszczając sobie w całości lub w części tę moc, jaka prawnie służy twórcy lub jego prawnemu następcy. Czyn bezprawny gwałci tu, lub, mówiąc

ogólniej, narusza węzeł prawny, jaki twórcę (lub jego prawnego następcę) łączy z przedmiotem prawa, z dobrem niematerjalnem, z utworem, przez twórcę spłodzonym i zrodzonym.

Actio in personam z art. 57 jest *actio ex delicto;* zwraca się przeciw tej osobie, która wprawdzie nie stara się swej mocy rozszerzyć, nie przywłaszcza sobie żadnych uprawnień autorskich, ani ich wykonywania, nie narusza więc węzła prawnego, który łączy twórcę z utworem, nie przeczy czynem ani słowem, że on jest twórcą lub że on ma wyłączne prawo autorskie — a mimo to popełnia czyn bezprawny przez to, że z winy swej niszczy przedmiot prawa autorskiego częściowo albo w całości, lub umniejsza jego wartość.

Skarga z art. 58 zwraca się przeciw osobie, która twórcy wyrządziła lub wyrządza krzywdę i przykrości w zakresie jego osobistego stosunku do dzieła, w tym więc duchowym węźle przywiązania, czy miłości, jakim twórca związany jest z tworem swego umysłu i serca.

Pierwsze roszczenie (z art. 55), przypominające *rei vindicationem*, o ile chodzi o bezprawne przywłaszczenie pełnego prawa autorskiego, a *actionem negatoriam*, o ile chodzi o bezprawne przywłaszczenie tylko pewnych uprawnień, dąży do tego, by naruszający uznał wyłączne prawo powoda, zaniechał nadal naruszenia, wydał pokrzywdzonemu to, czem się niesłusznie wzbogacił, a w razie winy wynagrodził mu szkodę (ostatnie żądanie jest wypływem *actionis ex delicto*, która zbiega się tu z roszczeniem rzeczowem). Wydanie wzbogacenia nie jest jeszcze wynagrodzeniem szkody. Może krzywdziciel nie odniósł z swego czynu żadnych korzyści, a jednak wyrządził twórcy szkodę, którą ma wynagrodzić, jeżeli jego czyn był zawiniony.

Drugie roszczenie (z art. 57) dąży do wynagrodzenia majątkowej szkody, pokrzywdzonemu z winy krzywdziciela wyrządzonej. Uznania prawa ze strony krzywdzącego w tym przypadku nie potrzeba, bo on prawa powoda ani słowem ani czynem nie zaprzeczył.

Trzecie roszczenie (z art. 58) dąży do pełnego zadośćuczynienia za krzywdy duchowe (moralne). Środki satysfakcji

w art. 58 nie są w sposób ścisły określone, jak to wynika ze słów «w szczególności» lub «innych środków zadośćuczynienia». — «Pokutne», o którem mowa w końcu ustępu pierwszego, nie pokrywa się pojęciowo z niemiecką «*Busse*» — zwłaszcza, że o «*Busse*» orzeka sędzia karny, jakkolwiek ma ona na celu wynagrodzenie za szkodę materjalną i krzywdę osobistą (duchową). Pokutne w rozumieniu ustawy autorskiej przypomina raczej tę sumę pieniężną, na którą sędzia rzymski na podstawie *actionis iniuriarum aestimatoriae* skazywał według swobodnego uznania pozwanego za rozmyślnie powodowi wyrządzone krzywdy, by przez przyjemność korzyści majątkowej, przysporzonej pokrzywdzonemu powodowi, dać nad satysfakcję za ból moralny (lub fizyczny), a przez przykrość straty materjalnej, którą ponieść musi pozwany, przywrócić naruszoną równowagę moralną. Pokutne jest podobne w swej funkcji do nawiązki, jakkolwiek podstawą pokutnego jest ból moralny, a nawiązki — ból fizyczny, a nadto pokutnego żądać można tylko wtedy, gdy czyn był popełniony rozmyślnie — ograniczenie, którego prawo cywilne nie zna co do nawiązki.

Powyższe trzy roszczenia bynajmiej nie wykluczają się wzajemnie: Mogą powstawać wprawdzie oddzielnie i być dochodzone oddzielnie, ale mogą także powstawać łącznie i łącznie być dochodzone. Zwłaszcza zbiegają się i łączą z sobą bardzo często roszczenia pierwsze lub drugie z trzeciemi: Kto narusza prawo majątkowe twórcy, ten często przez ten sam czyn wyrządza mu i krzywdę osobistą.

Powyższe uwagi występują jaśniej na podstawie dalszych wywodów, tłumaczących na przykładach przepisy omawianych artykułów.

P. także do art. 55—59 uwagi końcowe, zamieszczone po objaśnieniach art. 59.

Do art. 55. Czynem bezprawnym w rozumieniu art. 55 będzie każde przywłaszczenie, sprzeczne z wyłącznem prawem twórcy (lub jego prawnego następcy), uzasadnionem art. 12 (ustęp pierwszy). Wyjątek stanowią czyny dozwolone art. 13—15.

Art. 55

Oto garść przykładów:

1. B, twierdząc, że nabył prawo własności literackiej lub artystycznej od twórcy A, rozpowszechnia jego dzieło, np. przez odbitki; tymczasem prawa nie nabył, bo umowa z A nie przyszła do skutku, albo jest nieważna, albo nie miała na celu przeniesienia prawa autorskiego (np. A sprzedał B obraz, ale nie prawo autorskie na obrazie i t. p.). W tych przypadkach roszczenie A przeciw B będzie *rei vindicatio,* bo B przywłaszcza sobie w pełni prawo majątkowe autorskie.

2. B bez wiedzy A zabrał mu manuskrypt i dzieło wydaje pod swem nazwiskiem. Mamy tu również objaw pełnego bezprawego przywłaszczenia sobie prawa autorskiego (oprócz przywłaszczenia sobie samego rękopisu); roszczenie A przeciw B będzie *rei vindicatio;* ale ponieważ B przywłaszcza sobie także autorstwo, co jest krzywdą osobistą wyrządzoną A, więc uzasadniona będzie i skarga z art. 58, żądająca np. publicznej deklaracji B w dziennikach, że nie jest autorem, a nadto zapłaty pokutnego.

Przy sposobności tego przypadku zwracam uwagę na istotę plagjatu, która w nim występuje. Plagjat polega na przywłaszczeniu sobie autorstwa, czy to w części, czy w całości. Plagjatorem będzie w naszym przypadku B, ale plagjatorem jest także ktoś, kto obcą myśl lub użytą przez kogoś formę wyrażenia myśli rozpowszechnia w ten sposób, jakby one były utworem plagjatora, produktem jego własnej inwencji. Plagjatu niema, gdy rozpowszechniający obcy twór ducha podaje źródło lub twórcę; plagjatu niema i wtedy, gdy rozpowszechnianie następuje w takich warunkach, że publiczność wprawdzie o źródle nie dowiaduje się, ale nie odnosi wrażenia, że X rozpowszechnia swój własny utwór. — Każdy plagjat jest naruszeniem praw osobistych twórcy i dlatego podpada pod przepisy art. 58 i 59. Jednakże i tutaj przypomnieć trzeba zasadę «*minima non curat praetor*». Prawo nie będzie mogło ścigać tych różnych drobnych plagjatorów, którzy zdobią się obcemi piórkami, a ograniczyć się musi do represji wypadków rażących. — Plagjat jako naruszenie prawa osobistego twórcy może wystąpić bez naruszenia majątkowego prawa autorskiego (art. 58): Dzieło A, ogłoszone

przez B pod nazwiskiem B w 50 lat po śmierci A, będzie plagjatem.

Jeżeli B w porozumieniu z A oznacza swe dzieło (np. obraz) nazwiskiem A, by je może lepiej sprzedać, natenczas niema wprawdzie niedozwolonego naruszenia ani prawa autorskiego majątkowego, ani osobistego osoby A, bo *volenti non fit iniuria*, ale wobec publiczności w błąd wprowadzonej i wobec kupującego zachodzi czyn bezprawny, który nosi znamiona czynu karygodnego z art. 6-go ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji, a nadto występku z powszechnego prawa cywilnego (art. 1382 k. Nap., 1295 k. cyw. austr., §§ 823 i nast. k. cyw. niem.), a ewentualnie i oszustwa.

Przykłady, które w dalszym ciągu przytaczam, różnią się tem od przypadków pod 1 i 2 podanych, że nie występują w nich przywłaszczenia pełnego prawa autorskiego (własności), ale tylko wykonywania tego prawa w pewnych kierunkach, przywłaszczenia pewnych uprawnień (démembrements de la propriété littéraire et artistique). Są to zatem przypadki, w których roszczeniem pokrzywdzonego jest *negatoria in rem actio*, a nie *rei vindicatio* jak w przypadkach pod 1 i 2 podanych.

3. Nie podaję pod 3 przykładu konkretnego, ale wskazuję ogólnie na rozpowszechnianie dzieł naukowych, literackich lub innych artystycznych, zostających pod ochroną ustawy autorskiej, bez pozwolenia twórcy lub jego następcy prawnego; należą tu t. zw. kontrfakcje, odtwarzania, przedruki, kopje, podrabiania, zwielokrotnienia, rozmnażania; dalej produkcje, przedstawienia, wykonywania na scenie, w sali koncertowej, w szkole czy w jakimkolwiek innym lokalu dla szerszego grona osób dostępnym, a nie zamkniętym i tylko dostępnym dla najbliższego otoczenia (rodziny). Czynami bezprawnemi są one, czy to, gdy dokonywane bywają przez mechaniczną pracę, pozbawioną piętna osobistego, jak przedruk, zwykła odbitka fotograficzna,odgrywanie przez gramofony, fonografy, katarynki, wyświetlania kinematograficzne, odbitki plastyczne i t. d., czy też, gdy im towarzyszy pewna praca twórcza, gdy więc są odtwarzaniem w właściwem tego słowa znaczeniu, jak się rzecz ma przy tłumaczeniu na ję-

zyk obcy, przy odegraniu wydanego lub niewydanego dzieła scenicznego, przy wykonaniu wydanego lub niewydanego dzieła muzycznego, jak przy ułożeniu dzieła muzycznego do reprodukcji mechanicznej, dzieła dramatycznego do reprodukcji w kinoteatrze, jak przy różnych przeróbkach dzieł muzycznych, fantazjach, potpourri, jak przy różnych reprodukcjach dzieł rysunkowych lub plastycznych zapomocą fotografji, litografji, drzeworytu, haftu itd. itd. Czynem niedozwolonym będą też i reprodukcje na przedmiotach codziennego użytku, a więc w zakresie t. zw. sztuki stosowanej (p. zresztą objaśnienia do art. 12 i do art. 2).

Czynem niedozwolonym będzie samo zwielokrotnianie utworu, choćby odbitki jeszcze nie były oddane do rozpowszechniania — raz dlatego, że zwielokrotnienia są czynnościami przygotowawczemi do rozpowszechnienia i przez to samo stanowią czynność zabronioną, a powtóre i dlatego, że zwielokrotnianie jest czynnością, wkraczającą w wyłączne prawo twórcy do «rozporządzania swem dziełem» (art. 12).

Mimo tak szerokiego (ujęcia) wyłącznego prawa autorskiego, nie możemy uważać za czyn niedozwolony samej przeróbki cudzego utworu, np. tłumaczenia, adaptacji utworu na film kinematograficzny i t. p., dopóki nie rozpoczną się czynności przygotowawcze do rozpowszechniania przeróbki; skoro ustawa nie chce bynajmniej krępować twórczości, objawiającej się w przeróbkach i owszem uznaje ją i chce ją otaczać ochroną — a tylko wykonywanie tak powstałego prawa autorskiego czyni zależnem od zezwolenia twórcy oryginału (art. 2). Zresztą to zapatrywanie wynika także i z przepisu art. 17-go, skoro przerabiający utwór mógł to uczynić dla własnego użytku prywatnego, dopóki nie rozpoczął czynności, rozpowszechniających utwór.

Nie będzie dalej czynem niedozwolonym rozpowszechnianie utworu oryginalnego w tych granicach, w których rozpowszechnianie jest dozwolone wyraźnie według art. 13—15, a pod warunkami w art. 16-ym określonemi, np. przedruk artykułu w dzienniku z innego dziennika, ogłoszonego bez zastrzeżenia, jeżeli źródło podano (p. art. 13 l. 1), albo odegranie utworu muzycznego przez towarzystwo muzyczne dla

swych członków (art. 14 l. 2), albo odtworzenie w rzeźbie utworu malarskiego (art. 15 l. 5) i t. d.

Nie będzie czynem niedozwolonym, gdy twórca rozpowszechnia swe dzieło, które może być uważane za dzieło oryginalne, jakkolwiek twórca spożytkował w swym utworze pomysły innego twórcy bez jego zezwolenia (p. objaśnienia do art. 2-go). I tu znowu muszę przypomnieć to, co już zaznaczyłem przy art. 2-im, że przedmiotem ochrony jest przeważnie tylko forma oryginalna, postać, w jakiej myśl się ucieleśniła. Same myśli, opinje, zapatrywania, które nie noszą na sobie piętna oryginalnego, należą do dobra ogółu, choćby były czemś nowem.

Gdzież zresztą znaleźć granicę, wchodząc w treść dzieła, tego, co jest nowością, w przeciwstawieniu do tego, co twórca zaczerpnął z nieprzebranej skarbnicy kultury, jaką ludzkość przed nim nagromadziła?! Jakkolwiek więc prawo autorskie jest wyłącznem, to jednak trzeba w zakreśleniu przedmiotu wyłączności być bardzo ostrożnym, a zwłaszcza nie ulegać zbytecznie różnym, nieraz zbyt daleko idącym, uroszczeniom twórców, którzy są jak wiadomo «*irritabile genus*», a — zwłaszcza ci mniejsi — miewają o tem, co nowego wnieśli, zbyt wygórowane wyobrażenia i także upatrują naśladownictwa tam, gdzie rzekomy naśladowca czerpał z tego samego źródła, co ów podrażniony twórca.

4. Czynami niedozwolonemi mogą być rozsprzedaże egzemplarzy dzieła, które sporządzono legalnie, np. egzemplarze powieści autora A, Francuza, przedrukowano w Niemczech, gdy tamże po latach 30 po śmierci autora prawo autorskie już wygasło; egzemplarze te jednak nakładca niemiecki wprowadza do Polski, gdzie prawo autorskie jeszcze istnieje, i tu je rozsprzedaje sam, czy przez różnych księgarzy; rozsprzedaże te będą w Polsce naruszeniem prawa spadkobierców Francuza A.

5. Wdzierać się można bezprawnie w wykonywanie prawa autorskiego także i w inne sposoby, aniżeli wskazane pod 1—4; między innemi i przez to, że, ofiarując publiczności egzemplarze dzieła B, lub reprodukcje sceniczne lub muzyczne, albo, wystawiając utwory rysunkowe, malarskie

lub plastyczne twórcy B, sam B lub ktoś inny stara się wywołać w publiczności (u konsumentów idealnych) mylne mniemanie, że chodzi o utwór więcej znanego i poszukiwanego twórcy A: np. B, chcąc skorzystać z siły atrakcyjnej, jaką na publiczność wywiera znany utwór Mascagniego *Cavalleria Rusticana*, wystawia operę pod tym samym tytułem; albo jakiś B wydaje kalendarzyk w takim samym formacie, z podobną kartką tytułową, jak kalendarzyk powszechnie znany i poszukiwany wydawcy A; malarz B, korzystając z tego, iż ma nazwisko podobne do nazwiska znanego malarza A, wystawia na sprzedaż obrazy z sygnaturą, wywołującą u odbiorców błędne mniemanie, że kupują obrazy malarza A itp.

6. Wreszcie zwracam uwagę na grupę przywłaszczeń bezprawnych, polegających na tem, że jakiś C ma wprawdzie prawo do rozpowszechniania dzieła twórcy A, czyto przez wydanie utworu, czy w jakiś inny sposób, ale swe prawo przekracza i przez to popełnia czyn niedozwolony; np. C otrzymał prawo do wydania 3000 egzemplarzy, drukuje jednak o 2000 więcej bez wiedzy i zgody twórcy A; C otrzymał prawo do reprodukcji litograficznych, a sporządza reprodukcje fotograficzne i takowe sprzedaje; dyrekcja teatru C przekraca liczbę dozwolonych jej przedstawień i t. p.

Co do skarg z art. 55 zaznaczam, że wprawdzie w powyższych wywodach, o ile chodzi o przypadki pod 1 i 2, nazwałem je skargami windykacyjnemi, o ile zaś chodzi o przypadki pod 3—6 — skargami negatoryjnemi, to jednak do tych nazw skarg według analogji z prawa rzymskiego dodaćby należało jeszcze nazwę «*publiciana in rem actio*». Są to bowiem skargi zawsze z «domniemanej własności» o tyle, że powód nie potrzebuje przeprowadzać dowodu nabycia pierwotnego prawa własności przez twórcę, gdyż może się zawsze oprzeć na domniemaniu z art. 6 ustępu 2-go. Do pozwanego należy dowód na przeciwieństwo domniemania, np. dowód, że twórcą nie jest powód, gdyż popełnił on plagjat.

Skarga z art. 55 służy nietylko właścicielowi, ale i każ-

demu rzeczowo uprawnionemu np. nakładcy, o ile ktoś jego prawo bezprawnie naruszył. Nazwa jej rzymska będzie w tym przypadku *confessoria in rem actio.* — Nakładca jako rzeczowo uprawniony wnieść ją może nawet przeciw, twórcy, gdy tenże popełni czyn, gwałcący wyłączne prawo nakładcy; np. gdy własnym nakładem wyda egzemplarze tego samego dzieła. Skarga nakładcy w przypadku, gdy sam twórca z nakładcą zawarł przedtem umowę, będzie zbiegać się ze skargą, wynikającą z umowy o nakład.

Choćby twórca A swe prawo majątkowe nawet w zupełności zbył innej osobie (M), a M wystąpił ze skargą z art. 55 przeciw przywłaszczycielowi B, twórca A będzie mógł przyłączyć się jako uczestnik w sporze do skargi M, gdy naruszenie przez B dokonane, nie będzie obojętnem dla A ze względu na jego interesy osobiste.

Rozciągłość roszczenia z art. 55 ocenić należy według ogólnych zasad prawa cywilnego. W szczególności uwaga ta dotyczy kwestji, w jakiej rozciągłości naruszający prawo autorskie będzie obowiązany do wydania pokrzywdzonemu niesłusznego wzbogacenia się. Pod tym względem rozstrzygającą więc będzie kwestja, czy przywłaszczyciel, co najczęściej bywa, działał w złej wierze, czy też w wierze dobrej t. zn. nie wiedział, że twórcę lub jego prawnego następcę krzywdzi. Przypadki takiego krzywdzenia twórcy w dobrej wierze mogą zachodzić, np. w przypadkach podanych powyżej pod l. 1; albo gdy przedrukowujący obce dzieło sądzi na podstawie zasiągniętych informacyj mylnych, że dzieło stało się już przedmiotem użytku publicznego; albo gdy nakładca zawarł umowę o nakład z osobą, którą mylnie za twórcę uważa i t. p.

P. także uwagi do art. 56 i ogólne uwagi po art. 59.

Art. 56. Bezprawnie sporządzone egzemplarze lub ich części oraz przyrządy, służące do wydawnictwa, jak: klisze, stereotypy, kamienie, płyty i t. p., należące do pozwanego, mają być na wniosek pokrzywdzonego przyznane mu na poczet roszczeń pieniężnych, albo pozo-

stawione u właściciela w stanie niezdatnym do użytku. Nie można jednak niszczyć dzieł sztuki.

Przy dziełach budownictwa nie można wstrzymać rozpoczętej budowy. Pokrzywdzony ma jednak prawo do wynagrodzenia (honorarjum) według sprawiedliwego uznania, niezależnie od roszczeń z tytułu niesłusznego zbogacenia się i roszczeń o odszkodowanie.

W uwagach do art. 55 zaznaczyłem, że treść roszczenia z art. 55 zależy na ogół od przepisów dzielnicowych praw cywilnych. Pewną modyfikację pod tym względem wprowadza jednak co do egzemplarzy, bezprawnie sporządzonych, przyrządów, służących do wydawnictwa i t. d. przepis art. 56, podyktowany przeważnie tendencją, by nie niszczyć dzieł sztuki i przedmiotów wartości majątkowej, a jednak zarządzić to, co odpowiada sprawiedliwości.

Słowa «należące do pozwanego» wskazują, że egzemplarze, znajdujące się już u różnych nabywców (w rękach publiczności), nie podpadają pod sankcje art. 55 i 56, że więc skarga z art. 55 może być zwrócona tylko przeciw osobom, bezprawnie rozpowszechniającym utwór. (Inaczej co do sankcji z art. 58, o czem p. przy tym artykule).

Z ostatniego zdania ustępu pierwszego wynika *a contrario*, że manuskrypt, stanowiący *corpus delicti*, może być zniszczony; np. kopja stenogramu z wykładu oddana bezpośrednio do druku.

Wprawdzie przy dziełach architektury nie można stosownie do ustępu 2-go wstrzymać rozpoczętej budowy, jednakże z tego nie wynika, żeby pokrzywdzony nie mógł żądać, by krzywdziciel wprowadził w budowie, zwłaszcza w dekoracji fasady, zmiany, uchylające naruszenie prawa autorskiego — o ile to bez «niszczenia dzieła sztuki» i bez narażenia postępu budowy jest możliwe. Jeżeli nie jest to możliwe, lub pokrzywdzony tego nie żąda — tak, że rozpoczęte dzieło architektoniczne z swem piętnem czynu niedozwolonego, bo gwałcącego prawo autorskie, zostaje wykończone, natenczas niezależnie od roszczeń, uzasadnionych

art. 55, należy się pokrzywdzonemu odpowiednie wynagrodzenie (honorarjum), które nie zależy od szkody wyrządzonej twórcy przez pogwałcenie jego praw, ale jest odpłatą za wykonanie przez inną osobę jego prawa autorskiego. Wysokość wynagrodzenia oznaczy w razie wątpliwości sędzia według swobodnego uznania.

Art. 57. Od osoby, która nie wkraczając w prawo autorskie, wyrządza z winy swej szkodę w jego przedmiocie, pokrzywdzony żądać może wynagrodzenia zrządzonej szkody.

Ogólną charakterystykę czynów bezprawnych, podpadających pod przepis art. 57, podałem powyżej przy art. 55 pod nagłówkiem «Ogólne uwagi» do art 55—59.

Czyny te są występkami w ściślejszem tego słowa znaczeniu, ale zbiegają się często z niewypełnieniem obowiązków na umowie opartych.

Prawie zawsze występek z art. 57 jest także naruszeniem praw osobistych twórcy, tak, że wywołuje on wówczas nietylko roszczenie majątkowe odszkodowawcze z art. 57, ale i roszczenie o zadośćuczynienie moralne z art. 58 (względnie 59).

Oto przykłady:

1) Ktoś zniszczył w całości lub w części dzieło twórcy, rękopis, obraz, rzeźbę i t. d. O ile chodzi tylko o zniszczenie rzeczy *(corpus mechanicum)*, skutki szkody wyrządzonej podpadają pod przepisy praw cywilnych. Natomiast przepis art. 57 dotyczy szkody wyrządzonej twórcy lub jego prawnemu następcy w przedmiocie prawa autorskiego, a temsamem i w jego prawie autorskiem. Jeżeli twórca A sprzedał i oddał na własność obraz panu M, a obraz spalił się z winy N, to M swą szkodę w *corpus mechanicum* zaskarży przeciw N na podstawie przepisów prawa cywilnego o obowiązku wynagrodzenia szkody; niezależnie od tej skargi twórca A będzie mógł po myśli art. 57 żądać od N odszkodowania za stratę, jaką ponosi w swem prawie autorskiem przez to, że, nie może dzieła rozpowszechniać przez kopje, przedruki, publiczne wy-

stawianie i t. p. i czerpać stąd dochodów. Jego krzywda moralna będzie nadto podstawą roszczenia z art. 58.

2) Przedsiębiorstwo teatralne wystawiło w tak nędznej inscenizacji i z takiemi skreśleniami napisany przez A dramat, przedsiębiorca urządzający koncert tak licho wykonał skomponowaną przez A symfonję, że wartość samego utworu w opinji publicznej upadła; to samo stało się przez niechlujne i niedokładne wydanie napisanego przez A dzieła literackiego: W przypadkach tych przedsiębiorca nietylko wyrządził twórcy krzywdę moralną, podpadającą pod przepis art. 58, ale i szkodę materjalną, którą będzie musiał wynagrodzić po myśli art. 57.

3) Wyrządzenie szkody w wartości przedmiotu prawa autorskiego może nastąpić także przez krytykę.

Oczywiście krytyka, nietylko jest potrzebna, ale nawet przez twórców pożądana. Wszak twórca rozdaje egzemplarze swego literackiego utworu, bilety na przedstawienie teatralne i na wykonanie dzieła muzycznego, by wywołać krytykę. Krytyka powinna wytykać błędy i wady i kształcić i podnosić poziom estetyczny i naukowy publiczności — może być przytem bardzo ostrą — ale nie wolno jej posługiwać się nielojalnemi środkami, nie wolno zwłaszcza kłamać, błędnie informować o treści utworu — czy to dzieje się w złym zamiarze, czy skutkiem lenistwa i niedbalstwa. Tego rodzaju krytyka jest czynem zawinionym, przeciw któremu prawo powinno dawać środki represji. Ustawy prasowe karne w granicach prawem publicznem wskazanych pozwalają twórcy, by żądał publicznego sprostowania faktu. Z punktu widzenia prawa cywilnego, środek taki nie wystarcza. Prawo cywilne musi dać pokrzywdzonemu środki do uzyskania pełnej satysfakcji, a więc nietylko zadośćuczynienia za ból moralny — do czego odnosi się przepis art. 58,— ale i wynagrodzenia szkody majątkowej, co podpada pod przepis art. 57.

Jak daleko sięgają granice tego, co w krytyce jest dozwolone a co niedozwolone, to trudno w ustawie ściśle oznaczyć. Znamiona czynu, o którego represję idzie, z reguły łączyć się będą z kłamstwem, wprowadzającem pu-

bliczność w błąd co do istotnej treści utworu, i dlatego ustawa zaakcentowała ten przypadek, przytaczając go dla ilustracji w końcowem zdaniu art. 58-go. Reszta należy do wykładni.

4) Z licznych grup innych przykładów, jakich dostarcza nam praktyka, przytaczam jeszcze następujący: Profesor A wydał książeczkę, zestawiającą tematy zadań matematycznych i podającą ich ostateczne rozwiązanie. Profesor B wydał drukiem opracowanie tych zadań i przez to wartość książki A tak obniżył, że przestano jej w szkołach używać. Czyn profesora B podpada niewątpliwie pod przepis art. 57.

Czyny, pod art. 57 podpadające, wywołują, jak zaznaczono, po stronie uprawnionego szkodę materjalną lub moralną, lub jedną i drugą, ale nie łączą się ze wzbogaceniem osoby, która czyn popełniła. Represja ich jest uzasadniona o tyle, o ile czyn jest wadliwy pod względem subjektywnym, to znaczy, o ile popełniono go w złym zamiarze, lub o ile zachodzi przynajmniej niedbalstwo lub nieuwaga.

Skargą z art. 57 pokrzywdzony żądać może wstrzymania czynu szkodliwego i usunięcia szkody przez wynagrodzenie jej według zasad praw cywilnych, a jeżeli zachodzi zbieg z krzywdą moralną, może żądać także zadośćuczynienia z art. 58. Roszczenia o uznanie prawa lub wydanie wzbogacenia nie są tu wcale aktualne.

Skargi z powodu naruszenia praw osobistych.

Art. 58. Twórca, któremu wyrządzono szkodę w zakresie jego osobistego stosunku do dzieła, może, — chociażby prawo autorskie wcale nie istniało, zgasło, przeszło na inne osoby, albo było bezskuteczne według postanowień art. 13 do 15, — żądać niezależnie od roszczeń z art. 55 do 57 zaniechania czynów krzywdzących i usunięcia ich skutków, w szczególności publicznego odwołania lub innej deklaracji publicznej, ogłoszenia wy-

roku w czasopismach i innych środków zadosyćuczynienia. Jeżeli czyn był popełniony rozmyślnie, sąd na wniosek pokrzywdzonego może mu oprócz odszkodowania przyznać za poniesione przykrości i inne osobiste uszczerbki odpowiednią kwotę, którą oznaczy stosownie do zachodzących okoliczności według swobodnego uznania (pokutne).

Taką krzywdą osobistą jest: gdy ktoś przywłaszcza sobie autorstwo, nazwisko twórcy lub pseudonim; gdy nie podaje w swym utworze autora lub źródła, z którego zaczerpnął treść lub wyimki, przez co może powstać błędne mniemanie co do autorstwa, albo podaje fałszywie autora lub źródło; gdy publikuje dzieło, do publikacji przez twórcę nie przeznaczone; gdy wprowadza w publikacji zmiany, dodatki, skrócenia, które treść wykrzywiają, lub uwłaczają godności i wartości dzieła; gdy wydaje dzieło w rażąco nieodpowiedni sposób; gdy czyni zmiany w oryginale dzieła, gdy oryginał dzieła sztuki oznacza nazwiskiem twórcy wbrew jego woli, lub w inny sposób wbrew jego woli ujawnia autorstwo; gdy w krytyce obniża wartość dzieła przez świadomie fałszywe przedstawienie faktów i t. p.

O prawach osobistych twórcy i ich naruszeniach była mowa tylokrotnie przy poprzednich artykułach, a nawet i we wstępie, że tutaj mogę się ograniczyć do nielicznych uwag, powołując się zresztą na wywody w tym przedmiocie, zamieszczone zwłaszcza w objaśnieniach do art. 12, 23, 55 i 57.

Przypominam, że art. 58 z przepisami o ochronie praw osobistych twórcy, jest tylko emanacją coraz silniej w systemie praw cywilnych podkreślanych zasad o ochronie prawa osobistości w drodze skargi prawno-cywilnej. I dlatego ochrona interesów duchowych twórcy nie jest zależną od kwestji, czy zostało naruszone majątkowe prawo autor-

skie, i nawet, czy takie prawo w rozumieniu ustawy z roku 1926 istnieje, czy nie. I tak np. skargę z art. 58 i 59 wnieść będą mogli, po wygaśnięciu okresów z art. 20—22, krewni lub dziedzice twórcy, do ochrony praw jego osobistych powołani, jeżeliby ktoś bez ich zgody chciał wydać jakieś pamiętniki czy listy, czy jakiekolwiek inne utwory zmarłego, lub gdyby ktoś jego utwory wydawał, wprowadzając w nich zmiany — bez podania wyraźnego, że zmiany takie a takie wprowadzono, albo zmiany, poniżające dzieło.

Z tekstu art. 58 (ust. 2-gi) wynika niewątpliwie, że wyliczenie czynów krzywdzących twórcę jest tylko przykładowe. Pod przepis art. 58 podpadać więc będą jeszcze różne inne czyny krzywdzące autora, jak np. obwinianie publiczne twórcy, że popełnił plagjat (czyn ten będzie zresztą ewentualnie podlegał sankcji dzielnicowych przepisów prawno-cywilnych i karnych); profanacja dzieła literatury lub sztuki przez nikczemną parodję; podanie bez zewolenia twórcy do wiadomości publicznej, kto się kryje pod anonimem lub pseudonimem; w danych warunkach nadmierne obniżenie bez potrzeby ceny dzieła; zakomunikowanie w dziennikach treści dzieła, którego twórca nie chciał ogłosić; wyzyskanie przez dziennik treści artykułu, a potem odesłanie go autorowi z wiadomością, że redakcja artykułu nie ogłosi i t. d. P. także przykład poniżej na końcu uwag do art. 58 podanych.

Na początku uwag wstępnych do art. 55—59 wspomniałem, że roszczenia z art. 58 przypominają rzymską *actio iniuriarum aestimatoria*. Gdy jednak głębiej wnikniemy w rzecz, dostrzeżemy, że tę analogję możemy przyjąć tylko z bardzo zasadniczem zastrzeżeniem, że rzymska *actio iniuriarum aestimatoria* nie odpowie w pełni nowoczesnemu dogmatycznemu ujęciu rzeczy. Jeśli bowiem pojmiemy czyny bezprawne, o których mowa, nie jako delikty *sui generis*, ale jako czyny gwałcące prawo podmiotowe bezwzględne (prawo osobistości), musimy i tutaj, podobnie jak w prawie majątkowem autorskiem odróżnić dwa roszczenia: bezwzględne *(actio in rem)* i względne *(actio in personam)*: Pierwsze zwraca się przeciw każdemu, kto twórcy wyrządza krzywdę,

przywłaszczając sobie jego prawo osobiste (np. przeciw plagjatorowi), lub jego wykonywanie, — a to bez względu na subjektywne czynniki (winę), zachodzące po stronie krzywdzącego. Drugie zwraca się przeciw każdemu, kto bez objawu przywłaszczania sobie autorstwa, wykonywania jego lub korzystania z niego, narusza prawo osobiste twórcy — przez czyn subjektywnie wadliwy (winę). P. zresztą o tem moje wywody w pracy o prawach osobistych, ogłoszonej w IV tomie Czasopisma prawniczego i ekonomicznego. — Dla ilustracji roszczenia bezwzględnego, służącego dla ochrony prawa osobistego, także przeciw osobie, nie ponoszącej winy, niech posłuży przykład następujący: Malarz A obraz przez siebie namalowany oznaczył nazwiskiem słynnego malarza B i sprzedał go potem za wysoką cenę handlarzowi C, a C sprzedał go za jeszcze wyższą cenę osobie D. Malarz B będzie miał nietylko roszczenie prawne bezwzględne do malarza A, ale i do D, chociaż D żadnej winy nie ponosi, a tylko ma u siebie obraz gwałcący autorstwo B. B będzie mógł żądać, by D usunął lub dozwolił na usunięcie z obrazu, będącego jego własnością, sygnatury malarza B. Inna rzecz — co nas tu nie obchodzi — że D będzie mógł żądać wynagrodzenia szkody od A, względnie i od C, a ewentualnie uchylenia wszystkich skutków umowy, z handlarzem C zawartej.

Art. 59. Po śmierci twórcy powołani są do wniesienia skargi z art. 58, jeżeli twórca nie wyraził innej woli, jego małżonek, rodzice, zstępni oraz rodzeni bracia i siostry zmarłego. Osoby te jednak nie mają prawa do pokutnego. W razie wniesienia skargi przez jedną z nich inne nie mogą wytaczać skargi osobistej, lecz mogą tylko przystąpić do już wytoczonego sporu.

P. co do tego artykułu uwagi, zamieszczone do artykułu 12 i 23.

Pokutnego nie mogą żądać osoby wymienione w art. 59, gdyż one działają tylko jako reprezentanci zmarłego twórcy i dlatego sprawianie im przyjemności przez przyznawanie

im korzyści majątkowej nie miałoby racjonalnej podstawy prawnej.

Do art. 55—59 (uwagi końcowe). Przepisy tych artykułów nasuwają kwestję o stosunku ustawy o prawie autorskiem do ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji:

Twórcę lub jego następcę prawnego możemy uważać w rozumieniu ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji za przedsiębiorcę, a utwór jego za przedmiot przedsiębiorstwa, gdyż twórca ciągnie zyski z rozpowszechniania utworu, tj. stąd, że ofiarowuje korzystanie z niego publiczności (konsumentom idealnym), którzy za to korzystanie płacą. Wartość pieniężna przedmiotu przedsiębiorstwa, a tem samem i przedsiębiorstwa (utworu) zależy od siły atrakcyjnej, jaką utwór wywiera na konsumentów idealnych i od rozgłosu jakim się cieszy autor (t. zn. firma autora). Naruszenie prawa na przedsiębiorstwie może nastąpić bądź to przez przywłaszczenie sobie siły atrakcyjnej obcego przedsiębiorstwa, które co do prawa autorskiego występuje z reguły przez bezprawne rozpowszechnianie dzieła, będące tylko szczególnym objawem wdzierania się w klientelę twórcy i jego utworu, bądź też przez zmniejszanie bezprawne i zawinione siły atrakcyjnej przedsiębiorstwa (polegającej zwłaszcza na oczernianiu przedsiębiorstwa) — co przy prawie autorskiem objawia się przez fizyczne niszczenie utworu, przez krytykę kłamliwą, przez złe wykonanie dzieła i t. p.

Mając na względzie tę paralelę, którą można i dalej przeprowadzać (np. o ile chodzi o nazwę przedsiębiorstwa a tytuł dzieła literackiego), dojdziemy do zapatrywania, że ustawa autorska wobec ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji, pojętej jako ustawy, służącej do ochrony praw przedsiębiorców i praw na przedsiębiorstwach, jest ustawą specjalną, a ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji — ustawą ogólną. Przepisy jej według zasady *lex specialis derogat generali* — o ile chodzi o ochronę praw twórców i ich prawnych następców — będą musiały być stosowane przedewszystkiem, ale, o ile ustawa o prawie

autorskiem nie podaje norm, będzie można, w poszukiwaniu właściwego prawa przed przepisami powszechnego prawa prywatnego sięgać do ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji (p. np. art. 1 ustęp 3-ci, art. 2 ust. 2 i t. d. ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji).

Ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji będzie miała doniosłe znaczenie co do ochrony odbiorców a raczej ogólnie konsumentów (idealnych) utworów, podpadających pod ustawę o prawie autorskiem, gdyż ustawa autorska zajmuje się jedynie ochroną praw twórców i ich prawnych następców, a nie ochroną konsumentów. Przypominam dla ilustracji przykład przy art. 55 wspomniany pod l. 2, gdy B za zgodą A oznacza swój obraz znakiem A.

Do formalnej (proceduralnej) strony ochrony prawno-prywatnej należy stosować przepisy właściwe dzielnicowe, skoro ustawa o prawie autorskiem nie zawiera pod tym względem prawie żadnych norm (wyjątek p. w art. 74 ust. 1). W granicach tych przepisów pokrzywdzony będzie mógł miedzy innemi żądać wydania przez sąd tymczasowych zarządzeń, np. natychmiastowego zajęcia egzemplarzy bezprawnie wydrukowanych, płyt gramofonowych, przeznaczonych do rozsprzedaży, klisz, kamieni litograficznych i t. p.

Art. 60. Przepis z art. 58 stosuje się odpowiednio do rozpowszechnienia portretu bez pozwolenia portretowanego; przepisy art. 58 i 59 — do naruszania praw osobistych przez wydanie listów bez pozwolenia, wymaganego art. 19.

P. co do tego artykułu uwagi zamieszczone przy artykułach 18 i 19.

Postanowienia karne.

Art. 61. Kto wbrew przepisom niniejszej ustawy umyślnie wkracza w wyłączne prawa twórcy, lub jego

następcy prawnego, ulega karze grzywny do dziesięciu tysięcy złotych, lub aresztu od jednego tygodnia do sześciu miesięcy, albo obu tym karom łącznie.

Sporządzający kopję z cudzego utworu sztuki plastycznej ulega karze tylko wtedy, gdy trudni się takiem kopjowaniem zarobkowo.

Art. 62. Nakładca, który bez wiedzy twórcy świadomie zamawia, i sporządzający nakład, który bez wiedzy twórcy świadomie wytwarza większą liczbę egzemplarzy utworu, aniżeli mu dozwolono, ulega karze grzywny do pięćdziesięciu tysięcy złotych lub więzienia od jednego miesiąca do jednego roku, albo obu karom łącznie.

Art 63. Kto umyślnie przywłaszcza sobie cudze autorstwo — ulega karze grzywny do dziesięciu tysięcy złotych lub aresztu od jednego miesiąca do roku, albo obu karom łącznie.

Art. 64. Ściganie czynów z art. 61 i 63 może nastąpić tylko z oskarżenia prywatnego.

Art. 65. Do ścigania z oskarżenia prywatnego są uprawnione te same osoby, którym w danym przypadku służy prawo do skargi cywilnej.

Art. 66. Usiłowanie jest karalne tylko w przypadkach art. 62.

Art. 67. Nie można wdrożyć postępowania karnego, jeżeli od popełnienia przestępstw z art. 61 i 63 upłynęło lat trzy, a z art. 62 — lat pięć.

Nie można wydać wyroku skazującego, jeżeli od popełnienia przestępstwa z art. 61 i 63 upłynęło lat sześć, a z art. 62 lat dziesięć. Jednak przedawnienie wstrzymuje się, jeżeli z powodu, w ustawie przewidzianego, nie można postępowania karnego wdrożyć lub dalej prowadzić.

Nie można wykonać wyroku skazującego, jeżeli od jego prawomocności upłynęło lat dziesięć.

Przedawnienie kary wstrzymuje się w okresie warunkowego zawieszenia lub odroczenia wykonania kary.

Art. 68. Skarg z art. 61 i 63 nie można wnieść po upływie jednego roku od czasu, kiedy uprawniony do skargi dowiedział się o popełnieniu przestępstwa i o osobie sprawcy.

Art. 69. Sąd może na wniosek pokrzywdzonego zarządzić ogłoszenie wyroku na koszt skazanego.

Co do przepisów karnych, które zredagowała Sekcja prawa karnego kom. kod. ograniczam się do kilku uwag.

Do art. 61—63: Znamiona ogólne czynów karalnych z art. 61—63 polegają:

1) na umyślnem bezprawnem wkroczeniu w prawa twórcy lub jego następcy prawnego (znamię podmiotowe).

2) na tem, żeby to wkroczenie było bezprawne tj. niezgodne z przepisami ustawy. Nie byłoby bezprawia, gdyby twórca zgodził się na wkroczenie w swe prawo, udzielając wkraczającemu licencji lub ustanawiając np. na jego rzecz prawo nakładu, wystawienia sztuki i t. p. — albo gdyby ustawa sama na wkraczanie pozwalała (p. art. 13 do 17). P. zresztą uwagi do art. 55.

3) Karalność zależy także od tego, żeby bezprawie czynu objawiło się w wkroczeniu w wyłączne prawa twórcy. W art. 61-ym nie bez powodu użyto słów tu pod-

kreślonych. Chodziło — jak mniemam — o ograniczenie przedmiotowe (oprócz podmiotowego, polegającego na umyślności) zakresu tych czynów, które jako czyny niedozwolone i bezprawne uważać należy za występki w rozumieniu prawa cywilnego: Tylko te czyny są karalne, które obrażają wyłączne prawa twórcy, to znaczy zdaniem mojem, te, które ze stanowiska prawa cywilnego rodzą roszczenia bezwzględne. Należą tu więc wszelkie przywłaszczenia praw twórcy, tj. wszystkie czyny, podpadające pod artykuł 55, ale i te czyny, które jako naruszenia prawa osobistego twórcy, podpadają pod przepis art. 58, a są przytem przywłaszczeniami, jak np. plagjat. — Nie są zaś karalnemi czyny, podpadające pod przepis art. 57, jak i te, które wprawdzie podpadają pod przepis art. 58, ale nie są przywłaszczeniami. Nie będzie więc według art. 61 czynem karalnym, ze stanowiska ust. o prawie aut., spalenie manuskryptu, uszkodzenie obrazu, rzeźby, zdradzenie publiczne anonimu, świadomie fałszywe przedstawienie faktów w krytyce dzieła i t. p. — co naturalnie nie wyklucza, że czyny takie będą karalne na podstawie dzielnicowych kodeksów karnych lub innych przepisów karnych, np. jako złośliwe uszkodzenie cudzej własności, jako przestępstwa prasowe i t. d. Zresztą o tem, co przedmiotowo jest czynem bezprawnym w rozumieniu ustawy autorskiej, p. w objaśnieniach art. 55 i 58.

Do art. 61. Sztuka plastyczna obejmuje każdą sztukę, przedstawiającą formy w przestrzeni, czy to w rysunku, obrazie, czy w rzeźbie.

Do art. 62 i 63. Czyny w tych artykułach scharakteryzowane podpadają pod ogólną normę art. 61. Ustawa zajmuje się niemi w odrębnych przepisach tylko dlatego, by wprowadzić dla ich represji sankcje karne wyższe, aniżeli w ogólnym artykule 61-ym podane.

Do art. 65. Z przepisu tego wynika zwłaszcza, że o ile chodzi o naruszenie autorskich praw osobistych wyłącznych, np. wydanie rękopisu do druku nieprzeznaczonego, plagjat i t. d. — po śmierci twórcy do oskarżenia prywatnego powołane będą osoby, które sam twórca w tym celu

wyznaczył, a w braku postanowienia twórcy, osoby w art. 59 wymienione.

Do art. 66. W literaturze i praktyce jest rzeczą sporną, co należy rozumieć przez «usiłowanie» karygodnego naruszenia prawa autorskiego — czy zwłaszcza sporządzenie bez upoważnienia twórcy zwielokrotnień dzieła (przedruków, odbitek litograficznych, fotograficznych) przed ich rozpowszechnianiem jest usiłowaniem, czy też wprost czynem karalnym — tak, żeby usiłowaniem było tylko np. zamieszczenie w katalogu księgarskim, że będzie miał do sprzedaży egzemplarze dzieła X., którego przedruk rozpocznie. Z punktu widzenia prawa polskiego sądzę, że zwielokrotnienie dzieła samo przez się jest już wkroczeniem w wyłączne prawa twórcy (art. 12), a temsamem i czynem karalnym, a nie jego usiłowaniem (p. o tem w uwagach do art. 55).

Do art. 67 i 68. Ponieważ przepisy o przedawnieniu w dzielnicowych prawach karnych są rozmaite, ustawa aut. podobnie, jak ustawa o ochronie wynalazków, wzorów i t. d. z r. 1924, Dz. U. R. P. Nr. 31 poz. 306 (p. art. 76), wydała pod tym względem w swym zakresie jednolite postanowienia dla całej Polski.

ROZDZIAŁ VII.

Postanowienia przejściowe i końcowe.

Art. 70. Ustawa niniejsza stosuje się także do praw autorskich, istniejących w dniu jej wejścia w życie. Przez to jednakże nie skraca się czasu trwania praw, przez dotychczasowe przepisy określonego, a przedłuża się go jedynie wówczas, gdy prawem autorskiem rozporządza jeszcze twórca lub jego spadkobierca.

Prawa autorskie, istniejące w chwili wejścia w życie ustawy, podlegają podobnie jak prawa, które powstaną póź-

niej, przepisom ustawy z dn. 29 marca 1926. Według tej ustawy oceniać się będzie od dnia 14 czerwca zwłaszcza rozciągłość praw i skutki ich naruszeń. Jednak o ile chodziłoby o kwestję, czy pewien czyn, który dokonany został przed 14 czerwca 1926 tj. przed wejściem w życie ustawy, jest bezprawnem naruszeniem, czy nie, i jakie skutki wywiera, to chociażby skarga wniesiona została po wejściu w życie ustawy (po 14 czerwca), stosować należy ustawy dzielnicowe, przedtem obowiązujące. Wynika to z ogólnej zasady, że ustawa nie działa wstecz, *lex retro non agit*.

Pomimo, że rozciągłość autorskich praw istniejących w dniu 14 czerwca ma być od dnia 14 czerwca oceniana według nowej ustawy, zasada ta, o ile chodzi o rozciągłość czasową, ulega dwom modyfikacjom: 1) okres trwania praw istniejących ma być oznaczany według ustaw dawniejszych, jeżeli był według tych ustaw dłuższy — co zwłaszcza ma znaczenie praktyczne przy prawach autorskich na utworach kinematograficznych lub na przeróbkach utworów muzycznych na przyrządy mechaniczne (p. np. art. 20 ust. polskiej i §§ 1 i 43 ust. austr. z r. 1895, § 25 ust. niem. z dn. 9 stycznia 1907 i z dn. 22 maja 1910, art. 11 ust. rosyjskiej z dn. 20 marca st. st. 1911 r.). 2) Jeżeli ustawa polska przedłuża okres prawa autorskiego w porównaniu z ustawami dotychczasowemi (lat 50 po śmierci twórcy w miejsce lat 30, jak było według ustaw austr. i niem.), natenczas okres istniejących w dniu 14 maja 1926 r. praw autorskich przedłuża się według ustawy polskiej tylko wówczas, gdy prawa te służą jeszcze twórcom, lub ich spadkobiercom, a nie następcom prawnym pod tytułem szczegółowym. Jeżeli więc twórca z b. zaboru austr. prawo autorskie majątkowe zbył w całości osobie X., natenczas prawo to zgaśnie w lat 30, a nie w lat 50 po śmierci twórcy. Jeżeli twórca w b. zab. pruskim odstąpił Xowi wyłączne prawo nakładu na cały czas trwania prawa autorskiego, prawo nakładu wygaśnie w 30 lat po śmierci twórcy, chociaż prawo autorskie dziedziców będzie trwało jeszcze lat 20. Jednakże nakładca będzie mógł sporządzone przed upływem okresu 30-letniego egzemplarze rozsprzedać (analogja z art. 72).

Art. 70

Art. 71. Umowy, dotyczące przejścia prawa autorskiego, ocenia się według przepisów, które obowiązywały w czasie zawarcia umowy.

Przepis ten jest emanacją ogólnej zasady, że ustawy nie mają mocy wstecznej, a wyrażony został w ustawie jedynie dla usunięcia możliwego choć nie prawdopodobnego przypuszczenia, żeby ktoś z art. 70 wysnuć mógł przeciwieństwo tej zasady, co do umów dawniej zawartych. Nie można z oddziaływania ustawy na treść praw nadal istniejących wyprowadzać wniosków o mocy wstecznej ustawy co do faktów, które przed wyjściem ustawy dokonane zostały, oraz co do ich skutków. A takiemi faktami są umowy zawarte przed wejściem w życie nowej ustawy. Umowy takie wraz z skutkami, jakie z nich wypływają, oceniać należy według ustawy, która w czasie ich zawarcia obowiązywała.

Art. 72. Przedruki, reprodukcje, budowy i przeróbki dla instrumentów mechanicznych, nie zabronione przez dotychczasowe obowiązujące przepisy, a rozpoczęte, zanim ustawa niniejsza uzyskała moc obowiązującą, wolno ukończyć i rozpowszechniać, chociażby podpadały pod zakazy niniejszej ustawy.

Ponieważ dowód rozpoczęcia prac, o których mówi art. 72 przed 14 czerwca 1926 r., ciążyć będzie w razie procesu o naruszeniu prawa autorskiego na pozwanym, tj. tym, kto prace rozpoczął, przeto wskazanem jest, by osoby takie jak najrychlej zabezpieczyły sobie dowody co do daty rozpoczęcia swych prac, uchybiających niniejszej ustawie, przez środki w dzielnicowych ustawach procesowych dopuszczone.

Art. 73. W przypadkach art. 61 i 62 należy na obszarze, na którym obowiązuje niemiecki kodeks karny z r. 1871, zamiast aresztu ponad sześć tygodni stosować karę więzienia.

Przestępstwa, przewidziane w art. 61, 62 i 63 są na obszarze, na którym obowiązuje austrjacka ustawa karna z r. 1852, występkami; zamiast kary więzienia przewidzianej w art. 62, należy stosować karę ścisłego aresztu.

Porównaj analogiczne postanowienia w art. 76-ym ustawy o ochronie wynalazków z r. 1924 poz. 306 Dz. U. R. P.

Art. 74. Orzecznictwo w sporach cywilnych, których przedmiotem są roszczenia, oparte na tej ustawie, wykonywają wyłącznie sądy okręgowe bez względu na wartość przedmiotu sporu.

Art. 75. W sprawach o przestępstwa z art. 61, 62 i 63 orzekają sądy okręgowe.

Art. 76. Ustawa niniejsza wchodzi w życie w trzydzieści dni po jej ogłoszeniu.

Ustawa ogłoszona w dniu 14 maja, otrzymała zatem moc obowiązującą w dniu 14 czerwca. Odtąd tracą moc przepisy dzielnicowe, dotąd w Polsce w przedmiocie praw autorskich obowiązujące, a zwłaszcza: Ustawa rosyjska z dn. 20 marca (st. st.) 1911 r. Nr. 61 poz. 560 zb. praw i rozp. rząd.; ustawa austr. z dn. 26 grudnia 1895 Nr. 197 Dz. u. p., §§ 1172 i 1173 k. cyw. austr. znowelizowanego; ustawy niemieckie: z dn. 19 czerwca 1901, dotycząca utworów literackich i muzycznych, z dn. 9 stycznia 1907, dotycząca utworów innych sztuk pięknych i fotografji, z dn. 19 czerwca 1901 o prawie nakładczem, z dn. 22 maja 1910, nowelizująca poprzednie ustawy. Dalej straciły moc przepisy oparte na różnych szczegółowych traktatach międzynarodowych, jakie państwa zaborcze zawarły jeszcze przed wojną. Ta ostatnia uwaga nie dotyczy przepisów ogólnej Konwencji Berneńskiej, którą podpisały Niemcy jeszcze w r. 1886, a Polska 28 stycznia 1920. Bliższe wiadomości o przepisach, które obowiązywały na ziemiach polskich na podstawie praw dziel-

nicowych p. w książce Dbałowskiego i Litauera p. t. Ustawodawstwo autorskie obowiązujące w Polsce 1922.

Art. 77. Wykonanie niniejszej ustawy porucza się Ministrowi Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz Ministrowi Sprawiedliwości.

Prezydent Rzeczypospolitej: *S. Wojciechowski*

Prezes Rady Ministrów: *Al. Skrzyński*

Minister Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego: *St. Grabski*

Minister Sprawiedliwości: *Dr. S. Piechocki.*

KONWENCJA BERNEŃSKA.

Co do literatury p. we wstępie pod III.

Kilka uwag wstępnych o Konwencji B., o jej historji i znaczeniu podałem w objaśnieniach do art. 5-go ustawy o prawie autorskiem.

I. UWAGI WSTĘPNE.

A. Przystąpienie Polski do Związku państw utworzonego przez Konwencję Berneńską.

Polska zobowiązała się w art. 19 traktatu zawartego z głównemi mocarstwami sprzymierzonemi i stowarzyszonemi, podpisanego w Wersalu dnia 28 czerwca 1919 r., a ogłoszonego w Dz. U. R. P. z r. 1920 Nr. 110, poz. 728 (t. zw. Traktat o mniejszościach narodowych), że przystąpi do Konwencji Berneńskiej z dn. 9 września 1886, «przejrzanej» (raczej:zmienionej) w Berlinie dn. 13 listopada 1908 i uzupełnionej przez protokół dodatkowy podpisany w Bernie 30 marca 1914 r.

W wykonaniu tego zobowiązania delegaci Polski podpisali Konwencję w dniu 28 stycznia 1920 r. i to «bez zastrzeżeń». Konwencja została «Oświadczeniem Rządowem», dn. 12 maja 1921 r. ogłoszona w N-rze 3-cim Dziennika Ust. R. P. z r. 1922 (poz. 16) i przez to stała się ustawą wewnętrzną polską, pomimo, że przystąpienia do niej Sejm nie ratyfikował. Rząd stanął bowiem na stanowisku, że skoro «Traktat o mniejszościach narodowych» został przez Sejm ratyfikowany (dn. 31 lipca 1919), a traktat ten zobowiązuje Polskę do przystąpienia do Konwencji Berneńskiej, Rząd jako powołany do wprowadzenia w życie zobowiązań wersalskich mógł podpisać Konwencję i ogłosić ją jako

ustawę. Nie podzielam tego zapatrywania, ale rozumiem, że przyjąć musimy fakt dokonany, a temsamem nie możemy zaprzeczać mocy ustawowej przepisów Konw. Bern. w Polsce. Uznał to i Sąd Najw. pośrednio w orzeczeniu ogłoszonem w Orzecznictwie Sądów Polskich II. Nr. 36 (z glossami Górskiego i Dbałowskiego). Jednak nie podobna mi choć w krótkości nie zaznaczyć, że takie sumaryczne załatwienie sprawy przez Rząd było niewłaściwe a nawet sprzeczne z prawem konstytucyjnem, a to głównie z dwóch powodów:

1) Władza ustawodawcza nie wypowiedziała się, w jakich warunkach t. zw. prawa międzyczasowego (intertemporalnego) Konwencja Berneńska otrzymuje w Polsce moc ustawy, w jakich więc granicach ma oddziaływać na prawa autorskie już istniejące, na dobro publiczne już powstałe — w ogólności na sytuacje prawne, jakie w Polsce zastała. A są to sprawy tak ważne i na prawa prywatne i publiczne oddziaływujące, że powinny były być uregulowane w drodze ustawodawczej (art. 3 Konstytucji). W każdem innem państwie wprowadzano Konwencję przez t. zw. ustawy wykonawcze, które łagodziły ostrza Konwencji stosownie do warunków danego społeczeństwa przez postanowienia przejściowe. Prawo takiego łagodzenia zgodne jest z zasadami Konwencji (p. zwłaszcza art. 18 ust. 3-ci *in fine*). U nas zaprowadzono Konwencję brutalnie bez ustawy wykonawczej, przez proste ogłoszenie Konwencji w Dzienniku Ustaw, co fatalnie odbiło się na różnych naszych stosunkach wewnętrznych.

2) Władza ustawodawcza nie zajęła i nie mogła zająć stanowiska co do kwestji bardzo doniosłej, czy mianowicie Polska miała przystąpić do Konwencji «z zastrzeżeniami», czy «bez zastrzeżeń». Rząd w styczniu 1920 r. w sposób lekkomyślny podpisał Konwencję bez zastrzeżeń, a przecież o tem, czy takie przystąpienie było właściwe, czy nie, powinien był zadecydować Sejm przez ratyfikację, względnie przez jej odmówienie. Dla wyjaśnienia rzeczy niech posłużą następujące uwagi, które między innemi zamieściłem co do poruszonej tu kwestji w broszurze swej «O Konwencji Berneńskiej», 1923:

«W r. 1886 szereg państw, mianowicie: Niemcy, Belgja, Hiszpanja, Francja, W. Brytanja, Włochy, Szwajcarja, prócz tego inne państwa nieeuropejskie, jak Tunis i t. d. zawarły w Bernie konwencję dla ochrony dzieł literatury i sztuki. W r. 1896 nastąpiły pewne zmiany w tej konw., obowiązujące wszystkie związkowe państwa tak, że konw. z r. 1886 miała znaczenie później tylko z temi zmianami, zresztą niedaleko idącemi. W r. 1908 zjechali się reprezentanci państw związkowych w Berlinie i tam nastąpiła bardzo daleko idąca rewizja konw. z r. 1886. Prawa autorskie rozszerzono tak, że stały się rzeczywiście w tych państwach związkowych międzynarodowemi i prawie wszelkie ograniczenia, które istniały w konw. z r. 1886, odpadły. Nie mam zamiaru przedstawiać tych wszystkich zmian, ograniczę się tylko do podkreślenia dwóch różnic, bardzo istotnych, które dla nas mają szczególne znaczenie. Mianowicie art. 5 konwencji z 1886 r. postanawiał, że autorowie, należący do jednego z krajów związkowych, korzystają w innych krajach z wyłącznego prawa dokonywania przekładów, albo dawania uprawnień na przekłady swoich utworów aż do upływu 10 lat, od daty ogłoszenia utworu w jednym z krajów związkowych. Otóż jeżeli autor X wydał w języku francuskim we Francji jakieś dzieło, to przez lat 10 miał wyłączne prawo do wydawania tłomaczeń zagranicą. Konwencja z r. 1908 wykreśla ograniczenie 10-letnie, wskutek czego istnieje wyłączne prawo tłumaczenia nie tylko przez życie autora, ale i po śmierci na rzecz dziedziców autora przez lat 50. Druga różnica zawarta w art. 9 konw. z r. 1886 stanowi, że wyłączne prawo do wystawiania utworów dramatycznych albo dramatyczno-muzycznych, a więc oper i operetek, w innych krajach związkowych przysługuje tylko do lat 10, a po 10 latach ustaje i wszystkie teatry mogą przedstawiać te sztuki w przekładach na inne języki bez zezwolenia autora (domaine public). Kilka państw, wymieniam przykładowo Grecję, Włochy, Holandję i Japonję, korzystało przy przystąpieniu do konwencji z r. 1908, z wolności ograniczania obcych praw autorskich do lat 10, o ile chodzi o prawa tłomaczenia dzieł literackich i wystawiania sztuk dramatycznych i dramatyczno-muzycznych.

«Czy Polska miała prawo porobić podobne zastrzeżenia, t. j. nie w całej pełni przystąpić do konw. berneńskiej z 1908 r. a w pewnych postanowieniach przystąpić do konw. z r. 1886? Otóż w konw. z r. 1908 a zatem w konw., do której myśmy przystąpili są dwa artykuły, 27 i 25, które dotyczą naszej kwestji. Art. 27 mówi: Niniejsza konw. (1908) w stosunku do państw związkowych zastępuje konwencję berneńską z 9/IX 1886 r. Jednak państwa podpisujące niniejszą konw. będą mogły oświadczyć w chwili ratyfikacji, że zamierzają w tym albo innym punkcie podlegać przepisom konw., którą poprzednio podpisały (1886). Ten przepis odnosi się do państw, które w r. 1886 już były związkowemi lub przystąpiły do związku przed r. 1908. Mogły one więc w Berlinie powiedzieć w r. 1908, że przystępują do nowej konw., ale w tych albo w tych punktach zatrzymują postanowienia z r. 1886. Co do państw nowoprzystępujących istnieje osobny art. 25, który brzmi: Państwa, nienależące do związku, a zapewniające ochronę praw autorskich, mogą na żądanie przystąpić do związku. Przystąpienie pociąga za sobą samo przez się przyłączenie się do wszystkich warunków i dopuszczenie wszystkich korzyści, zastrzeżonych w niniejszej konw. Państwa będą mogły jednak wyszczególnić przepisy konw. z r. 1886 oraz aktu dodatkowego z 4/V 1896 r., o ile by uważały za stosowne zastąpić niemi niniejszą konw.». Z tego art. 25 wynika bezwątpienia, że państwo przystępujące do konwencji z r. 1908, kiedykolwiek po r. 1908, może poczynić pewne zastrzeżenia i wskazać te artykuły, które eliminuje z tej konw., a zastąpić je artykułami z 1886 r.

«Wobec tego, że Polska była obowiązaną przystąpić do międzynarodowej konwencji berneńskiej z r. 1886, przejrzanej w Berlinie w 1908 r., niewątpliwie miała też prawo z art. 25 z r. 1908 a tem samem mogła poczynić zastrzeżenia, wyłączając niektóre postanowienia z r. 1908 i zastąpić je postanowieniami z r. 1886».

Polska nietylko miała prawo porobić zastrzeżenia, o których wspomniałem, ale według zdania bardzo rozpowszechnionego, powinna była to uczynić ze względu na potrzeby kulturalne swego społeczeństwa, zwłaszcza, by po

latach 10-u uprzystępniać bez trudności i bez specjalnych zezwoleń zagranicznych twórców ich dzieła przez tłumaczenia na język polski i wystawianie ich na scenie. Ofiara — zdaniem wielu — polegająca na tem, że przez to za granicą nasze utwory doznawałyby pełnej ochrony także tylko do lat 10-u, byłaby stosunkowo niewielką, jeżeli zważymy, że tego co my dajemy zagranicy w zakresie twórczości literackiej, naukowej i artystycznej jest znacznie mniej, niżli tego, co my z zagranicy czerpiemy.

Czy można jeszcze obecnie zmienić przystąpienie bez zastrzeżeń z dn. 18 stycznia 1920 na przystąpienie z zastrzeżeniami, p. o tej kwestji moją broszurę o Konwencji Berneńskiej, a zwłaszcza streszczone tam przemówienie prof. Rostworowskiego; p. także Potu: La convention de Berne pod l. 5.

B. Rzut oka na treść Konwencji.

1) Organizacja Związku. Art. 1 mówi ogólnie o Związku, jaki tworzą wszystkie państwa, które podpisały Konwencję celem ochrony praw twórców względem ich utworów literackich i artystycznych. Po myśli tego artykułu przez przystąpienie Polski do Związku, prawa autorskie, istniejące lub mogące w przyszłości powstać w Polsce, mają moc we wszystkich krajach związkowych i naodwrót.

Art. 21—23 zajmuje się organem Związku, jakim jest biuro międzynarodowe, utrzymywane przez państwa związkowe w Bernie.

Art. 24 i następne dotyczą zmian Konwencji, warunków przystąpienia do niej, przepisów przejściowych i wykonawczych i t. d.

2) Art. 2 i 3 określają przedmiotową rozciągłość Konwencji: Art 2 objaśnia, co znaczą w pojęciu Konwencji «dzieła literackie i artystyczne», i nakłada na państwa, do Związku należące, obowiązek otoczenia ich (a raczej praw na nich opartych) ochroną. Art. 3-ci nakłada taki sam obowiązek co do utworów fotograficznych oraz utworów otrzymanych w podobny do fotografji sposób.

3) Art. 4-ty w ustępie 3-cim i 4-ym określa dwa pojęcia zasadnicze, dla zrozumienia Konwencji niezbędne, a mianowicie: *a)* co znaczy publikacja (ogłoszenie) utworu; *b)* które państwa należy uważać za kraj ojczysty utworu *(pays d'origine).*[1])

ad a) Publikacja w rozumieniu Konwencji jest tylko wydanie utworu. Nie jest publikacją wystawienie utworu na scenie, wykonanie choćby publiczne dzieła muzycznego, wystawienie na wystawie dzieła sztuki plastycznej, wybudowanie dzieła architektonicznego. Inne znaczenie ma «publikacja» w ustawie polskiej; p. art. 5 tejże.

ad b) Krajem ojczystym *(pays d'origine)* utworu — dopóki utwór nie został opublikowany — jest państwo, do którego należy twórca; odkąd utwór został opublikowany, krajem jego ojczystym jest to państwo, w którem nastąpiła pierwsza publikacja. Jeżeli publikacja (wydanie) nastąpiła w kilku krajach (czyli państwach) równocześnie, uważa się za kraj ojczysty ten, w którym okres ochrony jest najkrótszy. Dla utworów, wydanych równocześnie w kraju, należącym do Związku i nienależącym do Związku, za kraj ojczysty uważa się państwo należące do Związku.

Jeżeli utwór nie został wydany, a twórca zmienia swe obywatelstwo, zmienia się równocześnie i ojczyzna utworu. W razie jednak, gdyby twórca swe prawo autorskie pozbył w zupełności na rzecz jakiejś osoby X, to potem obojętną jest zmiana obywatelstwa twórcy, jak obojętną jest kwestja, jakiego państwa obywatelem jest X. Ojczyzną utworu po-

---

[1]) *Pays d'origine* tłumaczę «kraj ojczysty» i używam w tekście jeszcze innych równoznacznych wyrażeń, jak «ojczyzna utworu», «przynależność państwowa utworu». Zarzucam zaś w swych wywodach wyrażenie użyte w tłumaczeniu urzędowem, zamieszczonem w Dzienniku Ustaw, «kraj powstania utworu». To wyrażenie mija się zupełnie ze znaczeniem terminu technicznego *«pays d'origine»*. Lepiejby było powiedzieć «kraj pochodzenia utworu», ale i to wyrażenie nie byłoby całkiem trafne. Czyż można np. powiedzieć, że krajem powstania utworu będzie Francja w przypadku, gdy Francuz, bawiąc przez dłuższy czas w Polsce, tutaj napisał jeszcze dotąd nie wydane dzieło, które ma w swem biurku w Warszawie; możemy zaś zupełnie słusznie powiedzieć, że utwór przynależy państwowo do Francji, albo, że Francja a nie Polska jest ojczyzną utworu, skoro Francuz go napisał.

zostanie państwo, do którego należał twórca w chwili pozbycia utworu. To samo powiedzieć należy, gdyby X nabył prawo do utworu w drodze spadku.

Jeżeli utwór został wydany w państwie M po raz pierwszy, ojczyzną utworu będzie odtąd i pozostanie nadal państwo M, bez względu na obywatelstwo twórcy lub jakiegokolwiek jego następcy prawnego, tudzież bez względu na zmiany w przynależności państwowej tych osób.

4) Zasada ojczyzny utworu. Z art. 4-go i 5-go wynika nadto podstawowa zasada Konwencji, że prawo do ochrony we wszystkich państwach związkowych służy twórcom i ich prawnym następcom co do tych utworów (w art 2 i 3 określonych), których krajem ojczystym jest jedno z państw związkowych; a zatem:

a) co do utworów niewydanych, jeżeli ich twórcami są obywatele jednego z państw związkowych;

b) co do utworów wydanych, jeżeli publikacja nastąpiła naprzód w jednem z państw związkowych.

Z prawidła pod *a)* podanego wynika, że utwór niewydany, którego twórcą nie jest obywatel państwa związkowego, nie doznaje ochrony na podstawie Konwencji.

Z prawidła pod *b)* podanego wynika, że utwór, wydany naprzód w jednem z państw związkowych, doznaje ochrony na podstawie Konwencji, choćby jego twórcą był obywatel nienależący do związku; np. obywatel Stanów Zjednoczonych, które dotąd nie przystąpiły do Konwencji, może dla swego utworu mieć ochronę we wszystkich państwach związkowych, jeżeli wyda ten utwór po raz pierwszy w Anglji, lub po raz pierwszy równocześnie w Anglji i w Stanach Zjednoczonych (p. jednak dopisek do art. 6 Konwencji). — Jeżeli dzieło wydane zostało po raz pierwszy w państwie do Związku nienależącym, nie będzie doznawało ochrony nawet wtedy, gdyby twórcą był obywatel jednego z państw związkowych.

Zasadę tu pod 4 omówioną możnaby nazwać zasadą indygenatu utworu, lub ojczyzny utworu, albo zasadą nacjonalności utworu w rozumieniu jego przynależności państwowej. Jest ona właściwie jednolitą pokrywką dwóch zasad lub systemów: Zasady indygenatu

twórcy — o ile chodzi o utwory niewydane, a zasady terytorjalności — o ile chodzi o utwory wydane.

5) Jaką ma być ochrona w poszczególnych państwach związkowych? Państwa, układając Konwencję, miały co do tej kwestji do wyboru między dwoma systemami (zasadami) — nie mówiąc już o odchyleniach lub systemach mięszanych. Albo prawo obowiązujące w ojczyźnie utworu stosować należy we wszystkich państwach związkowych (system t. zw. statutu personalnego utworu). Albo każde państwo stosuje do utworów, bez względu na ich ojczyste prawo, swoje własne prawo (system terytorjalny, lub system assymilacji utworów obcych z utworami ojczystemi). Według systemu pierwszego, jeżeli ojczyzną utworu jest np. Francja — dlatego, że twórcą niewydanego utworu jest Francuz, albo dlatego, że utwór czyjkolwiek wydany został naprzód we Francji — stosowaćby się powinno we wszystkich państwach związkowych co do warunków i treści ochrony prawo francuskie. Według systemu drugiego, jeżeli ojczyzną utworu jest jedno z państw związkowych (np. Francja), każde państwo związkowe ma otoczyć utwór ochroną według własnego prawa; np. Niemcy stosować będą do dzieła francuskiego swoje prawo, Włochy swoje prawo i t. d.

Otóż w Konwencji Berneńskiej przyjęto w zasadzie system drugi, t. j. assymilacji, czyli system terytorjalny. Prawo więc państwa, w którem ktoś żąda ochrony dla dzieła obcego, a nie prawo ojczyste utworu, rozstrzyga o warunkach ochrony (tylko warunki co do formy nie mają znaczenia — o czem poniżej), o treści ochrony, o granicach ochrony, o czynach, stanowiących naruszenie praw autorskich, ich sankcjach karnych i prawno-cywilnych; przepisy tegoż państwa o postępowaniu procesowem będą też wyłącznie właściwe.

Zasadę powyższą terytorjalności spotęgowano jeszcze w Berlinie w r. 1908 przez t. zw. zasadę niezależności — niezależności ochrony w państwie. w którem żąda ktoś ochrony, od prawa w kraju ojczystym utworu; to znaczy, że każde państwo związkowe zapewnia ochronę utworowi przynależnemu do innego państwa związkowego według własnego prawa, bez względu na to, czy utwór ma wa-

runki ochrony według swego prawa ojczystego, czy nie; np. jeżeli ojczyzną utworu jest Francja, będzie utwór ten podlegał ochronie w Niemczech według prawa niemieckiego — bez względu na to, czy utwór ten ma warunki ochrony we Francji (art. 45-ty ust. 1 i 2, art. 5 i 6).

Od przedstawionych tu zasad assymilacji i niezależności ochrony Konwencja w redakcji z r. 1908 odstąpiła w kilku punktach a mianowicie:

a) Każde państwo związkowe może wprawdzie co do utworów, dla których jest ojczyzną, unormować ochronę dowolnie, ale, jeżeli chodzi o utwór, dla którego ojczyzną jest inne państwo związkowe, ochrona musi być przynajmniej taką, jakiej Konwencja wymaga pod względem prawnomaterjalnym. W Konwencji znajdują się mianowicie przepisy, określające *minimum* ochrony, obowiązujące państwa związkowe *(ius cogens)* w stosunkach międzynarodowych, a mieszczą się one zwłaszcza w artykułach 2 i 3, wyliczających dzieła, które muszą być chronione, a następnie w art. 8—16, określających minimalny zakres ochrony. Otóż jeżeli państwo związkowe, w którem żąda ktoś dla obcego utworu ochrony, nie daje w swem ustawodawstwie wewnętrznem nawet tego *minimum* ochrony, jakiego żąda Konwencja w stosunkach międzynarodowych, wówczas można dla obcego utworu żądać oprócz ochrony, polegającej na ustawach wewnętrznych, zastosowania odnośnych minimalnych przepisów Konwencji. Np. chociaż państwo X w swej ustawie nie chroni utworów muzycznych przeciw reprodukcjom przez instrumenty mechaniczne np. gramofony, to jednak, jeżeli chodzi o utwór muzyczny, wydany poraz pierwszy w państwie Z, kompozytor lub jego prawny następca będzie mógł żądać w państwie X zakazu reprodukcyj gramofonowych i ich rozpowszechniania, gdyż Konwencja Berneńska żąda w art. 13, by każde państwo ochronę taką twórcom zapewniło (p. ostatnie zdanie ustępu 1-go art. 4 Konw.).

Co do Polski przepis ten jest obojętny, gdyż ustawa polska nietylko nie daje w żadnem z swych przepisów ochrony mniejszej, aniżeli *minimum* określone w Konwencji dla stosunków międzynarodowych, ale i owszem przeważnie poza to *minimum* wychodzi.

Oczywiście *minimum* ochrony, żądane w stosunkach międzynarodowych przez Konwencję, nie oznacza bynajmniej *maximum*. Konwencja nawet wyraźnie zaznacza w art. 19, że cudzoziemcy mogą domagać się ochrony szerszej, jeżeli dane państwo zapewniło w swem ustawodawstwie wewnętrznem cudzoziemcom w ogólności ochronę szerszą (p. także art. 20).

b) Każde państwo, należące do Związku, musi zapewnić utworom przynależnym do innych państw związkowych pełną ochronę według swego własnego ustawodawstwa, (cywilną i karną), chociażby nie zostały spełnione formalności przez to państwo wymagane (pierwsze zdanie ustępu 2-go art. 4-go). Przez ten przepis, podobnie jak w przypadkach omawianych pod lit. *a)*, twórcy, właśni poddani państwa związkowego, mogą być w położeniu gorszem, aniżeli poddani obcy. Rzecz ta ma znaczenie i w Polsce: Np. ustawa nasza w art. 3-cim czyni zależną ochronę utworów fotograficznych od zastrzeżenia. Ustawa niemiecka tej formalności nie wymaga. Jeżeliby więc np. fotograf z Niemiec, żądał w Polsce dla swych fotografij ochrony, wówczas sądy polskie nie mogą mu tej ochrony odmówić dlatego, że na egzemplarzach fotograficznych nie ma zastrzeżenia, jakkolwiek ochrona fotografij przedsiębiorcy polskiego od takiego zastrzeżenia zależy.

c) Wprawdzie państwo, należące do Związku, obowiązane jest użyczyć dla obcego utworu, którego ojczyzną jest inne państwo związkowe, pełnej ochrony według swego własnego prawa, bez względu na to, czy ten utwór w państwie swem ojczystem może doznawać ochrony, czy nie (zasada niezależności) — tak, że np. fotograf Polak żądać będzie mógł w Niemczech ochrony dla swych widoków zakopiańskich, chociaż nie umieścił na fotografjach zastrzeżenia i w Polsce nie będzie miał ochrony — jednakże państwo, w którem żąda się ochrony, może jej odmówić, jeżeli ustawowy okres ochrony w ojczyźnie utworu już upłynął, tak, że z tego powodu utwór w ojczyźnie nie zostaje pod ochroną (p. art. 7 ustęp 2-gi, zdanie pierwsze). I tak, jeżeliby dziedzic kompozytora Niemca, po upływie lat 30-u od śmierci kompozytora, wniósł w Polsce skargę przeciw osobom, wyko-

nywującym publicznie bez jego pozwolenia ten utwór, i powołał się na to, że przecież w Polsce trwa ochrona przez lat 50 od śmierci twórcy, sądy odmówią żądaniu skargi, skoro okres ochrony utworu w Niemczech, tj. w jego kraju ojczystym, upłynął.

Dla ilustracji dotychczasowych pod l. 5 zamieszczonych wywodów odpowiedzmy jeszcze na następujące pytanie: Jaką ochronę obywatel polski, lub cudzoziemiec będzie miał dla utworu, którego ojczyzną jest Polska, w państwie związkowem X? Oto odpowiemy: Będzie miał taką ochronę, jaką przyznają takim utworom ustawy, obowiązujące w państwie X. Gdyby jednak w państwie X nie było takiej ochrony, jaką bezwzględnie przepisuje Konwencja, może żądać tamże ochrony według Konwencji. Obojętnem jest, czy twórca dopełnił formalności, jakich żąda państwo X (np. złożenie tamże w ministerstwie dzieła, zarejestrowanie go i t. p.). Obojętnem jest także, czy w Polsce dla tego utworu istnieje ochrona, czy nie. Jednakże uprawniony podmiot ochrony żadnej w państwie X mieć nie będzie, jeżeliby jej w Polsce nie miał dlatego, że okres ochrony, przepisany art. 20—22 ustawy polskiej dla tego utworu upłynął.

Wywody dotychczasowe pod 5 miały za podstawę przepisy Konwencji Berneńskiej zrewidowanej w Berlinie r. 1908. Nie uwzględniałem przytem ważnej okoliczności, że szereg państw porobił daleko idące «zastrzeżenia» co co ochrony wewnętrznej obcych utworów. (Zastrzeżenia te zestawione zostały w Dzienniku Ustaw Nr. 3 z r. 1922 (poz. 16), w którym ogłoszono Konwencję). Jeżeliby więc w stosunkach międzynarodowych chodziło o państwa, które zastrzeżenia porobiły, należy zbadać, jakiej treści są te zastrzeżenia, gdyż wtedy utwory, których ojczyzną jest np. Polska, doznawać będą tamże ochrony ograniczonej zastrzeżeniami. Rażącą poczucie sprawiedliwości jest rzeczą, że obywatel państwa, które poczyniło zastrzeżenia, w państwie, które zastrzeżeń nie uczyniło, np. w Polsce, będzie na podstawie zasady asymilacji doznawał pełnej ochrony, służącej każdemu Polakowi, jakkolwiek państwo, które porobiło zastrzeżenia, Polaka jako cudzoziemca co do utworów, których ojczyzną jest Polska, stosownie do treści zastrzeżenia

gorzej traktuje, niż swych poddanych co do utworów tam przynależnych.

Jak z wywodów powyższych widzimy, «zastrzeżenia» wprowadzają ważny wyłom w zasadzie assymilacji pod 5 przedstawionej.

6) Podział przepisów Konwencji na trzy grupy. W Konwencji mieszczą się, jak widać z powyższych wywodów:

a) Przepisy, których przedmiotem jest struktura i organizacja Związku. Tu należą postanowienia ogólne o Związku, o warunkach przystąpienia do Związku lub wystąpienia z niego, o organizacji Biura w Bernie i t. d.

b) Przepisy prawno materjalne, określające *minimum* ochrony, którą każde państwo, należące do Związku, utwory w stosunkach międzynarodowych musi otoczyć *(ius cogens).*

c) Przepisy prawno-materjalne, na podkładzie faktycznym przepisów pod *b)* oparte, wprowadzające od nich wyjątki, gdyż dozwalają państwom związkowym uregulować autonomicznie pewne kwestje ochrony. Do tej ostatniej grupy należy np. kwestja ochrony dzieł sztuki stosowanej (ustęp 4-ty art. 2-go), przepis art. 10-go i inne.

7) Konwencja zajmuje się tylko ochroną praw autorskich jako majątkowych. Ochrona praw autorskich osobistych nie jest jej przedmiotem.

Podaję w dalszym ciągu Konwencję Berneńską ze zmianami uchwalonemi w Berlinie w r. 1908, a to w tekście oryginalnym francuskim i w przekładzie polskim urzędowym, ogłoszonym wraz z tekstem francuskim w N-rze 3-cim Dziennika Ustaw R. P. z r. 1922 (poz. 16). Pomijam w przedruku z Dz. U. wstęp Oświadczenia Rządowego z dn. 12 maja 1921 i zakończenie, zestawienie reprezentantów państw związkowych, słowa wstępne Konwencji, powołanie się na podpisy pełnomocników, protokół podpisania i t. d., odsyłając pod tym względem do powołanego powyżej N-ru 3-go z r. 1922 Dziennika Ustaw R. P. Ograniczam się za-

tem do przedruku artykułów Konwencji Berneńskiej według tekstu berlińskiego z r. 1908 (II), protokołu dodatkowego z dn. 20 marca 1914 r., wprowadzającego modyfikację art. 6-go Konwencji (III) oraz zestawienia «zastrzeżeń», zawarowanych przez poszczególne państwa związkowe. (P. także uwagi zamieszczone o Konwencji i akcie dodatkowym z r. 1914 przy objaśnieniach art. 5-go polskiej ustawy autorskiej).

II. TEKST KONWENCJI.

Art. 1.

Kraje zawierające umowę wstępują w stan Związku dla ochrony praw autorów względem ich utworów literackich i artystycznych.

Art. 2.

Wyrażenie «utwory literackie i artystyczne» obejmuje wszelkie dzieła literackie, naukowe i artystyczne bez względu na ich rodzaj i formę, w jakiej są odtworzone, jako to: książki, broszury i inne pisma; utwory dramatyczne i dramatyczno-muzyczne, utwory choreograficzne i pantominy, których układ sceniczny jest piśmiennie lub jakimkolwiek innym sposobem ustalony; utwory muzyczne ze słowami lub bez słów; rysunki, obrazy utwory architektoniczne, rzeźby, utwory rytnicze, litografje; ilustracje; mapy, plany, szkice i wyroby plastyczne, dotyczące geografji, topografji, architektury lub nauki[1]).

[1] .Wyliczenie przedmiotów ochrony w art. 2. nie jest wyczerpujące, jak to wynika ze słów «jako to».

Ochronie podlegają narówni z dziełami oryginalnemi — nie przesądzając praw autora utworu oryginalnego,— tłumaczenia, przystosowania, układy muzyczne oraz

II. TEKST KONWENCJI.

Art. 1.

Les Pays contractants sont constitués à l'état d'Union pour la protection des droits des auteurs sur leurs oeuvres littéraires et artistiques.

Art. 2.

L'expression «oeuvres littéraires et artistiques» comprend toute production du domaine littéraire, scientifique ou artistique, quel qu'en soit le mode ou le forme de reproduction, telle que: les livres, les brochures et autres écrits; les oeuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les oeuvres chorégrafiques et les pantomimes, dont la mise en scène est fixée par écrit ou autrement; les compositions musicales avec ou sans paroles; les oeuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure et de lithographie; les illustrations, les cartes géographiques; les plans, croquis et ouvrages plastiques, relatifs à la géographie, à la topographie, á l'architecture ou aux sciences.

Sont protégés comme des ouvrages originaux, sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale, les

inne przeróbki utworów literackich lub artystycznych, jak również zbiory rozmaitych utworów[1].

[1]) Przepis ten ma na myśli utwory takie, które polska ustawa nazywa zależnemi (p. art. 2 polskiej ustawy). Konwencja jednak wymaga, podobnie jak ustawa polska, by utwór nosił piętno osobiste twórcy, jak to wynika ze słów *«un caractère personnel et original»*, użytych w ustępie 2-gim art. 14 Konwencji.

Kraje zawierające umowę mają obowiązek zapewnić ochronę utworom powyżej wymienionym.

Dzieła sztuki stosowanej do przemysłu są chronione, o ile na to zezwala wewnętrzne prawodawstwo każdego kraju.

Art. 3.

Niniejsza Konwencja obejmuje utwory fotograficzne oraz utwory otrzymywane w sposób podobny do fotografji. Kraje zawierające umowę winny zapewnić im ochronę.

Art. 4.

Autorowie, należący do któregokolwiek z krajów związkowych, korzystają, w krajach innych aniżeli kraj powstania utworu, dla swoich utworów zarówno nie ogłoszonych jak i po raz pierwszy ogłoszonych w jednym z krajów związkowych, z praw, które obecnie przysługują, lub które mogą być przyznane w przyszłości autorom krajowym, jak również z praw, specjalnie przyznanych przez niniejszą Konwencję.

Korzystanie z tych praw i ich wykonywanie nie wymaga żadnej formalności, korzystanie to i wykonywanie nie zależy od istnienia ochrony w kraju powstania utworu. Wskutek tego poza postanowieniami niniejszej Konwencji, zakres ochrony jakoteż środki docho-

traductions, adaptations, arrangements de musique et autres reproductions transformées d'une oeuvre littéraire ou artistique, ainsi que les recueils de différentes oeuvres.

Les Pays contractants sont tenus d'assurer la protection des oeuvres mentionnées ci-dessus.

Les oeuvres d'art appliqué à l'industrie sont protégées autant que permet de le faire la législation intérieure de chaque pays.

Art. 3.

Le présente Convention s'applique aux oeuvres photographiques et aux oeuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie. Les Pays contractants sont tenus d'en assurer la protection.

Art. 4.

Les auteurs ressortissants à l'un des pays de l'Union jouissent, dans les pays autres que le pays d'origine de l'oeuvre, pour leurs oeuvres, soit non publiées, soit publiées pour la première fois dans un pays de l'Union, des droits qui les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux, ainsi que des droits spécialement accordés par la présente Convention.

La jouisance et l'exercice de ces droits ne sont subordonnés à aucune formalité; cette jouissance et cet exercice sont indépendants de l'existence de la protection dans le pays d'origine de l'oeuvre. Par suite, en dehors de stipulations de la présente Convention, l'éten-

dzenia obrony, zawarowane autorowi dla obrony jego praw, są normowane wyłącznie podług prawodawstwa tego kraju, gdzie się żąda ochrony.

Za kraj powstania utworu uważa się: dla utworów nie ogłoszonych — kraj, do którego należy autor; dla utworów ogłoszonych — kraj, w którym zostały po raz pierwszy ogłoszone, dla utworów zaś ogłoszonych równocześnie w kilku krajach związkowych ten z krajów, którego prawodawstwo zapewnia utworom tym ochronę na najkrótszy przeciąg czasu. Dla utworów ogłoszonych jednocześnie w kraju nie należącym do Związku i w kraju związkowym ten ostatni jest uważany za kraj powstania utworu.

Przez utwory ogłoszone należy rozumieć w pojęciu niniejszej Konwencji utwory wydane. Przedstawienie utworu dramatycznego lub dramatyczno - muzycznego, wykonanie dzieła muzycznego, wystawienie dzieła sztuki, budowa jakiegoś dzieła architektonicznego nie stanowią ogłoszenia [1]).

[1]) Objaśnienia tego artykułu mieszczą się we wstępnych uwagach pod I. B., l. 3, 4, 5.

Tam zwróciłem uwagę, że «zastrzeżenie wyraźne» na fotografjach, którego wymaga art. 3 polskiej ustawy, nie będzie warunkiem ochrony fotografij, przynależnych do państw innych.

Jednakże inaczej przedstawia się rzecz z zastrzeżeniem, o którem mówi art. 13 pod l. 1 polskiej ustawy. Artykuły dziennikarskie, ogłoszone bez zastrzeżenia za granicą, będą mogły być w Polsce przedrukowywane — oczywiście z podaniem źródła (art. 16 p. ust.) — skoro dozwala tego art. 9 Konwencji w ustępie 2-gim. Jest to bowiem *lex specialis* w stosunku do art. 4-go Konwencji, uchylającego potrzebę przestrzegania formalności przepisanych w kraju, w którym żąda się ochrony.

Innych «formalności», od których przestrzegania uwalnia art. 4 Konwencji, polska ustawa nie zna. Do «formalności» w rozumieniu tego artykułu zaliczymy wymagane przez niektóre ustawy zagraniczne jako warunki ochrony, np. zgłoszenie utworu do rejestru urzędowego, złożenie egzemplarzy w ministerstwie, zamieszczenie nazwiska twórcy na obrazie lub rzeźbie itp.

due de la protection ainsi que les moyens de recours garantis à l'auteur pour sauvegarder ses droits se règlent exclusivement d'après la législation du pays où la protection est réclamée.

Est considéré comme pays d'origine de l'oeuvre: pour les oeuvres non publiées, celui auquel appartient l'auteur; pour les oeuvres publiées, celui de la première publication, et pour les oeuvres publiées simultanément dans plusieurs pays de l'Union, celui d'entre eux dont la législation accorde la durée de protection la plus courte. Pour les oeuvres publiées simultanément dans un pays étranger à l'Union et dans un pays de l'Union, c'est ce dernier pays qui est exclusivement considéré comme pays d'origine.

Par oeuvres publiées, il faut, dans le sens de la présente Convention, entendre les oeuvres éditées. La représentation d'une oeuvre dramatique ou dramatico-musicale, l'exécution d'une oeuvre musicale, l'exposition d'une oeuvre d'art et la construction d'une oeuvre d'architecture ne constituent pas une publication.

Art. 5.

Autorowie, należący do któregokolwiek z krajów związkowych, którzy wydają po raz pierwszy utwory swoje w innym kraju związkowym, korzystają w tym kraju z tych samych praw, co autorowie krajowi.

Art. 6.

Autorowie, nie należący do żadnego z krajów związkowych i po raz pierwszy ogłaszający utwory swoje w jednym z nich, korzystają w tym kraju z jednakich praw, co autorowie krajowi, w innych zaś krajach związkowych z praw, przyznanych niniejszą Konwencją [1]).

[1]) Jeżeli twórca nie jest obywatelem jednego z państw związkowych, ale dzieło swe wyda po raz pierwszy w państwie związkowem, wówczas ma prawo do ochrony w tem państwie według ustaw tam obowiązujących, a w innych państwach związkowych prawo do ochrony unormowanej prawami tychże państw, a, gdyby one nie dociągały ochrony do owego *minimum*, jakie przepisuje Konwencja — także i dodatkowo do ochrony przepisanej przez Konwencję. Takie znaczenie mają słów ostatnie artykułu 6-go *»les droits accordés par la présente Convention»*, których znaczenie jest zatem szersze, aniżeli słów z art. 4-go ustępu 1-go *»les droits spécialement accordés par la présente Convention»*; w art. 4-tym słówko «spécialement» wskazuje na postanowienia Konwencji, wychodzące poza ochronę, przyznawaną przez ustawy danego państwa, w którem żąda się ochrony.

Art. 6 raził Anglików z tego powodu, że obywatele Stanów Zjednoczonych, które do Związku nie należą, korzystają z praw obywateli państw związkowych na podstawie art. 6-go, gdy w Anglji po raz pierwszy wydają swe dzieła. Na życzenie Anglji przyszedł więc do skutku akt dodatkowy do Konwencji z dn. 20 marca 1914 r., umożliwiający usunięcie skutków art. 6 wobec obywateli państw, do związku nienależących. Tekst protokółu dodatkowego zamieszczam poniżej pod III (str. 198—201).

Art. 7.

Czas trwania ochrony, przyznanej niniejszą Konwencją, obejmuje życie autora i pięćdziesiąt lat po jego śmierci.

Art. 5.

Les ressortissants de l'un des pays de l'Union qui publient pour la première fois leurs oeuvres dans un autre pays de l'Union, ont, dans ce dernier pays, les mêmes droits que les auteurs nationaux.

Art. 6.

Les auteurs ne ressortissant pas à l'un des pays de l'Union, qui publient pour la première fois leurs oeuvres dans l'un de ces pays, jouissent, dans ce pays, des mêmes droits que les auteurs nationaux, et dans les autres pays de l'Union, des droits accordés par la présente Convention.

Art. 7.

La durée de la protection accordée par la présente Convention comprend la vie de l'auteur et cinquante ans après sa mort.

Jednakże na wypadek, gdyby czas trwania ochrony nie był w jednakowej mierze przyjęty przez wszystkie kraje związkowe, czas ten określi prawodawstwo kraju, gdzie się żąda ochrony, i nie będzie on mógł przekraczać czasu ustalonego w kraju powstania utworu[1]). Wskutek tego kraje związkowe będą musiały stosować przepisy zawarte w poprzednim ustępie jedynie w granicach, zgodnych z obowiązującem w nich prawem wewnętrznem.

[1]) Przepis art. 7, ustęp 2-gi, ma pełne znaczenie, wobec tego, że okres 50-letni nie został dotąd przyjęty przez wszystkie państwa związkowe w ustawodawstwach wewnętrznych, a nawet nie zanosi się jeszcze obecnie na rychłą unifikację pod tym względem. O znaczeniu ograniczenia ochrony do okresu przepisanego ojczystem prawem utworu p. wyżej uwagi pod I B, 5 c.

Dla utworów fotograficznych lub otrzymywanych w sposób podobny do fotografji, dla dzieł pośmiertnych dla dzieł anonimowych lub wydanych pod pseudonimem, czas trwania ochrony określi prawodawstwo tego kraju, gdzie się żąda ochrony, z tem zastrzeżeniem, że czas ten nie będzie przekraczał czasu trwania ochrony, ustalonego w kraju powstania utworu.

Art. 8.

Autorowie utworów nie ogłoszonych, należący do jednego z krajów związkowych, oraz autorowie utworów po raz pierwszy w jednym z tych krajów ogłoszonych, korzystają w innych krajach związkowych, przez cały czas trwania ochrony prawa względem oryginału, z wyłącznego prawa dokonania przekładu utworów lub dania upoważnienia na przekład.

Toutefois, dans le cas où cette durée ne serait pas uniformément adoptée par tous les pays de l'Union, la durée sera réglée par la loi du pays où la protection sera réclamée et elle ne pourra excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'oeuvre. Les Pays contractants ne seront, en conséquence, tenus d'appliquer la disposition de l'alinéa précédent que dans la mesure où elle se concilie avec leur droit interne.

Pour les oeuvres photographiques et les oeuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie, pour les oeuvres posthumes, pour les oeuvres anonymes ou pseudonymes, la durée de la protection est réglée par la loi du pays où la protection est réclamée, sans que cette durée puisse excéder la durée fixée dans le pays d'origine de l'oeuvre.

Art. 8.

Les auteurs d'oeuvres non publiées, ressortissant à l'un des pays de l'Union, et les auteurs d'oeuvres publiées pour la première fois dans un de ces pays jouissent, dans les autres pays de l'Union, pendant toute la durée du droit sur l'oeuvre originale, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la traduction de leurs oeuvres.

Art. 9.

Feljetony powieściowe, nowele i wszelkie inne utwory, bądź literackie, bądź naukowe, bądź artystyczne, bez względu na ich treść, ogłaszane w dziennikach lub pismach perjodycznych w którymkolwiek z krajów związkowych, nie mogą być bez zgody autorów odtwarzane w innych krajach.

Z wyjątkiem feljetonów powieściowych i nowel, każdy artykuł w dziennikach może być przedrukowany przez inny dziennik, o ile ten przedruk nie jest wyraźnie wzbroniony. Jednakże źródło winno być wskazane; skutki niewypełniania tego obowiązku określa prawodawstwo tego kraju, w którym żąda się ochrony.

Ochrona niniejszej Konwencji nie stosuje się do wiadomości bieżących lub rozmaitości, mających charakter zwykłych informacji prasowych.

Art. 10.

O prawie czynienia dozwolonych zapożyczeń z utworów literackich lub artystycznych dla publikacji, przeznaczonych do celów pedagogicznych, albo mających charakter naukowy lub wypisów, stanowi prawodawstwo krajów związkowych oraz osobne umowy już zawarte lub te, które mają być pomiędzy niemi zawarte.

Art. 11.

Postanowienia niniejszej Konwencji stosują się do wystawiania publicznego utworów dramatycznych lub dramatyczno-muzycznych i do wykonywania publicznego utworów muzycznych, czy to ogłoszonych, czy nie.

Art. 9.

Le romans-feuilletons, les nouvelles et toutes autres oeuvres, soit littéraires, soit scientifiques, soit artistiques quel qu'en soit l'objet, publiés dans les journaux ou recueils périodiques d'un des pays de l'Union, ne peuvent être reproduits dans les autres pays sans le consentement des auteurs.

A l'exclusion des romans - feuilletons et des nouvelles, tout article de journal peut être reproduit par un autre journal, si la reproduction n'en est pas expressément interdite. Toutefois, la source doit être indiquée; la sanction de cette obligation est déterminée par la législation du pays où la protection est réclamée.

La protection de la présente Convention ne s'applique pas aux nouvelles du jour ou aux faits divers qui ont le caractère de simples informations de presse.

Art. 10.

En ce qui concerne la faculté de faire licitement des emprunts à des oeuvres littéraires ou artistiques pour des publications destinées à l'enseignement ou ayant un caractère scientifique, ou pour des chrestomathies, est réservé l'effet de la législation des pays de l'Union et des arrangements particuliers existants ou a conclure entre eux.

Art. 11.

Les stipulations de la présente Convention s'appliquent à la représentation publique des oeuvres dramatiques ou dramatico-musicales, et à l'exécution publique des oeuvres musicales, que ces oeuvres soient publiées ou non.

Autorowie utworów dramatycznych lub dramatyczno-muzycznych korzystają przez cały czas trwania praw ich do utworu oryginalnego z ochrony od nieupoważnionego publicznego wystawiania ich utworów w przekładzie.

Aby korzystać z ochrony, wynikającej z niniejszego artykułu, autorowie nie mają obowiązku przy ogłaszaniu utworów swoich wzbraniać ich wystawienia lub wykonania publicznego.

Art. 12.

Do reprodukcji niedozwolonych, do których stosuje się niniejsza Konwencja, zaliczają się w szczególności przyswojenia pośrednie — bez upoważnienia — utworu literackiego lub artystycznego, jako to: przystosowania, układy muzyczne, przeróbki powieści, noweli lub poezji na sztuki teatralne i odwrotnie i t. d., o ile są one tylko odtworzeniem tego samego utworu w tej samej formie, lub w formie innej, ze zmianami, dodatkami lub skrótami nieistotnemi i nie noszą cechy nowego dzieła oryginalnego.

Art. 13.

Autorom utworów muzycznych przysługuje wyłączne prawo do udzielania pozwoleń na: 1) przenoszenie dzieł tych na instrumenty, na których mogłyby być mechaniczne wykonywane, 2) wykonywanie publiczne tych dzieł na takich instrumentach.

Prawodawstwo wewnętrzne każdego kraju będzie mogło poczynić, o ile go to dotyczy, zastrzeżenia i warunki co do zastosowania tego artykułu, jednakże wszyst-

Les auteurs d'oeuvres dramatiques ou dramatico-musicales sont, pendant la durée de leur droit sur l'oeuvre originale, protégés contre la représentation publique non autorisée de la traduction de leurs ouvrages

Pour jouir de la protection du présent article, les auteurs, en publiant leurs oeuvres, ne sont pas tenus d'en interdire la représentation ou l'exécution publique.

Art. 12.

Sont spécialement comprises parmi les reproductions illicites auxquelles s'applique la présente Convention, les appropriations indirectes non autorisées d'un ouvrage littéraire ou artistique, telles que adaptations, arrangements de musique, transformations d'un roman, d'une nouvelle ou d'une poésie en pièce de théâtre et réciproquement, etc. lorsqu'elles ne sont pas la reproduction de cet ouvrage, dans la même forme ou sous une autre forme, avec des changements, additions ou retranchements, non essentiels, et sans présenter le caractère d'une nouvelle oeuvre originale.

Art. 13.

Les auteurs d'oeuvres musicales ont le droit exclusif d'autoriser: 1) l'adaptation de ces oeuvres à des instruments servant à les reproduire mécaniquement; 2) l'exécution publique des mêmes oeuvres au moyen de ces instruments.

Des réserves et conditions relatives à l'application de cet article pourront être déterminées par la législation intérieure de chaque pays, en ce qui le concerne; mais toutes réserves et conditions de cette nature n'au-

kie tego rodzaju zastrzeżenia i warunki będą ograniczone ściśle do kraju, który je ustanowił.

Postanowienia ustępu pierwszego nie mają mocy wstecznej, wobec czego nie będą stosowane w krajach związkowych do utworów, przeniesionych prawnie w tychże krajach na mechaniczne instrumenty przed wejściem w moc niniejszej Konwencji.

Przeróbki dokonane na mocy ustępów 2-go i 3-go niniejszego artykułu i wprowadzone bez zgody stron zainteresowanych, do kraju, w którym nie są dozwolone, będą mogły ulec zajęciu.

Art. 14.

Autorom utworów literackich, naukowych i artystycznych przysługuje wyłączne prawo upoważnienia do odtwarzania i publicznego przedstawiania swych utworów za pomocą kinematografu.

Narówni z utworami literackiemi i artystycznemi podlegają ochronie utwory kinematograficzne — o ile autor za pomocą układu scenicznego lub zestawienia wydarzeń przedstawionych nada utworom tym charakter osobisty i oryginalny.

Nie czyniąc ujmy prawom autora oryginalnego utworu, odtworzenie za pomocą kinematografu dzieła literackiego, naukowego i artystycznego jest chronione na równi z utworem oryginalnym.

Postanowienia powyższe stosują się do odtwarzania lub wytwarzania dzieła, otrzymywanego za pomocą wszelkich innych sposobów, podobnych do kinematografji.

ront qu'un effet strictement limité au pays qui les aurait établies.

La disposition de l'alinéa 1-er n'a pas d'effet rétroactif et, par suite, n'est pas applicable, dans un pays de l'Union, aux oeuvres qui, dans ce pays, auront été adaptées licitement aux instruments mécaniques avant la mise en vigueur de la présente Convention.

Les adaptations faites en vertu des alinéas 2 et 3 du présent article et importées, sans autorisation des parties intéressées, dans un pays où elles ne seraient pas licites, pourront y être saisies.

Art. 14.

Les auteurs d'oeuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit exclusif d'autoriser la reproduction et la représentation publique de leurs oeuvres par la cinématographie.

Sont protégées comme oeuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques lorsque, par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés, l'auteur aura donné à l'oeuvre un caractère personnel et original.

Sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale, la reproduction par la cinématographie d'une oeuvre littéraire, scientifique ou artistique est protégée comme une oeuvre originale.

Les dispositions qui précèdent s'appliquent à la reproduction ou production obtenue par tout autre procédé analogue à la cinématographie.

Art. 15.

Ażeby autorowie dzieł, chronionych niniejszą Konwencją byli uważani, aż do dowodu przeciwnego, za takich i w następstwie tego mieli możność ścigania podrabiaczy przed sądami różnych krajów związkowych, wystarczy, aby nazwisko ich było wskazane na utworze w przyjęty sposób.

Co do dzieł wydanych bezimiennie lub pod pseudonimem, wydawca, którego nazwisko wskazane jest na utworze, mocen jest bronić praw przysługujących autorowi. Jest on bez dalszych dowodów uważany za przedstawiciela autora bezimiennego lub piszącego pod pseudonimem.

Art. 16.

Każde dzieło podrobione może ulec zajęciu przez kompetentne władze kraju związkowego, w którym dzieło oryginalne korzysta z ochrony prawnej.

W tych krajach zajęcie może być również stosowane do odtworzeń, pochodzących z kraju, w którym utwór nie korzysta z ochrony lub przestał z niej korzystać.

Zajęcia dokonywa się zgodnie z prawodawstwem wewnętrznem każdego kraju.

Art. 17.

Przepisy niniejszej Konwencji nie mogą ubliżać w niczem prawu, przysługującemu każdemu Rządowi kraju związkowemu, a polegającemu na zezwalaniu, dozorowaniu, zakazywaniu za pomocą środków prawodawczych lub policji wewnętrznej rozpowszechniania, przed-

Art. 15.

Pour que les auteurs des ouvrages protégés par la présente Convention soient, jusqu'à preuve contraire, considérés comme tels et admis, en conséquence, devant les tribunaux des divers pays de l'Union, à exercer des poursuites contre les contrefacteurs, il suffit que leur nom soit indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée.

Pour les oeuvres anonymes ou pseudonymes, l'éditeur dont le nom est indiqué sur l'ouvrage est fondé à sauvegarder les droits appartenant à l'auteur. Il est, sans autres preuves, réputé ayant cause de l'auteur anonyme ou pseudonyme.

Art. 16.

Toute oeuvre contrefaite peut être saisie par les autorités compétentes des pays de l'Union où l'oeuvre originale a droit à la protection légale.

Dans ces pays, la saisie peut aussi s'appliquer aux reproductions provenant d'un pays où l'oeuvre n'est pas protégée ou a cessé de l'être.

Le saisie a lieu conformément à la législation intérieure de chaque pays.

Art. 17.

Les dispositions de la présente Convention ne peuvent porter préjudice, en quoi que ce soit, au droit qui appartient au Gouvernement de chacun des pays de l'Union de permettre, de surveiller, d'interdire, par des mesures de législation ou de police intérieure, la circu-

stawiania, wystawiania każdego utworu czy produkcji, względem których władza właściwa miałaby prawo to wykonać [1]).

[1]) P. uwagi końcowe do art. 12 ustawy polskiej.

Art. 18.

Niniejsza Konwencja stosuje się do wszystkich utworów, które z chwilą wejścia jej w moc nie stały się jeszcze dobrem ogólnem w kraju powstania dzieła, z powodu upływu czasu trwania ochrony.

Gdyby jednak przez upływ czasu trwania ochrony, która mu była poprzednio przyznana, utwór jaki stał się już dobrem ogólnem w kraju, gdzie się żąda ochrony, tam ona mu nie będzie powtórnie przyznana.

Stosowanie tej zasady nastąpi na podstawie zobowiązań, objętych przez specjalne Konwencje już istniejące między krajami związkowemi lub mające być w tym celu zawarte. W braku podobnych zobowiązań odnośne kraje, każdy dla siebie, określą sposoby stosowania tej zasady.

Przepisy poprzedzające stosują się również w razie nowych przystąpień do Związku i w wypadku, kiedy zastosowanie artykułu 7-go przedłużyłoby czas trwania ochrony.

Art. 19.

Przepisy Konwencji niniejszej nie stoją na przeszkodzie domaganiu się zastosowania przepisów szerszych, wydanych przez prawodawstwo któregoś z krajów związkowych na korzyść cudzoziemców wogóle.

lation, la représentation, l'exposition de tout ouvrage ou production à l'égard desquels l'autorité compétente aurait à exercer ce droit.

Art. 18.

La présente Convention s'applique à toutes les oeuvres qui au moment de son entrée en vigueur, ne sont pas encore tombées dans le domaine public de leur pays d'origine par l'expiration de la durée de la protection.

Cependant, si une oeuvre, par l'expiration de la durée de protection qui lui était antérieurement reconnue, est tombée dans le domaine public du pays où la protection est réclamée, cette oeuvre n'y sera pas protégée à nouveau.

L'application de ce principe aura lieu suivant les stipulations contenues dans les conventions spéciales existantes ou à conclure à cet effet entre pays de l'Union. A défaut de semblables stipulations, les pays respectifs régleront, chacun pour ce qui le concerne, les modalités relatives à cette application.

Les dispositions qui précèdent s'appliquent également en cas de nouvelles accessions à l'Union et dans le cas où la durée de la protection serait étendue par application de l'art. 7.

Art. 19.

Les dispositions de la présente Convention n'empêchent pas de revendiquer l'application de dispositions plus larges qui seraient édictées par la législation d'un pays de l'Union en faveur des étrangers en général.

Art. 20.

Rządy krajów Związkowych zastrzegają sobie prawo zawierania między sobą układów odrębnych, o ile układy te zabezpieczyłyby autorom prawa rozleglejsze od tych, które im przyznaje Związek, lub też zawierały inne jeszcze postanowienia, nie sprzeciwiające się Konwencji niniejszej. Przepisy układów istniejących, o ile odpowiadają powyższym warunkom, pozostają w mocy.

Art. 21.

Urząd międzynarodowy pod nazwą «Biuro Związku Międzynarodowego dla ochrony utworów literackich i artystycznych» zostaje utrzymany.

Biuro to podlega wysokiemu zwierzchnictwu Szwajcarskiego Rządu Związkowego, który zajmuje się jego organizacją i dozoruje jego prace.

Urzędowym językiem Biura jest język francuski.

Art. 22.

Biuro międzynarodowe skupia informacje wszelkiego rodzaju dotyczące ochrony praw autorów do ich dzieł literackich i artystycznych. Uzgadnia je i ogłasza. Biuro zajmuje się badaniem spraw użyteczności ogólnej, dotyczących Związku, i redaguje na podstawie dokumentów, dostarczanych mu przez różne administracje, pismo perjodyczne w języku francuskim, omawiające sprawy, dotyczące przedmiotów Związku. Rządy krajów związkowych zastrzegają sobie prawo upoważnienia

Art. 20.

Les Gouvernements des pays de l'Union se réservent le droit de prendre entre eux des arrangements particuliers, en tant que ces arrangements conféreraient aux auteurs des droits plus étendus que ceux accordés par l'Union, ou qu'ils renfermeraient d'autres stipulations non contraires à la présente Convention. Les dispositions des arrangements existants qui répondent aux conditions précitées restent applicables.

Art. 21.

Est maintenu l'office international institué sous le nom de «Bureau de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques».

Ce Bureau est placé sous la haute autorité du Gouvernement de la Confédération suisse, qui en règle l'organisation et en surveille le fonctionnement.

La langue officielle du Bureau est la langue française.

Art. 22.

Le Bureau international centralise les renseignements de toute nature relatifs à la protection des droits des auteurs sur leurs oeuvres littéraires et artistiques. Il les coordonne et les publie. Il procède aux études d'utilité commune intéressant l'Union et rédige, à l'aide des documents qui sont mis à sa disposition par les diverses Administrations, une feuille périodique, en langue française, sur les questions concernant l'objet de l'Union. Les Gouvernements des pays de l'Union se réservent d'auto-

Biura, za wspólnem porozumieniem, do wydania publikacji w jednym lub kilku językach, o ile doświadczenie wykaże potrzebę tegoż.

Biuro międzynarodowe powinno każdej chwili służyć członkom Związku wszelkiemi potrzebnemi im specjalnemi informacjami w sprawach, dotyczących ochrony utworów literackich i artystycznych.

Dyrektor Biura międzynarodowego składa o sprawowaniu swych czynności sprawozdanie coroczne, które podaje się do wiadomości wszystkim członkom Związku.

Art. 23.

Wszystkie kraje zawierające umowę ponoszą wspólnie koszta utrzymania Biura międzynarodowego. Aż do wydania w tej mierze zarządzeń, koszta te nie będą mogły przekroczyć sumy sześćdziesięciu tysięcy franków rocznie. Suma ta w razie potrzeby będzie mogła być powiększona na mocy zwyczajnej uchwały jednej z konferencji, przewidzianych w artykule 24.

W celu określenia części, która na każdy kraj z tej ogólnej sumy kosztów przypada, kraje zawierające umowę oraz te, które dodatkowo do Związku przystąpią, zostają podzielone na sześć klas, biorących udział w kosztach, w stosunku do pewnej ilości jednostek, mianowicie:

1	klasa	—	25	jednostek
2	»	—	20	»
3	»	—	15	»
4	»	—	10	»
5	»	—	5	»
6	»	—	3	»

riser, d'un commun accord, le Bureau à publier une édition dans une ou plusieurs autres langues, pour le cas où l'expérience en aurait démontré le besoin.

Le Bureau international doit se tenir en tout temps à la disposition des membres de l'Union pour leur fournir, sur les questions relatives à la protection des oeuvres littéraires et artistiques, les renseignements spéciaux dont ils pourraient avoir besoin.

Le Directeur du Bureau international fait sur sa gestion un rapport annuel qui est communiqué à tous les membres de l'Union.

Art. 23.

Les dépenses du Bureau de l'Union internationale son supportées en commun par les Pays contractants. Jusqu'à nouvelle décision, elles ne pourront pas dépasser la somme de soixante mille francs par année. Cette somme pourra être augmentée au besoin par simple décision d'une des Conférences prévues à l'article 24.

Pour déterminer la part contributive de chacun des pays dans cette somme totale des frais, les Pays contractants et ceux qui adhéreront ultérieurement à l'Union sont divisés en six classes contribuant chacune dans la proportion d'un certain nombre d'unités, savoir:

1-re	classe	. . . .	25	unités
2-me	»	. . . .	20	»
3-me	»	. . . .	15	»
4-me	»	. . . .	10	»
5-me	»	. . . .	5	»
6-me	»	. . . .	3	»

Te współczynniki mnoży się przez ilość krajów każdej klasy, i suma otrzymanych w ten sposób iloczynów tworzy ilość jednostek, przez którą ogólna suma wydatków winna być dzieloną. Jednostką udziału w wydatkach będzie iloraz, uzyskany w ten sposób.

Każde państwo oświadczy w chwili swego przystąpienia, do której z powyższych klas pragnie być zaliczone.

Administracja szwajcarska układa budżet Biura, dozoruje jego wydatki, wypłaca potrzebne zaliczki i sporządza roczne rachunki, które będą następnie komunikowane wszystkim innym administracjom.

Art. 24.

Niniejsza Konwencja może podlegać rewizjom, dla wprowadzenia do niej ulepszeń, mających na celu udoskonalenie systemu Związku.

Kwestja tego rodzaju, podobnie jak kwestje dotyczące rozwoju Związku z innych punktów widzenia, będą rozstrząsane przez delegatów odnośnych krajów na konferencjach, które będą się odbywały kolejno w krajach związkowych. Administracja kraju, w którym będzie obradowała konferencja, winna z pomocą Biura międzynarodowego przygotować prace konferencji. Dyrektor Biura jest obecny na posiedzeniach konferencji i bierze udział w dyskusji bez głosu decydującego.

Żadna zmiana w niniejszej Konwencji nie obowiązuje Związku, o ile nie została jednomyślnie uchwalona przez kraje, wchodzące w jego skład.

Ces coefficients sont multipliés par le nombre des pays de chaque classe, et la somme des produits ainsi obtenus fournit le nombre d'unités par lequel la dépense totale doit être divisée. Le quotient donne le montant de l'unité de dépense.

Chaque pays déclarera, au moment de son accession, dans laquelle des susdites classes il demande à être rangé.

L'Administration suisse prépare le budget du Bureau et en surveille les dépenses, fait les avances nécessaires et établie le compte annuel qui sera communiqué à toutes les autres Administrations.

Art. 24.

La présente Convention peut être soumise à des revisions en vue d'y introduire les améliorations de nature à perfectionner le système de l'Union.

Les questions de cette nature, ainsi que celles qui intéressent à d'autres points de vue le développement de l'Union, sont traitées dans des Conférences qui auront lieu successivement dans les pays de l'Union entre les délégués desdits pays.

L'Administration du pays où doit siéger une Conférence prépare, avec le concours du Bureau international, les travaux de celle-ci. Le Directeur du Bureau assiste aux séances des Conférences et prend part aux discussions sans voix délibérative.

Aucun changement à la présente Convention n'est valable pour l'Union que moyennant l'assentiment unanime des pays qui la composent.

Art. 25.

Państwa, nie należące do Związku a zapewniające ochronę ustawodawczą praw, stanowiących przedmiot niniejszej Konwencji, mogą na żądanie do niej przystąpić.

O przystąpieniu tem zawiadomi się na piśmie Rząd Związkowy Szwajcarski, który doniesie to wszystkim innym.

Pociąga ono za sobą samo przez się przyłączenie się do wszystkich warunków oraz przypuszczenie do wszystkich korzyści, zastrzeżonych w niniejszej Konwencji. Będzie ono jednakże mogło zawierać wskazanie przepisów Konwencji z 9 września 1886 r. oraz aktu dodatkowego z 4 maja 1896 r., o ileby się uważało za stosowne zastąpić niemi, choćby tymczasowo, odpowiednie przepisy niniejszej Konwencji [1]).

[1]) P. wyżej pod I. A. 2. o przystąpieniu Polski do Konwencji; w szczególności o przystąpieniu jej «bez zastrzeżeń».

Art. 26.

Krajom, zawierającym umowę, przysługuje w każdej chwili prawo przystąpienia do niniejszej Konwencji w imieniu swoich kolonji i zagranicznych posiadłości.

W tym celu mogą one: bądź złożyć ogólną deklarację, obejmującą wszystkie ich kolonje i posiadłości, bądź specjalnie wymienić te, które do Konwencji przystępują, bądź wreszcie ograniczyć się do wskazania tych, które z Konwencji są wykluczone.

Deklaracja ta będzie notyfikowana na piśmie Rządowi Związkowemu Szwajcarskiemu, który zawiadomi o tem wszystkie inne.

Art. 25.

Les Etats étrangers à l'Union et qui assurent la protection légale des droits faisant l'objet de la présente Convention, peuvent y accéder sur leur demande.

Cette accession sera notifiée par écrit au Gouvernement de la Confédération suisse, et par celui-ci à tous les autres.

Elle emportera, de plein droit, adhésion à toutes les clauses et admission à tous les avantages stipulés dans la présente Convention. Toutefois, elle pourra contenir l'indication des dispositions de la Convention du 9 septembre 1886 ou de l'acte additionnel du 4 mai 1896 qu'ils jugeraient nécessaire de substituer, provisoirement au moins, aux dispositions correspondantes de la présente Convention.

Art. 26.

Les Pays contractants ont le droit d'accéder en tout temps à la présente Convention pour leurs colonies ou possessions étrangères.

Ils peuvent, à cet effet, soit faire une déclaration générale par laquelle toutes leurs colonies ou possessions sont comprises dans l'accession, soit nommer expressement celles qui y sont comprises, soit se borner à indiquer celles qui en sont exclues.

Cette déclaration sera notifiée par écrit au Gouvernement de la Confédération suisse, et par celui-ci à tous les autres.

Art. 27.

Niniejsza Konwencja w stosunkach pomiędzy państwami, zawierającemi umowę, zastąpi Konwencję Berneńską z 9 września 1886 r., łącznie z artykułem dodatkowym i protokółem zamknięcia obrad z tegoż dnia oraz z aktem dodatkowym i z deklaracją objaśniającą z 4 maja 1896 r. Powyższe akty konwencyjne pozostają w mocy w stosunku do państw, któreby nie ratyfikowały niniejszej Konwencji. Państwa, podpisujące niniejszą Konwencję, będą mogły oświadczyć w chwili wymiany ratyfikacji, że zamierzają w tym lub innym punkcie podlegać jeszcze przepisom Konwencji, które poprzednio podpisały.

Art. 28.

Niniejsza Konwencja będzie ratyfikowana, a akty ratyfikacyjne wymienione w Berlinie najpóźniej 1 lipca 1910 r.

Każda ze stron, zawierających umowę, wręczy przy wymianie ratyfikacji tylko jeden dokument ratyfikacyjny, który wraz z dokumentami innych państw zostanie złożony w archiwach rządowych Związku Szwajcarskiego. Każda strona otrzyma w zamian egzemplarz protokółu wymiany ratyfikacji podpisany przez pełnomocników, którzy brali w niej udział.

Art. 29.

Niniejsza Konwencja wejdzie w moc w trzy miesiące po wymianie ratyfikacji i pozostanie w mocy przez

Art. 27.

La présente Convention remplacera, dans les rapports entre les Etats contractants, la Convention de Berne du 9 septembre 1886, y compris l'Article additionnel et le Protocole de clôture du même jour ainsi que l'Acte additionnel et la Déclaration interprétative du 4 Mai 1896. Les actes conventionnels précités resteront en vigueur dans les rapports avec les Etats qui ne ratifieraient pas la présente Convention.

Les Etats signataires de la présente Convention pourront, lors de l'échange des ratifications, déclarer qu'ils entendent, sur tel ou tel point, rester encore liés par les dispositions des Conventions auxquelles ils ont souscrit antérieurement.

Art. 28.

La présente Convention sera ratifiée, et les ratifications en seront échangées à Berlin au plus tard le I-er juillet 1910.

Chaque Partie contractante remettra, pour l'échange des ratifications, un seul instrument, qui sera déposé, avec ceux des autres pays, aux archives du Gouvernement de la Confédération suisse. Chaque Partie recevra en retour un exemplaire du procés-verbal d'échange des ratifications, signé par les Plénipotentiaires qui y auront pris part.

Art. 29.

La présente Convention sera mise à exécution trois mois aprés l'échange des ratifications et demeurera en

czas nieokreślony, aż do upływu roku od dnia jej wypowiedzenia.

Wypowiedzenie będzie skierowane do Rządu Związku Szwajcarskiego. Będzie ono miało skutek jedynie dla kraju, który je uczynił, Konwencja zaś będzie nadal obowiązywała wszystkie inne kraje związkowe.

Art. 30.

Państwa, które wprowadzą do swego prawodawstwa pięćdziesięcioletni okres czasu trwania ochrony, przewidziany w ust. I artykułu 7 niniejszej Konwencji, zawiadomią o tem piśmienną deklaracją Rząd Związku Szwajcarskiego, ten zaś zawiadomi o tem natychmiast wszystkie inne państwa związkowe.

To samo stosuje się do państw, które zrzekną się zastrzeżeń, poczynionych przez nie na mocy artykułu 24, 26 i 27.

Na dowód czego odnośni pełnomocnicy podpisali niniejszą Konwencję i przyłożyli na niej swe pieczęcie.

Sporządzone w Berlinie, dnia 13 listopada tysiąc dziewięćset ósmego roku w jedynym egzemplarzu, który zostanie złożony w Archivum Rządu Konfederacji Szwajcarskiej, a którego odpisy uwierzytelnione będą wręczone w drodze dyplomatycznej Państwom układającym się.

---

vigueur pendant un temps indéterminé, jusqu'à l'expiration d'une année à partir du jour où la dénonciation en aura été faite.

Cette dénonciation sera adressée au Gouvernement de la Confédération suisse. Elle ne produira son effet qu'à l'égard du pays qui l'aura faite, la Convention restant exécutoire pour les autres pays de l'Union.

Art. 30.

Les Etats qui introduiront dans leur législation la durée de protection de cinquante ans prévue par l'article 7, alinéa I-er, de la présente Convention, le feront connaître au Gouvernement de la Confédération suisse par une notification écrite qui sera communiquée aussitôt par ce Gouvernement à tous les autres Etats de l'Union.

Il en sera de même pour les Etats qui renonceront aux réserves faites par eux en vertu des articles 25, 26 et 27.

En foi de quoi, les Plénipotentiaires respectifs ont signé la présente Convention et y ont apposé leurs cachets.

Fait à Berlin, le 13 novembre mil neuf cent huit en un seul exemplaire, qui sera déposé dans les archives du Gouvernement de la Confédération suisse et dont des copies, certifiés conformes, seront remises par la voie diplomatique aux Pays contractants.

III. PROTOKÓŁ DODATKOWY

do przejrzanej Konwencji berneńskiej z dnia 13 listopada 1908 r.[1])

Kraje należące do Międzynarodowego Związku ochrony dzieł literackich i artystycznych, chcąc uprawnić do fakultatywnego ograniczania zakresu działania Konwencji z 13 listopada 1908, zgodziły się na następujący protokół:

1) Jeśli jaki kraj, nie należący do Związku, nie ochrania w sposób dostateczny dzieł autorów, należących do jednego z krajów związkowych, wtedy postanowienia Konwencji z 13 listopada 1908 r. nie mogą w czemkolwiekbądź sprzeciwiać się prawu kraju związkowego do ograniczenia ochrony dzieł, których autorowie są w chwili pierwszej publikacji tych dzieł, poddanymi lub obywatelami pomienionego obcego kraju i nie są rzeczywiście zamieszkałymi w jednym z krajów związkowych.

2) Prawo przyznane niniejszym protokółem Państwom umawiającym się przysługuje zarówno wszystkim ich posiadłościom zamorskim.

3) Żadne ograniczenie postanowione na podstawie powyższego ustępu 1. nie będzie sprzeciwiało się prawom, nabytym przez autora co do dzieła opublikowanego w jednym z krajów należących do związku, przed wprowadzeniem tego ograniczenia w wykonanie.

---

[1]) P. dopisek do art. 6. Konwencji na str.

III. PROTOCOLE ADDITIONEL

à la Convention de Berne revisée du 13 novembre 1908.

Les pays membres de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques, désirant autoriser une limitation facultative de la portée de la Convention du 13 novembre 1908, ont d'un commun accord, arrêté le Protocole suivant:

1) Lorsqu'un pays étranger à l'Union ne protège pas d'une manière suffisante les oeuvres des auteurs ressortisant à l'un des pays de l'Union, les dispositions de la Convention du 13 novembre 1908 ne peuvent porter préjudice, en quoi que ce soit, au droit qui appartient au pays contractant de restreindre la protection des oeuvres dont les auteurs sont, au moment de la première publication de ces oeuvres, sujets ou citoyens dudit pays étranger et ne sont pas domiciliés effectivement dans l'un des pays de l'Union.

2) Le droit accordé aux Etats contractants par le présent Protocole appartient également à chacune de leurs possessions d'outre-mer.

3) Aucune restriction établie en vertu du no. 1 ci-dessus ne devra porter préjudice aux droit qu'un auteur aura acquis sur une oeuvre publiée dans un pays de l'Union avant la mise à exécution de cette restriction.

4) Państwa, które na podstawie niniejszego protokółu ograniczą ochronę praw autorskich, zawiadomią o tem rząd Związku Szwajcarskiego za pomocą pisemnego oświadczenia, wskazującego kraje, w stosunku do których ochronę się ogranicza, również jak i ograniczenia, jakim podlegają prawa autorów, należących do tych krajów. Rząd Związku Szwajcarskiego zawiadomi o tem natychmiast wszystkie inne kraje związkowe.

5) Niniejszy protokół będzie ratyfikowany i ratyfikacje zostaną złożone w Bernie w terminie najwyżej 12 miesięcy, licząc od jego daty. Wejdzie w moc w miesiąc po upływie tego terminu i będzie miał tę samą moc obowiązującą i czas trwania, co Konwencja, do której się odnosi.

Na dowód czego pełnomocnicy krajów, należących do Związku, podpisali niniejszy protokół, którego jedna kopja uwierzytelniona zostanie przesłana każdemu z Rządów związkowych.

Spisano w Bernie 20 marca 1914 w jednym egzemplarzu, złożonym w Archiwach Związku Szwajcarskiego.[1])

---

[1]) O państwach, które powyższy układ podpisały p. str. 36.

4) Les Etats qui, en vertu du présent Protocole, restreindront la protection des droits des auteurs, le notifieront au Gouvernement de la Confédération Suisse par une déclaration écrite où seront indiqués les pays vis-à-vis desquels la protection est restreinte, de même que les restrictions auxquelles les droits des auteurs ressortissants à ces pays sont soumis. Le Gouvernement de la Confédération suisse communiquera aussitôt le fait à tous les autres Etats de l'Union.

5) Le présent Protocole sera ratifié, et les ratifications seront déposées à Berne dans un délai maximum de douze mois comptés à partir de sa date. Il entrera en vigueur un mois après l'expiration de ce délai, et aura même force et durée que la Convention à laquelle il se rapporte.

En foi de quoi, les Plénipotentiaires des Pays membres de l'Union ont signé le présent Protocole, dont une copie certifiée sera remise à chacun des Gouvernements unionistes.

Fait à Berne, le 20 mars 1914, en un seul exemplaire, déposé aux Archives de la Confédération suisse.

IV. ZASTRZEŻENIA PAŃSTW ZWIĄZKOWYCH.[1])

I. Dzieła ochraniane

(art 2 przejrzanej Konwencji Berneńskiej).

a) Dzieła sztuki zastosowane do przemysłu: (Konwencja Berneńska przejrzana art. 2 wiersze końcowe);
Francja i Tunis: «Zastrzeżenia tyczące się konwencji poprzednich» (bez wyszczególnienia);

b) Dzieła architektury: (przejrzana Konwencja Berneńska art. 2 al. 1)
Norwergja: Art. 4 Konwencji Berneńskiej z dn. 9 września 1886 r.: «plany, szkice i utwory plastyczne, odnoszące się do architektury».

---

[1]) Zestawienie, pod powyższym tytułem z dziennika ustaw przedrukowane, a zredagowane w sposób nieco enigmatyczny, rozumieć należy, jak na następujących przykładach wyjaśniam:

Do art. 2-go zgłosiły zastrzeżenia: Francja i Tunis, oraz Norwegja. Pierwsze nie przyjęły ostatniego przepisu art. 2-go co do ochrony dzieł sztuki stosowanej i uważają się pod tym względem za związane postanowieniami ogólnemi Konwencji w brzmieniu z r. 1886; Norwegja zaś oświadczyła, że nie godzi się na ochronę dzieł architektury w ogólności, a ogranicza się w tym zakresie tylko do ochrony planów architektonicznych oraz szkiców i utworów plastycznych, odnoszących się do architektury.

Do art. 8-go zgłosiły zastrzeżenia Grecja, Włochy, Japonja i Holandja. I tak Grecja będzie chroniła utwory, przynależne do państw związkowych, przeciw przekładowi tylko do lat 10-ciu... i t. d.

II. Prawo przekładu

(art. 8 przejrzanej Konwencji Berneńskiej).

1) Grecja: Art. 5 Konwencji Berneńskiej z 9 września 1886 r.:

«Autorowie, należący do jednego z krajów związkowych, lub ich przedstawiciele, korzystają w innych krajach z wyłącznego prawa dokonania przekładu, lub dania upoważnienia na przekład swych utworów aż do upłynięcia dziesięciu lat od daty ogłoszenia utworu oryginalnego w jednym z krajów związkowych.

Przy dziełach wydawanych zeszytami, okres dziesięcioletni liczy się dopiero od daty ukazania się ostatniego zeszytu utworu oryginalnego.

Przy dziełach złożonych z wielu tomów, wydawanych co pewien czas, równie jak przy biuletynach i zeszytach, wydawanych przez towarzystwa literackie lub naukowe, albo przez osoby prywatne — każdy tom, biuletyn lub zeszyt uważa się, o ile chodzi o okres lat dziesięciu, za osobne dzieło.

W wypadkach, przewidzianych niniejszym artykułem, przypuszcza się jako datę ogłoszenia dla obliczenia terminu ochrony dzień 31 grudnia tego roku, w którym dzieło zostało ogłoszone».

2) Włochy, Japonja, Holandja: Art. 5 Konwencji Berneńskiej z 9 września 1886, opatrzony Nr. III artykułu 1-go Aktu dodatkowego paryskiego z dn. 4 maja 1886: «Autorowie, należący do jednego z krajów związkowych, lub ich przedstawiciele, korzystają w innych krajach z wyłącznego prawa dokonywania przekładów, lub dania upoważnienia na przekład swych utworów przez cały czas trwania prawa do dzieła oryginalnego. W każdym razie wyłączne prawo przekładu przestanie istnieć, jeżeli autor nie zrobi z niego użytku w przeciągu lat 10 od pierwszego ogłoszenia utworu oryginalnego, ogłaszając lub dając ogłosić przekład w tym języku, dla którego się będzie żądało ochrony, w jednym z krajów związkowych (al. 2, 3, 4 jak wyżej; tekst art. 5 Konwencji z r. 1886).

III. Przedstawienia publiczne dzieł dramatycznych i dramatyczno-muzycznych i wykonywanie publiczne utworów muzycznych

(art. 11 przejrzanej Konwencji Berneńskiej).

1) Grecja: Art. 9 Konwencji Berneńskiej z 9 września 1886:

Postanowienia artykułu 2-go stosują się do publicznego przedstawienia utworów dramatycznych lub dramatyczno-muzycznych, bez względu na to, czy te utwory były ogłoszone, czy nie.

Autorowie utworów dramatycznych lub dramatyczno-muzycznych, albo ich przedstawiciele, są podczas trwania ich wyłącznego prawa do przekładów wzajemnie chronieni przed nieupoważnionem publicznem wystawieniem przekładu swych dzieł.

Postanowienia artykułu 2 stosują się również do publicznego wykonywania nieogłoszonych utworów muzycznych, lub tych, które zostały wprawdzie ogłoszone, ale których autor wyraźnie przy tytule lub w nagłówku oświadczył, że zakazuje ich publicznego wykonania.

2) Włochy, Holandja: Artykuł 9 al. 2 Konwencji Berneńskiej z 9 września 1886 r. Patrz tekst powyższy.

3) Japonja: Art. 9 al. 3 Konwencji Berneńskiej z dn. 9 września 1886 r. Patrz tekst powyższy.

IV. Artykuły w dziennikach i przeglądach.

(Art. 9 przejrzanej Konwencji Berneńskiej).

1) Grecja, Norwergja, Szwecja: Art. 7 Konwencji Berneńskiej z dn. 9 września 1886 r.:

Artykuły z dzienników lub pism perjodycznych, ogłoszone w jednym z krajów związkowych, mogą być odtworzone w oryginale lub w przekładzie w innych krajach związkowych, o ile autorowie lub wydawcy tego wyraźnie nie zabronili.

Przy pismach perjodycznych wystarczy, aby ogólny zakaz był uwidoczniony na czele każdego numeru pism.

Ten zakaz nie może w żadnym razie stosować się do artykułów, zawierających dyskusję polityczną, lub powtórzenie wiadomości bieżących i kronikarskich.

2) Danja, Holandja: Art. 7 Konwencji Berneńskiej z 9 września 1886 r., uzupełniony Nr. IV uzupełniającego aktu paryskiego z dn. 4 maja 1896 r.

«Feljetony powieściowe, jakoteż nowele, ogłoszone w dziennikach lub pismach perjodycznych w jednym z krajów związkowych, nie będą mogły być odtwarzane ani w oryginale, ani w przekładzie w innych krajach bez upoważnienia autorów lub ich przedstawicieli. To samo dotyczy także innych artykułów w dziennikach lub pismach perjodycznych, skoro autorowie lub wydawcy wyraźnie oświadczą w tym samym dzienniku lub piśmie perjodycznem, w którem te artykuły dadzą ogłosić, że zakazują ich odtwarzania.

Przy pismach perjodycznych wystarczy, aby ogólny zakaz był uwidoczniony na czele każdego numeru. W braku zakazu, odtworzenie będzie dozwolone pod warunkiem wskazania źródła.

W żadnym razie zakaz nie będzie mógł stosować się do artykułów, zawierających dyskusję polityczną, do wiadomości bieżących i kronikarskich.

V. Działanie wstecz.

(Art. 18 przejrzanej Konwencji Berneńskiej).

1) Norwergja: Art. 14 Konwencji Berneńskiej z dn. 9 września 1886 r. «Konwencja niniejsza, z uwzględnieniem zastrzeżeń i warunków, mających się za wspólną zgodą określić, stosuje się do wszystkich utworów, które w chwili jej wejścia w moc prawną nie stały się jeszcze dobrem ogólnem».

2) Anglja: Art. 14 Konwencji Berneńskiej z dn. 9 września 1886 r. i Nr. 4 protokółu zamknięcia tej Konwen-

cji, uzupełniony aktem dodatkowym, paryskim z dn. 4 maja 1896 r.

Art. 14. (Patrz tekst powyższy zastrzeżeń Anglji i Norwegji).

Protokół zamknięcia uzupełniony Nr. 4:

«Wspólną zgodę, przewidzianą w art. 14 Konwencji, określa się następująco:

Stosowanie Konwencji Berneńskiej i niniejszego aktu dodatkowego do utworów, które w swym kraju powstania w chwili wejścia w życie tych aktów nie stały się jeszcze dobrem ogólnem, będzie się odbywało według odnośnych zobowiązań, mieszczących się w specjalnych konwencjach zawartych, lub mających być zawartemi w tym celu.

W braku podobnych zobowiązań między krajami związkowymi, kraje odnośne uregulują zapomocą ustawodawstwa wewnętrznego, każdy o tyle, o ile go to dotyczy, sposoby postępowania, odnoszące się do zastosowania zasady, zawartej w art. 14.

Postanowienia art. 14 Konwencji Berneńskiej i niniejszego numeru protokółu zamknięcia stosują się również i do wyłącznego prawa przekładu, tak jak ono jest zapewnione przez niniejszy Akt dodatkowy.

Powyżej wymienione przepisy przejściowe mają zastosowanie w razach nowych przystąpień do Związku.

INDEKS.

(Liczby oznaczają strony książki)

Actio confessoria 135
» *ex delicto* 128
» *iniuriarum aestimatoria* 8. 127, 129, 141
Actio negatoria 128, 131, 134
» *in personam* 127, 128, 141
» *in rem* 51, 107, 127, 141
» *publiciana* 134, 135
Adaptation 22, 179
Agent literacki 127
» teatralny 125 i nast.
Akt dodatkowy 36, 156, 172
Aljenacja praw autorskich 49 i nast.. 78, 79, 82 i nast., 92 i nast., 97, 99, 120, 135, 150
Ankieta literatów i artystów 2, 75
Anonim 46, 74, 78, 141, 147, 174, 182
Antologje 63, 65
Architektura 62, 69, 70, 124, 136, 166, 170
Association littéraire 34
Assymilacja 34, 160, 163
Autorskie egzemplarze 116, 117
Autorskie prawo (podmiot) 19, 38 i nast., 49, 56, 62, 88, 92, 133, 178, 180
Autorskie prawo (przedmiot) 7, 12, 13, 18, 19
Autorskie prawo (treść) 7 i nast., 47 i nast., 54

Bezwzględne prawo podmiotowe 19, 141
Biuro międzynarodowe 157, 164, 186, 188
Büchler 10

Cel Konwencji 166
Cena sprzedażna książki 118
Cenzura policyjna 32
Cesja w prawie aut. 83, 109
Clausula rebus sic stantibus 98
Corpus mechanicum 84, 85, 89, 92, 93, 105, 108, 137
Cudzoziemcy wobec pr. aut. 28 34, 37, 160, 168, 172, 184
Czasokres trwania praw aut. 28 i nast., 55, 73 i nast., 148, 163, 172, 174, 184, 196
Czasopisma 43, 65, 117, 176, 204, 205

Dawniejsze prawo aut. 19 i nast.
Dbałowski 11, 152, 154
De Boor 10
Diderot 33

Domaine d'Etat 75
Domaine public 61, 75, 155, 184
Domicyl w prawie aut. 29
Dorozumiana wola stron 47, 85, 92, 102, 105, 110. 116, 120, 122
Dostarczenie dzieła nakładcy 110, i nast., 123
Droit de suite 50
Dzieła literackie i artystyczne (pojęcie) 12, 19, 157, 166, 167
Dziennikarskie informacje 26, 27, 176
Dziennikarz (jako podmiot praw aut.) 39, 42, 96, 117

Egzekucja na prawach aut. 87 i nast.
Egzekwowanie praw aut. 54, 90
Emptio rei speratae 96
Encykliki papieskie 64
Encyklopedja 43

Feljeton 46, 176, 205
Filmy (p. też kinematograf) 24, 47, 74, 88, 90
Forma umów aljenacyjnych 85, 99
Formalności dla uzyskania ochrony 162. 168, 170, 178
Fotografja 13, 24 i nast., 47, 67, 74, 78, 88, 90, 131, 151, 157, 162, 168, 174

Gołąb 3, 5
Goldbaum 10
Górski 154
Gramofon 9, 18, 24 i nast., 120, 131, 161
Gratisowe miejsca w teatrze 121, 138
Gutenberg 30

Historja prawa aut. 11, 30 i nast. 155 i nast.
Historja prawa aut. w Polsce 1, 31
Honorarjum autorskie 100 i nast., 105, 113, 115 i nast., 118, 119, 121, 125, 136
Horacy 56
Hugo Wiktor 34

Ihering 53
Indygenat utworu 29, 159
Interes publiczny 54, 56 i nast., 64, 112, 113
Interpretacja dzieł sztuki 18
Interpretacja ustawy 64
Ius alienandi 49
Ius cogens i dispositivum 46, 47, 92, 95, 96, 99, 102, 111, 113, 116, 117, 120, 123, 127, 161
Ius disponendi 49, 55
Ius fruendi 50
Ius in re aliena 79, 106
Ius ordinarium (autorskie) 32

Jaworski 3, 5
Józef II 32

Kalendarz 14, 43
Kara umowna 112, 113
Karna ochrona (p. też sankcje) 8, 144 i nast., 150, 151
Kinematograf 9, 13, 18, 19, 20, 47, 74, 88, 96, 120, 122, 131, 132, 180
Kinematograficzna ekspertyza 5
Klientela utworu 50, 143
Kodyfikacja prawa aut. w Polsce 1 i nast.
Kohler 10, 35
Kolizja praw podmiotowych 20

Komisowy interes wydawniczy 100, 101
Kongres w Berlinie w 1908 r. 35, 155, 160, 164
Kongres w Paryżu w 1896 r. 35, 155
Konkurs (=upadłość) 101, 107
Konopczyński 6, 75
Konstrukcje pr. aut. 57
Kontrakt estymatoryjny 101
Kontrola nakładcy przez twórcę 115, 118
Konwencja Berneńska 2, 11, 19, 25, 30, 34, 76, 151, 153 i nast.
Kopje 65, 68, 69, 70, 92, 93, 131, 145
Korekta 103, 104, 116
Kraj powstania (p. Ojczysty Kraj; *Pays d'origine*)
Krytyka 55, 65, 107, 138, 140, 143, 147
Krzymuski 4

Lakanal 33
Lettres missives 63, 71
Lex contractus 7, 40, 45, 91, 99, 121
Libretto 124
Licencja (p. też: Zależne prawa) 19, 79, 101, 102, 122, 125
Licencja przymusowa 23
Liczba wydań i egzemplarzy 116, 117
Listy 71, 73, 141, 144
Litauer 2, 4, 11, 53, 152
Locatio conductio operarum 39, 59
Locatio conductio operis 102
Luter a drukarze 31

Łączne dzieła 42, 43, 73, 77

Majątkowe prawo aut. 37, 48, 52, 61, 79, 80, 86, 93, 94, 96, 120, 127, 130, 133, 164
Makarewicz 4
Malarstwo 67, 68, 70
Małoletni twórca 85
Mascagni 134
Minimum ochrony dla obcych 161, 172, 184
Minister publiczny (włoski) 58
Modus acquirendi 83
Monopole drukarzy 31
Monopolistyczny charakter prawa aut. 8, 51
Moulages 15
Mowy 63, 65
Muzyczne utwory 12, 64, 66, 69, 88, 120, 132, 166, 176, 178, 204

Nacjonalność utworu 29, 159
Nacjonalizacja pr. aut. 30, 37
«Nadane» prawo 33, 48
Nakład (p. Umowa o nakład)
Napoleon III. 34
Naruszenie praw aut. (p. też Pogwałcenie) 23, 80, 105, 126, 127 i nast., 137, 138 i nast., 147
Naśladownictwo 133
Naśladownictwo fotografij 25
Naśladownictwo filmów 26
«Naturalne» prawo aut. 33, 48
Nazwisko 134, 140, 142, 182
Nieprzenoszalność praw osobistych 55, 58, 79, 94
Niesłuszne wzbogacenie sie 97, 98, 105, 112. 127 i nast., 135, 136
Nieśmiertelność utworu 56, 57
Nieuczciwa konkurencja 17, 22, 27, 143

Niezależność ochrony jako zasada 160
Nowe wydanie dzieła 118 i nast.
Nuty 116, 117

Obyczaje dobre 16
Obowiązek wykonania dzieła 122, 123
Obowiązywanie ustawy aut. 148, 149, 150, 151
Obywatelstwo twórcy 158
Ocena praw i obowiązków stron 91
Ochrona twórców pozazwiązkowych 158, 172, 174, 184
Ochrona twórców zagranicznych 28, 34, 37, 160, 161, 168, 172, 184
Ochrona w poszczególnych państwach Związku 160, 168, 172, 174, 178, 182
Odkrycia naukowe 14, 15
Odpowiedzialność twórcy wobec nakładcy 103
Odstępowanie autorstwa 40
Odszkodowanie 59, 97, 98, 105, 108, 112, 114, 119, 127 i nast., 136 i nast.
Ogłoszenie utworu (w pojęciu K. B.) 170
Ogłoszenie wyroku 146
Ograniczenie ochrony w braku wzajemności 198
Ograniczenie praw aut. 63
Ojczysty kraj utworu 158, 170
«O konwencji Berneńskiej» Zolla 154
Opłaty na rzecz Biura międzynarod. 188
Opus mechanicum 13, 25
Organizacja Związku państw 157 164, 186, 188, 190
Oryginalny utwór 13, 15, 16, 17, 133
Orzeczenia sądów jako przedmiot pr. aut. 26 i nast.
Orzeczenia Sądu Najw. a przystąpienie do K. B. 154
Orzecznictwo w sporach z prawa aut. 151
Oskarżenie prywatne 145
Osobiste piętno 12, 13, 24, 128, 180
Osobiste prawa 7, 8, 36, 40, 48, 53, 58, 61, 62, 66, 70, 71, 79, 85, 89, 92, 94, 95, 105, 112, 124, 138 i nast., 147, 164
Osobowość prawa utworu 57

Państwo policyjne 32
Parodje 21, 141
Parczewski 1, 4,
Participation à la plus-valne des oevres 50
Patentowa ustawa 1, 16, 17, 24, 29, 148
Pays d'origine 34, 158, 171
Personae, quae sustinent personam defuncti 56
Pierwotne prawo aut. 38, 42, 48, 62, 76, 96, 134
Pisma przeznaczone do wiadomości powszechnej 27
Plagjat 55, 87, 103, 107, 130, 131, 141, 147
Plastyka 68, 70, 147
Płyty fonograficzne (p. też gramofon) 24 i nast., 88, 90, 117
Podręczniki 63, 66, 70, 118, 176
Pogwałcenie praw aut. 23, 51, 55,

80, 81, 87, 95, 104, 127, 128, 135, 137 i nast., 144 i nast.
Pokutne 129, 130, 140, 142
Policyjne rozpowszechnienie portretu 72
Pomyłki w ustawie aut. 44, 65, 67
Poniżenie dzieła 55, 81, 87, 95, 104, 124, 138, 140, 141
Pornografja 16, 21
Portret 71, 72, 144
Pośmiertny utwór 74
Potu 11
Pouillet 10
Powstanie prawa autorskiego 37
Poznańskie obrady sekc. Kom. Kodyf. 3
Pożyczanie dzieł 64, 66
Pracodawca jako podmiot prawa 40.
Prawa osobiste Zolla 53, 142
Prawo aut. wydawcy 20, 42, 43, 96
Prawo dzielnicowe jako uzupełnienie ust. aut.· 83 i nast., 91, 97, 99, 102, 104, 105, 109, 110, 111, 115, 120, 136, 144, 147, 149, 151
Prawo kaduka 77, 82
Prawo osób trzecich 59, 62, 102, 106
Procurator in rem suam 80, 95
Próby teatralne 121
Projekt ust. autorskiej Zolla 2, 3, 75, 83, 100
Prokuratorja Generalna 58
Protokół dodatkowy 198
Prowizja agenta 125
Przedawnienie czynów karalnych 146
Przedmiot pr. aut. p. Autorskie prawo
Przedmiotowa rozciągłość Konwencji B. 157
Przedruki dziennikarskie 28, 63, 65, 104, 132, 141, 150, 170, 176, 204
Przejęcie wypełnienia 109
Przekłady (p. Tłumaczenia)
Przekroczenie prawa rozpowszechniania 134, 145
Przeniesienie praw aut. (p. też Aljenacja) 78, 79, 82 i nast., 88, 92 i nast., 94, 97, 107, 108, 123, 130, 150
Przeniesienie praw nakładcy 108 i nast.
Przepadła sztuka (obowiązek powtórzenia) 121
Przeróbki 9, 19, 20, 47, 61, 64, 87, 132, 150, 168, 178, 180
Przesmycki 4, 6, 13
Przynależność prawa aut. 91
Przyrządy bezprawnego wydawcy 135, 136
Przystąpienie nowych państw do Związku 192
Przystąpienie Polski do Związku 36, 153 i nast.
Przywileje nakładcze 31
Przywłaszczenie prawa aut. 128 i nast., 140, 141, 142, 145, 147
Pseudonim 74, 77, 78, 140, 141, 174, 182
Publikacja (p. też Rozpowszechnienie) 30, 49, 54, 97, 99, 104, 106, 140, 158, 170

Ratyfikacja Konwencji 194
Ratyfikacja Konwencji w Polsce 153, 154
Recenzje 51
Recytacje 64, 66, 120

Rejestracja przeniesienia praw aut. 83
Rejestracja wzoru (p. też Patentowa ustawa) 29
Rękopis 103, 107, 110, 111, 136
Reprodukow. fotograf. 24 i nast.
Reprodukcje 65, 67, 69, 150
Renault 35
Rewizje Konwencji 190
Right of privacy 71, 72
Röthlisberger 11
Roszczenia z prawa aut. 9, 50, 71, 97, 98, 100, 105, 107, 108, 110, 111, 114, 117, 122, 126, 127 i nast., 135, 137 i nast., 147, 151
Roszczenie pauljańskie 100
Rozkład jazdy 14
Rozporządzanie utworem 49
Rozpowszechnianie dzieła 20, 21, 29, 50, 51, 54, 54, 66, 72, 86, 89, 93, 99, 100, 104 i nast., 119 i nast., 123, 130, 132, 133, 137, 148, 170, 182
Rozwiązanie umowy o stworzenie dzieła 97, 98
Rozwiązanie umowy o nakład 111 i nast.
Ruffini 14
Rysunek 67, 68, 70
Rzeczowość praw aut. 48, 52, 79, 83, 84, 87, 106, 109, 122

Sankcje praw aut. 7, 22, 105, 136, 138, 144 i nast.
Satyry 21
Sceniczny utwór (p. też: Wystawienie) 64, 66, 120, 125, 126, 138, 166, 176, 178, 204
Skarb narodowy literatury 75
Skargi do obrony pr. aut. (p. też: *Actio*) 51, 71, 80, 107, 108, 111, 112, 127 i nast., 134, 136 i nast., 145, 146, 147.
Służbowy stosunek a pr. aut. 39, 40
Specker 53
Spółka twórcy i wydawcy 101
Sprowadzenie z zagranicy utworów, w kraju jeszcze chronionych 133
Sprzedaż (p. Aljenacja)
Statut personalny 160
Stereotypy 91
Stolfi 10, 11
Streszczenia utworów 63, 65
Sukcesja w prawie aut. 8, 55, 77 i nast., 94, 106, 109
Sztuka stosowana 16, 132, 168

Tajemnica listowa 63, 71, 73, 144
Terminy czasowe w prawie aut. 22, 28 i nast., 60, 73, 74, 75, 95, 96, 111, 112, 113, 115, 118, 119, 123, 141, 145, 149, 155, 156, 163, 172, 174, 184, 196
Terytorjalność jako zasada w pr. aut. 29, 33, 36, 61, 79, 159, 160
Terytorjalne prawo aut. 32, 79
Tłumaczenia 9, 19, 20, 21, 87, 101, 131, 132, 155, 156, 166, 174, 204
Tłumaczenia (=przekłady) ustawy aut. 11
Tytuł jako środek wprowadzenia w błąd publiczności 134

Uczestnictwo w sporze 135, 142
Ukazanie się utworu 29
Układy międzynar. dla ochr. pr. aut. 186
Umowa o nakład 6, 7, 79, 90, 96, 98 i nast., 111 i nast.

Umowa o nakład dzieł przyszłych (p. też Wypowiedzenie) 107
Uprawnienie twórcy 49
Usiłowanie pogwałcenia praw aut. 145, 148
Ustawy jako przedmiot prawa aut. 26 i nast.
Ustawy wykonawcze dot. K. B. 154
Utrwalenie dzieła 15, 29
Utwór literacki i artyst. (pojęcie) 12, 17, 166

Vinculum spirituale 37, 54, 128
Vindicatio rei 128, 130, 131, 134

Wejście w życie Konwencji 194
Wejście w życie ust. aut. (p. Obowiązywanie)
Wizerunek osoby 71
Własność w prawie aut. 48, 49
Włoska ustawa autorska 17
Wróblewski 4
Współpracownik dzieła zbiorowego 42
Wspólność praw aut. 42, 43, 44, 47, 64
Wydanie dzieła 30, 97, 98, 100 i nast., 104, 110 i nast., 158, 170
Wydawca (p. też Prawo aut. wydawcy) 18, 45, 95 i nast.
Wydawnicze opracowanie 41
Wykonanie utworu 29, 50, 79, 97, 119, 120, 121, 122, 131, 170
Wykonanie praw aut. 49, 58, 71, 72, 79, 176, 204
Wykonywanie praw zależnych 20, 87, 94, 125, 126
Wykupienie niesprzedanych egzemplarzy przez twórcę 118
Wyłączność praw aut. 51, 94, 100, 102, 103, 106, 121, 133, 144, 147
Wynagrodzenie autora p. Honorarjum
Wynajem pracy p. *Locatio conductio*
Wynalazki p. Patentowa ustawa
Wypowiedzenie konwencji 196
Wypowiedzenie umowy o przyszłe utwory 95, 96
Wystawienie dzieła 29, 50, 64, 66, 68, 69, 72, 92, 93, 97, 119, 120, 121, 122, 125, 131, 138, 170, 176, 178, 204
Wzajemność międzynarodowa 28, 37
Wzory użytkowe i zdobnicze (p. także Patentowa ust.) 17, 29

Zadośćuczynienie za krzywdy moralne 128, 129, 140
Zajęcie bezprawnych egzemplarzy 144, 182
Zależne prawa (p. też Licencja) 9, 18, 19, 20, 52, 79, 87, 93, 94, 101, 102
Zapożyczenia z innych utworów 63, 69, 140, 176
«Zasady prawa aut.» Zolla 2
Zastawienie prawa aut. 79, 84, 88
Zastępstwo anonimu lub pseudonimu 46, 182
Zastępstwo interesów zmarłego twórcy (p. też sukcesje) 55, 80, 87 i nast., 90, 94, 98, 141, 142, 143, 147
Zastępstwo twórcy 56, 57, 60, 80, 84, 85, 89, 94

Zastrzeżenia co do K. B. 35, 154, 155, 156, 163, 202 i nast.
Zastrzeżenia na fotografjach 24, 25, 170
Zastrzeżenia przedruku 63
Zbiorowe dzieło 14, 27, 41, 42, 43, 103, 113, 116
Zbiorowe wydanie 119
Zezwolenie na wykonanie praw 19, 22, 79, 87, 95, 132, 174, 178, 180
Zjazd literatów 2
Zmiany w utworze 55, 60, 61, 70, 79, 87, 94, 111, 115, 116, 123, 140
Znaki towarowe p. Patentowa ustawa
Zniszczenie przedmiotu pr. aut. 59, 105, 106, 117, 128, 136, 137, 147
Zoll p. «O Konw. Bern.» «Prawa osobiste» i «Projekt ustawy autorskiej»
Zrzeczenie się praw autorskich 50, 59
Zupełne przejście pr. aut. 86, 87
Zwielokrotnienie utworu (p. Rozpowszechnianie) 30
Związki twórców 120, 126

SPIS RZECZY

		Str.
	Dedykacja	V
	Przedmowa	VII—VIII
	Wstęp	1—11
I.	Historja ustawy	1—7
II.	Podstawowe myśli ustawy	7—10
III.	Z literatury	10—11
	Ustawa o prawie autorskiem z objaśnieniami	12—152

W szczególności:

W objaśnieniach do art. 1, między innemi: O wartości i przeznaczeniu utworu (str. 16), sztuka stosowana (16), patenty, wzory (17), działalność wydawcy (18), pomyłka w ustawie (19).

W objaśnieniach do art. 5 m. in.: Ukazanie się a wydanie utworu (str. 29 i 30), z historji prawa autorskiego (30—36), terytorjalność a uniwersalność praw autorskich (36—38).

W objaśnieniach do art. 8: Pomyłka w ustawie (str. 44).

W objaśnieniach do art. 12: Prawo majątkowe a osobiste (str. 48 i 49), wspólna ich treść (49—52), prawo majątkowe (52 i 53), prawo osobiste i jego właściwości, zwłaszcza nieprzenoszalność i uniwersalność, zmiany w dziele (53—62).

W objaśnieniach do art. 14: Pomyłka w ustawie (str. 66 i 67).

W objaśnieniach do art. 23: Przenoszalność prawa majątkowego i zastawianie tegoż (str. 78 i 79), nieprzenoszalność prawa osobistego i prawa reprezentacyjne po śmierci twórcy (80—82), prawo kaduka (82), warunki przeniesienia prawa majątkowego (82—85), skutki umowy (85), zwłaszcza w razie zupełnego przeniesienia prawa autorskiego (86 i 87).

Str.

W objaśnieniach do art. 33: Znamiona umowy o nakład (99—100), umowa o nakład a interes komisowy, spółka, kontrakt estymatoryjny, umowa licencyjna, umowa bez ustanowienia wyłącznego prawa (109—102), skutki umowy o nakład między stronami (102—106).

Uwagi ogólne do art. 55—59 (str. 8 i 9, 127—129 i 143—144).

W objaśnieniach do art. 55: Czyny naruszające wyłączność prawa majątkowego autorskiego (130—134), plagjat (130 i 131), *publiciana in rem actio* (134), *confessoria* (135), uczestnictwo twórcy w sporze (135), rozciągłość roszczenia z art. 55 (135).

W objaśnieniach do art. 57 między inn.: o dozwolonej i niedozwolonej krytyce (138).

Konwencja Berneńska . . . . . 153—206

I. Uwagi wstępne . . . . . 153—165

A. Przystąpienie Polski do Konwencji Berneńskiej 153—157

B. Rzut oka na treść Konwencji . . . . . 157—165

II. Tekst Konwencji w oryginale francuskim i polskim przekładzie urzędowym — z kilku dopiskami autora . . . . . 166—197

III. Dodatkowy układ berneński z dn. 20 marca 1914 do art. 6 Konwencji . . . . . 198—202

IV. Zastrzeżenia państw związkowych: . 202—206

1. Co do dzieł, będących przedmiotem ochrony . . 202
2. Co do prawa przekładu 203
3. Co do przedstawień publicznych, dzieł dramatycznych i dramatyczno-muzycznych i co do wykonywania publicznego utworów dramatycznych 204
4. Co do artykułów w dziennikach i przeglądach . 204—205
5. Co do mocy wstecznej konwencji . . . . . 205—206

Indeks . . . . . 207—214

BIBLIOTEKA NAUKOWA
WAP
39595/2