

Stanisław Siekierko

Rzymska Konwencja o ochronie artystów-wykonawców

Palestra 6/1-2(49-50), 107-113

1962

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STANISŁAW SIEKIERKO

Rzymska Konwencja o ochronie artystów - wykonawców

W październiku ub. r. obradowała w Rzymie konferencja dyplomatyczna, której celem było zawarcie międzynarodowej konwencji o ochronie artystów-wykonawców, producentów nagrań dźwiękowych oraz organizacji radiowo-telewizyjnych. W konferencji brali udział delegaci 43 państw, w tym również i Polski. Ponadto uczestniczyli w obradach — na prawach obserwatorów — przedstawiciele 18 zainteresowanych organizacji międzynarodowych. Konferencja zwołana została wspólnie przez UNESCO, Międzynarodową Organizację Pracy oraz Biuro Unii Berneńskiej.

Obrady Konferencji w Rzymie doprowadziły do ustalenia treści konwencji międzynarodowej, która na posiedzeniu końcowym została od razu podpisana przez delegatów 18 państw. Inne państwa, które uczestniczyły w konferencji rzymskiej, będą mogły podpisać Konwencję do 30 czerwca 1962 r. W ten sposób wieloletnie starania artystów, do których przyłączyli się inni zainteresowani, zostały uwieńczone realnym wynikiem.

Kompromisowy charakter Konwencji rzymskiej

Podstawą obrad Konferencji rzymskiej był projekt Konwencji opracowany w maju 1960 r. w Hadze; projekt ten był referowany na łamach „Palestry”.¹

Już projekt haski nacechowany był daleko idącą kompromisowością, co dało ten efekt, że żadna z bezpośrednio lub pośrednio zainteresowanych grup nie otrzymała pełnej satysfakcji i pragnęła wykorzystać forum konferencji dyplomatycznej do powiększenia zakresu ochrony swoich interesów bądź zmniejszenia zakresu ochrony innych grup. Liczba rozpatrywanych na Konferencji rzymskiej przeszło trzysetu propozycji zmian i poprawek do 29 artykułów projektu może służyć za pewną ilustrację intensywności starań, jakie czynione były z różnych stron o korzystne ukształtowanie ostatecznej treści Konwencji. Należy jednak stwierdzić, że jeśli chodzi o istotę sprawy, to efekt końcowy tych intensywnych poczynań okazał się raczej niewielki.

¹ „Palestra” nr 4 z 1961 r.

W swoich założeniach Konwencja rzymska nie odbiega w istotny sposób od zasad sformułowanych w projekcie haskim. Cechuje ją jeszcze dalej posunięta tendencja do kompromisowych rozwiązań, co nie jest bynajmniej dziełem przypadku, lecz wynika z konieczności poszukiwania w ramach międzynarodowych praktycznego wyjścia ze skomplikowanych sytuacji, w których zaangażowane są rozbieżne, a niekiedy wręcz sprzeczne interesy różnych zainteresowanych grup i w których należy mieć na uwadze mozaikową zaiste różnorodność systemów prawnych, obowiązujących w tej nowej stosunkowo dziedzinie w różnych krajach.

Przypomnijmy pokrótce główne przesłanki, które wpłynęły na charakter postanowień konwencyjnych.

Pierwszą przesłanką, z którą autorzy Konwencji musieli się liczyć, jest różnorodność sytuacji prawnych, istniejących w różnych krajach, jeśli chodzi o formę, zakres i poziom ochrony prawnej udzielanej artystom-wykonawcom, producentom nagrań dźwiękowych i organizacjom. Już z tego choćby punktu widzenia postanowienia Konwencji musiały być redagowane w taki sposób, żeby umożliwić maksymalnej liczbie państw ratyfikowanie bądź przystąpienie do Konwencji bez potrzeby wprowadzania zmian do aktualnego ich ustawodawstwa. Potrzeba zastosowania możliwie szerokiego wspólnego mianownika musiała spowodować zarówno obniżenie minimum ochronnego *ex iure conventionis*, jak i alternatywne sformułowanie szeregu postanowień.

Następną przesłanką były konsekwencje wynikające ze styku prawa autorskiego i praw ustanowionych przez nową Konwencję. Aczkolwiek wszyscy zdają już sobie obecnie sprawę z autonomicznego charakteru praw artystów-wykonawców, które nie są ani pochodnymi, ani zależnymi od praw autorskich, to jednak jest oczywiste, że wykonywanie tych swoich nowych praw przez artystów-wykonawców może mieć wpływ na wykonywanie swoich praw przez autorów. Wynika to z tożsamości twórcy, którym zarówno dla autora, jak i dla artysty-wykonawcy jest dzieło literackie lub artystyczne. Jeżeli wykonanie dzieła uzależnione jest w pewnych wypadkach od uzyskania zgody artysty-wykonawcy, to wyniknąć stąd może dla autora ograniczenie wykonania jego wyłącznego prawa rozporządzenia własnym dziełem. Stąd właśnie wypływają opory organizacji autorskich, mające dodatkowe wsparcie w tym, że ochrona artystów-wykonawców i innych jest w wielu krajach unormowana w wydzielonych rozdziałach ustawy o prawie autorskim. Zbrojni w wiekową już tradycję, autorzy domagali się zagwarantowania im „pierworodztwa” i nienaruszalności prawa autorskiego oraz maksymalnego ograniczenia w nowej konwencji „sąsiednich” praw nowych pretendentów do ochrony.

Oczywistym kompromisem natury taktycznej jest objęcie ochroną konwencyjną nie tylko artystów-wykonawców, ale i producentów nagrań dźwiękowych oraz organizacji radiowo-telewizyjnych. Nie ulega wątpliwości, że mamy tu do czynienia z dwiema całkowicie różnymi dziedzinami działalności. Z jednej strony — z artystyczną działalnością aktorów, muzyków czy innych artystów, z drugiej zaś — z działalnością przemysłową producentów fonograficznych czy radiowych. Jednakże ustawodawstwa w wielu krajach wiążą ze sobą

ochronę tych różnych dziedzin, biorąc za punkt wyjścia czysto zewnętrzny fakt, że w większości wypadków nagranie dźwiękowe czy audycja radiowa oparte są na świadczeniu artysty-wykonawcy. Również więc i autorzy Konwencji musieli uwzględnić ten istniejący stan rzeczy, wynikający raczej z układu sił między różnymi pretendentami do ochrony aniżeli z racji merytorycznych.

Wreszcie ostatnią przesłanką była konieczność konfrontacji uzasadnionych postulatów artystów-wykonawców z wyższym interesem społecznym, wyrażającym się w dążeniu do jak najszerzej wymiany dóbr kulturalnych. Stąd zrozumiała tendencja do „uskromnienia” zakresu ochrony, tak żeby nie stała się ona dodatkową przeszkodą w międzynarodowej wymianie kulturalnej.

Ważniejsze przepisy Konwencji

Niewątpliwie nowa Konwencja stanie się i w naszym kraju przedmiotem szczegółowej analizy i komentarzy. Na razie ograniczamy się do skrótowego zreferowania najbardziej istotnych przepisów Konwencji.

A. Podstawą ochrony jest zasada tzw. asymilacji (*traitement national*). Już w projekcie haskim ustalono, że nowa konwencja — podobnie jak i inne konwencje podobnego typu — będzie miała zastosowanie tylko do sytuacji międzynarodowych; oznacza to *a contrario*, że wypadki, w których wszystkie elementy decydujące o prawie do ochrony zamykają się w kręgu jednego kraju, są normowane przez ustawodawstwo tego kraju.

Artykuł 2 Konwencji mówi o tym, że każde umawiające się państwo będzie przyznawało obcym artystom-wykonawcom, obcym producentom nagrań dźwiękowych i obcym organizacjom radiowym taką samą ochronę, jaką przyznaje ono według swego ustawodawstwa własnym obywatelom.

Artykuły 4, 5 i 6 ustalają, w jakich wypadkach ta zasada asymilacji ma zastosowanie. A więc artysta-wykonawca może pretendować do ochrony, jeśli zachowany jest jeden z następujących warunków:

- a) gdy wykonanie ma miejsce w innym umawiającym się państwie,
- b) gdy wykonanie jest nagrane, a samo nagranie podlega ochronie,
- c) gdy wykonanie jest nadane przez radio, a sama emisja radiowa podlega ochronie.

Bardziej skomplikowane jest rozwiązanie, gdy chodzi o producentów nagrań dźwiękowych. Przyjęto tu trzy alternatywne kryteria: narodowości, miejsca nagrania i miejsca publikacji. A więc producent jest chroniony, gdy jest obywatelem innego umawiającego się państwa albo gdy pierwsze utrwalenie (nagranie) dźwięku zostało zrealizowane w innym umawiającym się państwie, albo wreszcie gdy nagranie dźwiękowe zostało opublikowane (rozpowszechnione) po raz pierwszy w innym umawiającym się kraju. Pierwsze kryterium jest bezwzględnie

obowiązujące, w stosunku do następnych zaś umawiające się państwa mogą poczynić zastrzeżenia i nie stosować tych kryteriów.

Organizacjom radiowym² przysługuje ochrona, gdy ich siedziba prawna znajduje się na terytorium innego umawiającego się państwa lub gdy stacja nadająca znajduje się na terytorium innego umawiającego się państwa. Chcąc zapobiec ewentualnym możliwościom nadużyć ze strony organizacji radiowych, które mogą celowo zmieniać swoją siedzibę prawną (nb. pojęcie siedziby prawnej jest w prawie międzynarodowym dość enigmatyczne), zastrzeżono, że państwa umawiające się mogą wymagać od organizacji radiowych jednoczesnego zadośćuczynienia obu warunkom (tzn. by siedziba i stacja nadawcza znajdowały się w tym samym kraju).

B. Minimum ochrony artystów-wykonawców. Konwencja ustala, że bez zgody artysty-wykonawcy nie wolno nadawać przez radio, rozpowszechniać publicznie lub utrwałać jego bezpośredniego („żywego”) wykonania bądź reprodukować utrwalonego wykonania dla innych celów niż te, na jakie artysta wyraził zgodę. Art. 7 Konwencji — podobnie jak i w projekcie haskim — nie używa sformułowania „artyści-wykonawcy przysługuje prawo zezwolić lub zabronić (...)”, lecz mówi o tym, że „ochrona przewidziana Konwencją w interesie artystów-wykonawców powinna pozwolić zapobiec (przeszkodzić (...)). Nie jest to szczęśliwe sformułowanie; jednakże w raporcie generalnym Konwencji wyraźnie podkreślono, że chodzi tu o zgodę artysty-wykonawcy. Przyjęcie tej opisowej formuły tłumaczy się chęcią uwzględnienia szczególnej sytuacji prawnej w Wielkiej Brytanii i w krajach Wspólnoty Brytyjskiej, gdzie artystom-wykonawcom nie przysługuje prawo podmiotowe, a tylko ochrona z prawa karnego.

Paragrafy 2 i 3 ustalają, że jeśli artysta wyraził zgodę na wykonanie dla radia, to warunki dalszego użytkowania tego wykonania dla celów radiowych są normowane przez ustawodawstwo tego okresu, w którym artysta domaga się ochrony. Jednakże normy te nie mogą pozbawić artystów-wykonawców możliwości regulowania swoich stosunków z organizacjami radiowymi przez umowy indywidualne i kolektywne. Niewątpliwą intencją autorów Konwencji było w tym wypadku danie preferencji zasadzie kontraktowej i traktowanie ingerencji ustawodawczej państwa jako formy zastępczej.

C. Wykonania zbiorowe. Częstotliwość wypadków, w których wykonanie utworu jest dziełem większej liczby artystów, oraz praktyczne trudności, jakie nasuwa ustalenie, kto powinien reprezentować zespół artystów, jeśli chodzi o wykonanie ich praw — sprawiają, że problem wykonań zbiorowych nabiera szczególnego znaczenia. Był on też przedmiotem dłuższej dyskusji. Zważywszy mnogość i różnorodność spotykanych w praktyce wypadków, wszyscy byli zgodni co do tego, że uregulowanie problemu należy pozostawić ustawodawstwu krajowemu. Jeżeli jednak w projekcie haskim ustawodawstwo krajowe miało regulować warunki, w jakich prawa artystów-wykonawców

² Wszędzie, gdzie mowa jest w Konwencji o organizacjach radiowych, o emisjach radiowych itp., dotyczy to zarówno radia, jak i telewizji.

mogą być wykonywane, to obecny tekst Konwencji ogranicza ingerencję państwa jedynie do ustalenia sposobu, w jaki artyści-wykonawcy będą reprezentowani przy wykonywaniu ich praw w wypadku wykonań zbiorowych. Oznacza to, że ustawodawca krajowy może ustalić, kto reprezentuje zespół i jego prawa, nie może jednak ingerować np. w zasady podziału wynagrodzenia między członkami zespołu.

D. Kluczowym problemem w całym zagadnieniu ochrony artystów-wykonawców jest zagadnienie dodatkowej remuneracji za wtórne użytkowanie utrzalonych wykonań. Istota zagadnienia sprowadza się do tego, czy i w jakiej formie artyści-wykonawcy mają tytuł do wynagrodzenia wtedy, gdy ich wykonania, utrzalone w formie płyty czy taśm dźwiękowych, są użytkowane (bez ich zgody) przez osoby trzecie i przynoszą tym użytkownikom korzyści materialne.³ Zastępowanie „żywego” artysty przez nagranie pociąga za sobą określone konsekwencje ekonomiczne i społeczne, godząc w żywotne interesy muzyków czy aktorów; stąd zrozumiała staje się ogromna waga, jaką do tego zagadnienia przywiązują w świecie artyści. Z drugiej strony — radio, telewizja i inni użytkownicy płyt z nagrań ze zrozumiałych względów bronią się przed nowymi świadczeniami materialnymi, tym bardziej że dotychczas w wielu państwach nie są jeszcze do tych świadczeń zobowiązani prawem. Sekundują im w tym żarliwie autorzy obawiający się, by usatysfakcjonowanie materialne nowych pretendencji do wynagrodzenia nie odbyło się kosztem umniejszenia autorskiego „bochenka”.

W tych okolicznościach jest rzeczą zrozumiałą, że na tym zagadnieniu skoncentrowały się główne wysiłki i namiętności wszystkich zainteresowanych grup. Mimo zażartego oporu ze strony rzeczników interesów radiowych, autorskich, hotelowych, gastronomicznych itp. kwalifikowaną większością głosów usankcjonowana została w art. 12 Konwencji rzymskiej zasada remuneracji za wtórne użytkowanie nagrań. Ponieważ jednak w niektórych państwach zasada ta nie jest uznawana, przewidziano w art. 16 możliwość poczynienia zastrzeżeń w stosunku do art. 12 i wyłączenie w ten sposób jego zastosowania.

E. Producenci fonogramów są chronieni przeciwko reprodukowaniu ich nagrań dźwiękowych, a ponadto ustawodawstwo krajowe może im przyznać — na równi z artystami — prawo do remuneracji w razie bezpośredniego korzystania z ich płyt dla celów radiowych lub dla rozpowszechniania publicznego. Uzasadnieniem takiego rozwiązania był fakt, że producenci nagrań dźwiękowych istotnie w różnych krajach mają ustawowo przyznane tego rodzaju uprawnienia, wobec czego konwencja międzynarodowa musi taką ewentualność przewidzieć, łagodząc ją zresztą możliwością poczynienia zastrzeżenia (art. 16) i niestosowania tego przepisu przez poszczególne państwa.

Konwencja ustala, że gdy ustawodawstwo krajowe przyznaje prawo do remuneracji jednocześnie artystom-wykonawcom i producentom fonogramów, remuneracja powinna być jednolita i podlega podziałowi między zainteresowanych. W braku porozumienia co do sposobu podziału może on być ustalony przez ustawodawcę krajowego.

³ Zagadnienie to było szczegółowo omawiane w numerze 10 „Palestry” z 1961 r.

Nie myślę ukrywać, że dyskusja na konferencji bynajmniej nie rozproszyła moich wątpliwości co do słuszności samej zasady. Przeczy bowiem logice fakt, że producenci płyt, którzy czynią kosztowne zabiegi o to, aby płyty były grane w radiu i w ten sposób skutecznie reklamowane, jednocześnie domagali się od tegoż radia jakiegoś odszkodowania za granie tychże płyt! Ale to jest już temat do oddzielnych rozważań, wykraczających poza ramy niniejszego sprawozdawczego artykułu.

F. Ochrona organizacji radiowych sprowadza się do ochrony ich emisji przeciwko transmitowaniu i utrwalaniu, a także przeciwko reprodukowaniu utrwalonych emisji. W oddzielnym paragrafie wymagana jest zgoda na publiczne rozpowszechnianie audycji telewizyjnych w lokalach, gdzie publiczność płaci za wstęp. Przepis ten — bardzo wątpliwej, moim zdaniem, słuszności — zamortyzowany jest w art. 15 możliwością poczynienia zastrzeżenia, z którego zapewne państwa, przystępując do Konwencji, skwapliwie skorzystają.

G. Czas ochrony ustalony został jednolicie dla wszystkich trzech kategorii podlegających ochronie — na lat 20.

H. Prawa artystów-wykonawców a prawo autorskie. Rzecznicy interesów autorów zdołali uzyskać wymaganą większość głosów, aby przeforsować w tekście Konwencji pewne przepisy sankcjonujące „pierworodztwo” prawa autorskiego i deklarujące jego nienaruszalność w obliczu nowo ustanowionych praw artystów-wykonawców.

I tak od razu artykuł 1 deklaruje uroczyście, że „ochrona przewidziana niniejszą Konwencją pozostawia nie tkniętą i nie narusza w niczym ochrony prawa autorskiego do utworów literackich i artystycznych. Żadna zatem dyspozycja niniejszej Konwencji nie będzie mogła być interpretowana ze szkodą dla tej ochrony.”

Bardziej istotny jest przepis głoszący, że podpisać i ratyfikować Konwencję bądź później do niej przystąpić mogą jedynie te państwa, które należą bądź do Konwencji berneńskiej, bądź do Konwencji uniwersalnej o prawie autorskim. Wnioski Polski, Czechosłowacji i innych państw o zniesienie tego ograniczenia zostały odrzucone znaczną większością głosów.

I. Konwencja wejdzie w życie w 3 miesiące po złożeniu w ONZ s ó s t e g o dokumentu ratyfikacyjnego. Sytuacja ustawodawcza w wielu krajach wskazuje na to, że na moment ten nie wypadnie chyba czekać zbyt długo.

Problem ochrony artystów-wykonawców w Polsce

Delegacja polska, która brała czynny udział w obradach konferencji, nie podpisała jednak w Rzymie zawartej Konwencji. Stanowisko to jest zrozumiałe, gdyż dotychczas ochrona artystów-wykonawców nie jest u nas w kraju unormowana specjalnymi przepisami prawnymi, art. 26 zaś zawartej Konwencji wymaga od państwa ratyfikującego

możności jej stosowania zgodnie ze swoim ustawodawstwem krajowym.

Jest jednak faktem oczywistym, że również i u nas narastają problemy związane z ochroną artystów-wykonawców oraz mnożą się na tym tle konflikty z zainteresowanymi instytucjami.⁴ Jeden z takich charakterystycznych konfliktów dopiero niedawno został zażegnany. Chodziło o to, że nieraz w muzycznych audycjach telewizyjnych występowali jedni artyści, głos zaś był „podkładany” innych artystów. Działo się to bez wiedzy i zgody zainteresowanych artystów-wykonawców. Przeciwno tym praktykom naszej Telewizji wystąpili artyści-śpiewacy i w rezultacie ukazało się w tej sprawie Zarządzenie Komitetu do Spraw Radia i Telewizji z dnia 14.VIII.1961 r. Zarządzenie to stwierdza, że „wykorzystywanie utrwalonego w formie nagrań archiwalnych głosu śpiewaków-solistów jako głosu innych osób występujących w programie telewizyjnym może nastąpić wyłącznie z a z g o d ą śpiewaka-solisty, którego głos ma być wykorzystany.” Ponadto zarządzenie to przyznaje śpiewakowi-soliście, którego głos został za jego zgodą wykorzystany, dodatkowe wynagrodzenie, obliczane w stosunku procentowym do wynagrodzenia, jakie w swoim czasie otrzymał za nagranie archiwalne.

Odwrotna sytuacja miała miejsce wtedy, gdy Polskie Radio — bez zgody artystów-wykonawców — wykorzystało taśmę dźwiękową z ich nagraniami, wziętą z audycji telewizyjnej. Protest zainteresowanych artystów został w końcu uwzględniony i przyznano im dodatkowe wynagrodzenie.

„Polskie Nagrania” starają się we własnym zakresie ustalić warunki, na jakich artyści-wykonawcy wyrażą zgodę na przekazywanie innym instytucjom taśm z ich nagraniami.

Te wzięte z codziennej praktyki przykłady wskazują na to, że zainteresowane instytucje starają się — każda na swoją rękę — empirycznie regulować wyłaniające się problemy związane z ochroną artystów-wykonawców. W tej sytuacji uzasadniony staje się postulat organizacji artystycznych domagających się jednolitego prawnego unormowania całego zagadnienia. Niewątpliwie, odmiennosc naszych warunków społecznych i ekonomicznych może nam dyktować własne rozwiązania, które nie będą w pełni zbieżne z postanowieniami Konwencji rzymskiej. Można i należy dyskutować o zakresie i formie ochrony artystów-wykonawców, sama jednak potrzeba takiej ochrony również i u nas w kraju nie może być negowana.

⁴ W numerze 5 „Palestry” z 1961 r. relacjonowaliśmy orzeczenie Sądu Najwyższego w sprawie, z powództwa orkiestry radiowej przeciwko Wytwórni Filmów Dokumentalnych.