

Marta Cyran

Czy możliwa jest ochrona tzw. formatów telewizyjnych w polskim prawie autorskim : zarys zagadnienia w ujęciu komparatystycznym

Palestra 51/3-4(579-580), 38-55

2006

Artykuł został 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.

CZY MOŻLIWA JEST OCHRONA TZW. FORMATÓW TELEWIZYJNYCH W POLSKIM PRAWIE AUTORSKIM – ZARYS ZAGADNIENIA W UJĘCIU KOMPARATYSTYCZNYM

W związku z postępującą liberalizacją i prywatyzacją rynku mediów, skutkującą zwiększeniem konkurencyjności, w ostatnich latach telewizję w Polsce, zwłaszcza komercyjną, opanowały różnego rodzaju teleturnieje, „talk show”, „reality show”, „sitcom” oparte na określonym schemacie konstrukcyjnym importowanym z innych krajów, gdzie ów schemat stanowi już od dawna bazę dla produkcji popularnych programów.

Mamy tu do czynienia ze sprawdzoną ofertą programową adresowaną do jak najszerszej publiczności, która stanowi zdefiniowaną i rozpoznawalną markę, jest powszechnie przyciągającym symbolem zarówno dla widzów, jak i reklamodawców, i która w łatwy sposób przekłada się na bardzo konkretne zyski. Schemat taki nabywany jest za wysoką cenę, gdyż łączy się z nim wielkie prawdopodobieństwo odniesienia sukcesu rynkowego.

Taki szkielet programu, który w szybki sposób pozwala zidentyfikować, iż „*Who wants to be a millionaire*”¹ „Milionerzy”, czy „*Qui veut gagner des millions*” to programy o tym samym „stelażu” koncepcji, przyjęło się nazywać formatem telewizyjnym².

Format telewizyjny nie posiada jasnej, powszechnie uznanej definicji, która byłaby stabilnym punktem wyjścia do budowania koncepcji ochrony formatu. Zanim więc zaprezentuję kluczowe problemy związane z ewentualną ochroną formatów w prawie autorskim, omówię istotę zagadnienia.

¹ Autorem tego formatu jest David Briggs. Format ten po raz pierwszy został wyemitowany w Wielkiej Brytanii w 1998 r., do dnia dzisiejszego został sprzedany w ponad 70 krajach.

² W artykule tym skoncentruję się na zagadnieniu formatów telewizyjnych. Pamiętaj jednak trzeba, że pojęcie to ma również zastosowanie przy audycjach radiowych, odpowiednio można mówić o „formatach radiowych”.

Definicja formatu telewizyjnego

Termin „format” odnosi się do produkcji serii programów. Format jest zbiorem niezmiennych cech i elementów danego programu, poza którymi każdorazowo produkowane są inne elementy dopasowywane do każdego pojedynczego odcinka³. Te wspólne dla całej serii składniki programu stanowią o tym, iż mamy do czynienia właśnie z serią. Format jest szkieletem, w oparciu o który konstruowane są poszczególne odcinki. Mówimy więc o podwójnej strukturze odcinka będącego fragmentem serii programów – tej zależnej od konkretnego kontekstu i tej stałej (statycznej), na którą składają się w przypadku gier, np.: cel i zasady gry telewizyjnej, liczba uczestników, długość programu, rola publiczności, scenografia, muzyka (*jingles*), styl prezentacji/prowadzenia gry przez moderatora, a w przypadku telenowel, w szczególności: miejsce akcji, charakter postaci, związki między postaciami, sposób rozwijania narracji. Niezależnie od typu programu zawsze są to charakterystyczne, powtarzalne (powracające) cechy danej serii telewizyjnej. Struktura ta może być każdorazowo w różny sposób uzupełniana, wypełniana treścią⁴. Format jest pomysłem, na którym opiera się widowisko, na bazie którego powstaje *sequel* danego programu telewizyjnego.

Format jest więc schematem, stałą strukturą danej audycji telewizyjnej. Jest szkicem pojedynczego programu, który to program w zamiarze twórcy ma zostać rozwinięty w serial, z zastrzeżeniem, iż szkic ten musi być na tyle indywidualny i precyzyjny, iż można go w łatwy sposób rozpoznać w każdym odcinku serialu.

W języku branżowym taki podstawowy szkic programu nazywany jest **formatem „papierowym” („format paper”)**. Christoph Fey podkreśla, że zapis podstawowej idei programu to dopiero pierwszy etap jego kreacji. Schemat programu musi zostać poddany testowi swojej funkcjonalności. Jako zapis podstawowej idei, odnośnie co do treści i co do stylu, format papierowy stanowi punkt wyjścia do działań produkcyjnych zmierzających do powstania konkretnego programu. Opracowana zostaje struktura produkcji, szkic zostaje dostosowany do specyfiki docelowej grupy widowni przy uwzględnieniu wymagań danego rynku reklamowego. W procesie produkcji programu format podlega modyfikacjom: usuwane zostają błędy merytoryczne i techniczne. Jest to właściwy proces formatowania – czyli tworzenie tzw. „biblii formatowej”. Zrealizowany pomysł na program (format papierowy) oraz jego przetestowany empirycznie plan produkcyjny nazywany jest **formatem pro-**

³ A. Moran, *Copycat Television. Globalisation, Program Formats and Cultural Identity*, 1998, s. 13 za NRW Medien GmbH *Format Protection in Germany, France and Great Britain – summary of the study „Economic and legal Aspects of International Development and Marketing of TV Formats”* prepared by the Format Recognition and Protection Association (FRAPA), Cologne http://www.media.nrw.de/downloads/frapa_gesamt%20_englisch.pdf s. 13.

⁴ R. Litten, *Der Schutz von Fernsehshow – und Fernsehserienformaten*, 1997, s. 4 za NRW Medien GmbH „Format Protection in...”, *op. cit.*, s. 15.

gramowym („programme format”)⁵. Najpierw powstaje więc format papierowy, na bazie którego powstaje odcinek pilotowy. Tylko jeżeli odcinek pilotowy uznany zostaje za zgodny z oczekiwaniami, produkowany jest cały program. Program poddany swoistej ekspertyzie produkcyjnej wzbogacony o sprawdzoną empirycznie rentowność staje się towarem pożądanym na rynku audiowizualnym⁶. Zbywany jest do innych krajów w formie tzw. „**TV format package**”, gdzie jest każdorazowo inaczej uzupełniany. Pakiet formatowy staje się bazą przy produkcji krajowego wariantu programu. To *TV format package* jest przedmiotem umów licencyjnych formatu telewizyjnego. Składa się nań oczywiście format papierowy, ale także ogół przepisów i recept pozwalających na reprodukcję istniejącego formatu programowego w innym kraju – czyli szczegółowe know-how zdobyte podczas produkcji konkretnego formatu i jego emisji (format programowy).

Typowy pakiet składa się z następujących składników:

- **biblii produkcyjnej** zawierającej często niebywale detaliczne informacje dotyczące szczegółów procesu produkcji, na którą składa się także sam detaliczny opis programu – format papierowy – określający elementy graficzne, muzyczne i scenograficzne oraz reżyserię (np.: opis interakcji pomiędzy publicznością a uczestnikami teleturnieju);
- **części doradczej** (*consultancy*) polegającej na udzielaniu kontrahentowi stałej konsultacji i pełnieniu nadzoru nad produkcją adaptacji;
- **demo** (kasety promocyjne, przykładowych oryginalnych epizodów itp.);
- **dotychczasowych elementów** – takich jak np.: logo; wskaźników oglądalności, elementów strategii marketingowej⁷.

Przedmiotem umowy licencyjnej formatu telewizyjnego jest zebrana wiedza, która pozwala na przygotowanie opłacalnego programu telewizyjnego. Licencjobiorca pakietu formatowego związany granicami umowy licencyjnej przygotowuje własną wersję programu (formatu) dostosowanego do potrzeb konkretnego rynku, tak aby odpowiadał on charakterystyce stacji telewizyjnej, która będzie ten program emitować, tak aby wpisywał się w zasady tworzenia ramówki tej stacji i przede wszystkim by spełniał oczekiwania widzów. Adaptacja musi uwzględniać kontekst kulturowy i społeczny. Celem pozostaje przecież osiągnięcie konkretnego zysku⁸.

⁵ C. Fey, NRW Medien GmbH *Format Protection in Germany, France and Great Britain*, op. cit., s. 16.

⁶ Ze względu na zminimalizowane ryzyko nadawcy wolą kupić gotowy sprawdzony format, niż angażować się w nową niepewną produkcję. Osiągnięcie zysku jest wysoce prawdopodobne zwłaszcza wtedy, gdy dany format posiada już kilka sprawdzonych adaptacji. Transakcje tego typu są rozwijane na taką skalę, iż mówi się o międzynarodowym biznesie formatowym (international format business).

⁷ „Format Creation” D. Bodycombe, C. Fey, Format <http://www.tvformats.com/formatsexplained.htm>.

⁸ O zakresie zmian decydują ustalenia konkretnej umowy licencyjnej. Zasięg dokonywanej adaptacji zależy od typu przejmowanego formatu i wyniku przeprowadzonej analizy rynku.

Korzystając z opisu stanu faktycznego, na który powołuje się Warszawski Sąd Apelacyjny w wyroku z 18 czerwca 1998 r.⁹ dotyczącym m.in. ustalenia prawa autorskiego przysługującego twórcom polskiej wersji teleturnieju „Koło fortuny”, bazującego na amerykańskim formacie „*Wheel of fortune*”, można uchwycić istotę owego rozróżnienia na niezmienną strukturę i wkład wnoszony w procesie adaptacji. Otóż, producent polskiej adaptacji „*Wheel of fortune*” uzyskał ograniczone prawo do używania formuły, tytułu, dekoracji, projektów oświetlenia, projektów graficznych oraz planów gry zgodnie z formą, w jakiej teleturniej „Koło Fortuny” rozpowszechniany był w Stanach Zjednoczonych. Wymienione wyżej elementy jako zastrzeżone musiały być zgodne z analogicznymi elementami programu oryginalnego. Do elementów zastrzeżonych należały podstawowe zasady teleturnieju: koło obracające się w poziomie, podzielone na pola, tablice z hasłami do odgadnięcia, nagrody dla zawodników.

Te ogólne reguły stanowiły bazę do produkcji poszczególnych odcinków programu uwzględniających odrębności kulturowe naszego kraju. Polski producent, mając na uwadze elementy zastrzeżone, opracował własny regulamin teleturnieju, ustalając szczegółowe zasady gry. Regulamin taki stał się podstawą do tworzenia scenariuszy i scenografii poszczególnych odcinków i obejmował m.in.: ustalenie haseł do odgadnięcia, przygotowanie dialogów między prowadzącymi, przygotowanie nagród, stosowne ubranie zawodników.

W tym miejscu należy podkreślić, że taki podział na podstawowe zasady teleturnieju i reguły ustalane w drodze tworzenia adaptacji zależą zawsze od konkretnych ustaleń umownych. Bywa, że owa wolność adaptacyjna jest zawężona, a do elementów zastrzeżonych zaliczane są także bardzo szczegółowe cechy programu, np.: określone powtarzane wyrażenia przykuwające uwagę widzów i będące swego rodzaju wizytówką danego formatu (tzw. „*catch phrases*”), jak np.: w formacie „*Milionerzy*” zadawane pytanie „Czy to jest pana/pani ostatnie słowo?” powtarzane we wszystkich językach we wszystkich realizowanych adaptacjach.

Jak widać, format to pojęcie, które w swej istocie spina swoistą ewolucję programu telewizyjnego: od pomysłu do towaru. W doktrynie uznaje się niekiedy, iż definicji formatu nie można postrzegać bez uwzględnienia szczególnego aspektu wartościującego. O prawdziwym formacie można bowiem mówić dopiero wtedy, gdy przechodzi on swego rodzaju test „zdolności formatowej”, to znaczy gdy na bazie danego formatu powstaje adaptacja programu i jest to adaptacja udana (pod względem stopnia oglądalności, zysku)¹⁰. Pojęcie formatu jest bowiem terminem mobilnym. Jak stwierdza Albert Moran, format jest swoistym atrybutem przemysłu

⁹ I Aca 284/98 OSA 1999, z. 11–12, poz. 56.

¹⁰ *The Wit, the Format Business: Desperately Looking for Zero Risk*, in: EBU Strategic Information Service Briefings, Nr 44, listopad 2001.

audiowizualnego, konstruuje bowiem specyficzną technologię wymiany pomysłów, którego znaczenie budują względy *stricte* funkcjonalne¹¹.

Adaptacja programu opartego o format, przy rzetelnym wykorzystaniu formatu papierowego, jest efektem finalnym złożonego procesu twórczego wokół pierwowzoru, jakim pozostaje pierwotna konstrukcja opisana w formacie papierowym. Istotą formatu pozostaje – nieulegający zmianie – konkretny, uzewnętrzniony pomysł. „Format telewizyjny jest układem charakterystycznych cech programu, które zdolne są do reprodukcji w każdym pojedynczym odcinku serii niezależnie od istnienia pozostałych cech indywidualizujących poszczególne odcinki i które to cechy są rozpoznawalne w każdym pojedynczym odcinku, determinując istnienie serii. (...) Są to te elementy, które budują zuniformizowaną strukturę narracyjną”¹², czyli odpowiadają za zachowanie tzw. zasady kontynuacji¹³.

Format jako przedmiot prawa autorskiego (?)

Format jako całościowy pakiet formatowy – w takiej bowiem postaci występuje w obrocie – składa się z poszczególnych elementów bezspornie chronionych zarówno na gruncie prawa autorskiego, jak i prawa własności przemysłowej, czy nawet ustawy o bazach danych. Należą do nich np.: logo audycji, rysunek, tytuł, ornament lub melodia, chronione jako znak towarowy; techniczne elementy scenografii zastrzeżone jako patent; utwór muzyczny znajdujący ochronę na gruncie prawa autorskiego, czy praw pokrewnych, zbiory informacji z dziedziny marketingu, merchandisingu oraz informacji o oglądalności chronione jako swoiste bazy danych. Odrębnym zagadnieniem pozostaje ewentualna ochrona formatów na gruncie ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji, nie wyłączając ochrony na zasadach ogólnych prawa cywilnego. Kwestie te pozostają jednak poza tematem niniejszego artykułu.

Pozostając wyłącznie na gruncie prawa autorskiego *prima facie* narzuca się pytanie o uznanie za przedmiot ochrony gotowego programu telewizyjnego powstałego w oparciu o format papierowy. Mamy wówczas do czynienia z przykładem utworu audiowizualnego, którego poszczególne elementy (w tym elementy formatu) składają się na dzieło współautorskie. Przed naruszeniem chroniony jest wówczas wkład twórczy scenarzysty, reżysera, autora muzyki i wszystkich innych

¹¹ A. Moran, *Copycat...*, *op. cit.*, s. 18 za NRW Medien GmbH „Format Protection in...” *op. cit.*, s. 28.

¹² 2003 ZUM 771 et seq, GRUR 2003, 876 – The German Supreme Court’s „*Kinderquatsch mit Michael*”: *An End to the Protection of Formats in Germany?*, M. Heinklein, C. Fey – niepublikowane s. 21–24.

¹³ *The German Supreme Court’s „Kinderquatsch mit Michael*”: *An End to the Protection of Formats in Germany?*, M. Heinklein, C. Fey – niepublikowane, s. 34.

podmiotów, którym prawo autorskie przyznaje ochronę. Utwór audiowizualny, który powstał na bazie formatu, może stać się również przedmiotem praw pokrewnych nadawcy. W takim jednak wypadku chroniony nie jest format *sensu stricto*, ale pojedynczy odcinek serii (zawierający elementy formatu) traktowany jako osobna całość.

W brytyjskim *copyright law* pojedynczy program powstały w oparciu o format (jeżeli chodzi o gry/quizy i teleturnieje) przyrównywany jest niekiedy do kategorii utworów scenicznych („*dramatic work*”), wyłącznie jednak pod warunkiem wyodrębnienia jasno rozrysowanej struktury [CDPA z 1988 r. Section 3(1)]¹⁴. W niedługiej relatywnie historii istnienia formatów zapadło kilka zagranicznych orzeczeń sądowych stwierdzających, że ochrona przyznana może być albo pojedynczym elementom audycji, albo pojedynczemu epizodowi jako samodzielnej całości. Spór rozpoczyna się jednak zawsze wtedy, gdy pojawia się pytanie o niezależną ochronę całej serii, na którą składa się kilka programów skonstruowanych w oparciu o taki sam format rozumiany jako określona powtarzalna struktura¹⁵.

Podstawą gotowego programu, a także formatu pakietowego jako przedmiotu umowy licencyjnej pozostaje format papierowy. Czy zatem format papierowy mógłby zostać uznany za przedmiot prawa autorskiego? Wydaje się zasadne przyrównywanie formatu papierowego do swoistej wypracowanej noty reżyserskiej, eksplikacji, czyli do dzieła literackiego rozumianego jako zapis podstawowych elementów fabuły, a także nierzadko szczegółów scenografii i wielu innych elementów oprawy określanych w celu wykonania późniejszej adaptacji telewizyjnej¹⁶. Przyznanie ochrony formatowi papierowemu uznane zostało w orzecznictwie zagranicznym¹⁷. Tym niemniej sądy orzekały jednocześnie, iż sam koncept formatu opisany w scenariuszu jest za mało precyzyjny, aby mógł podlegać ochronie, fabuła nie jest konkretna, stanowi jedynie zarys idei, format zaś nie posiada ukształtowanej całości („*shaping unity*”)¹⁸.

Tymczasem zaś naruszenie formatu polega najczęściej właśnie na przejęciu samej tylko idei. Format opiera się bowiem na pomysłach, który stanowi właściwy „klucz” do sukcesu i posiada największą wartość ekonomiczną. Format bazuje więc na tych elementach, których ochrona na gruncie prawa autorskiego jest dyskusyj-

¹⁴ NRW Medien GmbH *Format Protection in...*, *op. cit.*, s. 72 i 73.

¹⁵ Np.: decyzja Sądu Federalnego Niemiec z roku 1981 w sprawie „Quizmaster”, BGH, GRUR 1981, 419 za NRW Medien GmbH, *Format Protection in...*, *op. cit.*, s. 48 i 55.

¹⁶ NRW Medien GmbH *Format Protection in...*, *op. cit.*, s. 19.

¹⁷ Np.: decyzja Sądu Apelacyjnego w Monachium z 1990 r. w sprawie „Forsthaus Falkenau” – OLG Munchen, GRUR 1990, 674, za: NRW Medien GmbH, *Format Protection in Germany, France and Great Britain*, *op. cit.*, s. 48.

¹⁸ Np. w roku 1990 Sąd Apelacyjny w Monachium w sprawie „Forsthaus Falkenau” OLG Munchen, GRUR 1990, 674 za NRW Medien GmbH, *Format Protection in...*, *op. cit.*, s. 49, CA Paris, Decyzja z 10 grudnia 1987 r. w spr. „La mort au Large”, *Cahier de droit d’auteur 1988 nr 2*, za NRW Medien GmbH, *Format Protection in...*, *op. cit.*, s. 62.

na lub wprost wykluczona przez obowiązujące przepisy. Zgodnie z art. 1 ustawy Prawo autorskie przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Obowiązujący od 1 stycznia 2003 r. art. 2¹¹⁹ stwierdza jednak, że ochroną objęty może być wyłącznie sposób wyrażenia; nie są objęte ochroną odkrycia, idee, procedury, metody i zasady działania oraz koncepcje matematyczne.

Zapewne formatu, tak jak i żadnego innego dzieła, nie da się oddzielić od idei jako twórczego zapłonu. Idea poprzedza proces powstania formatu. Niewątpliwie taka idea, która nie została jeszcze wyrażona w dziele, nie podlega ochronie, gdyż nie jest ustalona. Uzewnętrznienie idei jest warunkiem powstania dzieła. Idea staje się częścią dzieła jako jeden z jego elementów, który podlega percepcji. Sama idea zaczyna istnieć z chwilą jej konkretyzacji i eksteryorializacji²⁰. Przedmiotem rozważań mogą być więc jedynie te elementy, które można w dziele rozpoznać, nie wykluczając samej idei, jeżeli elementy te spełniają wymagania prawa autorskiego, tzn. odznaczają się twórczym charakterem i oryginalnością.

Wydaje się, iż odnalezienie w kreowanym formacie elementów świadczących o jego indywidualnym charakterze jest możliwe. Wystarczy bowiem, iż sam przez się wyróżnia się od innych takich samych przejawów działalności twórczej w sposób świadczący o jego swoistości, oryginalności i tych wszystkich właściwościach, które sprawiają, że w większym czy mniejszym stopniu jest niepowtarzalny i nieposiadający swego wiernego odpowiednika w przeszłości. Oryginalne jest wszystko to, co zawdzięcza swe powstanie samodzielnemu wysiłkowi twórczemu. W formacie oryginalność przejawiać może się zarówno na poziomie narracji (fabuła, charakterystyka postaci, rola prowadzącego, układ i zasady gry, rola publiczności), jak i na poziomie audiowizualnej prezentacji (praca i rozstawienie kamer, oświetlenie, efekty wizualne i dźwiękowe).

Co istotniejsze, oryginalny charakter posiadać mogą nie tylko poszczególne elementy formatu, ale także format jako całość ze względu na charakterystyczny dobór, układ lub zestawienie wykorzystanych utworów lub ich fragmentów, albo określonych danych. Oryginalna może być kombinacja narracji i audiowizualnej prezentacji²¹. W takim przypadku to idea/pomysł stanowi podłoże ochrony prawnej. Inwencja twórcza przejawia się tu bowiem w szczególny sposób, odbiegający od typowych reguł, które w zasadzie wyłączają spod ochrony idee²².

¹⁹ Art. 1 ust. 2¹ dodany przez art. 1 pkt 1 lit. b ustawy z 28 października 2002 r. (Dz.U. z 2002 r. Nr 197, poz. 1662) zmieniającej nin. ustawę z dniem 1 stycznia 2003 r.

²⁰ M. Poźniak-Niedzielska, *System prawa prywatnego...*, jw., s. 9.

²¹ Opracowanie FRAPA, C. Fey, *Copyright or right to copy?*, TV Formats Seminar, EBU, Genewa 23–24 czerwca 2005 r.

²² M. Poźniak-Niedzielska, *System Prawa Prywatnego*, t. 13, *Prawo autorskie* pod red. J. Barty, CH Beck Instytut Nauk Prawnych 2003, s. 9.

Trudno się nie zgodzić z tym, iż istnienie formatu zależy właśnie od dokonania oryginalnego połączenia wszystkich elementów programu/teleturnieju/reality show itp. w taki sposób, iż owo połączenie wykazuje cechy twórcze. Połączenie to zaś efekt realizacji idei formatu.

W literaturze przedmiotu i orzecznictwie niezmiennie powtarza się, iż czyste pomysły /idee/tematy są łatwo powtarzalne i wspólne dla wielu dzieł różnych autorów; są za mało konkretne, by można było przyznać im ochronę. Przy tym ograniczenie swobodnego korzystania z cudzych pomysłów i tematów byłoby niekorzystne dla rozwoju twórczości artystycznej i nauki²³, która z natury rzeczy czerpie inspirację z dotychczasowego dorobku.

Format jako taki na pewno trudno „zmierzyć”, nie jest on bowiem, podobnie jak idea, kompletny, służy za model, w oparciu o który tworzy się konkretną i skończoną całość pojedynczego odcinka oraz całość serii, a następnie zagranicznej adaptacji. Jest abstrakcyjny na tyle, na ile abstrakcyjny jest szkic, który musi zostać rozwinięty i dostosowany. Tym niemniej szkic ten opiera się na takich istotnych elementach koncepcyjnych, które nie tylko służą stworzeniu pojedynczego jednorazowego programu, ale pozwalają na jego wierną reprodukcję. Format nie jest skończonym programem telewizyjnym, ale nie jest też abstrakcyjnym pomysłem²⁴.

Niech przykładem będzie pomysł popularnego programu „Mamy Cię” emitowanego w TVN, który oparty jest na oryginalnym kanadyjskim formacie „*Surprise, Surprise*”. Sam pomysł tego komediowego programu sprowadza się do żartu, który polega na tym, iż znane osoby wmieszane zostają w jakąś zainscenizowaną, zmyśloną sytuację, najlepiej dosyć absurdalną. Następnie rejestrowana jest ich autentyczna reakcja na niespodziewane zdarzenie. Na pierwszy rzut oka widać, że pomysł ten przypomina inny znany program zatytułowany „Ukryta kamera”, bo też w istocie stanowi on rozwinięcie idei „podglądania reakcji ludzi za pomocą ukrytej kamery”. Nie ma powodu, aby monopolizować wykorzystanie w celach rozrywkowych technicznych możliwości polegających na użyciu niewidocznej kamery. Monopolizowany nie może być także pomysł żartowania ze sławnych ludzi. Może jednak na ochronę zasługuje już wpisanie użycia niewidocznej kamery w kontekst zabawy z osobami powszechnie znanymi? Jaki jest zasięg konkretyzacji pomysłu (oczywiście pod warunkiem, że przyjmuje on zewnętrzną, postrzegalną formę), który stanowić może o jego twórczym, indywidualnym i oryginalnym charakterze? Przy czym konkretyzacja dotyczy zarówno samej idei, jak i sposobu jej uzewnętrznienia.

Polskie prawo autorskie nie wymaga jakiegoś szczególnego stopnia oryginalności. „Twórczości nie należy rozumieć w znaczeniu wymogu całkowitej oryginalności. Chodzi raczej o użycie tego terminu w znaczeniu indywidualnego (oryginalne-

²³ R. Markiewicz, *Dzieło literackie i jego twórca w polskim prawie autorskim*, UJ Kraków 1984, s. 61, za M. Poźniak-Niedzielska, *System Prawa Prywatnego...*, jw., s. 21.

²⁴ NRW Medien GmbH *Format Protection in...*, *op. cit.*, s. 17.

go) ujęcia, posegregowania lub przedstawienia faktów, uczuć lub idei – w postaci jednolitej intelektualnie lub artystycznie całości”²⁵.

Pamiętać trzeba cały czas o tym, że uzewnętrznienie pomysłu w formacie polega na swoistym opakowaniu tego pomysłu, skutkującym powstaniem całości charakteryzującej się twórczym podejściem w doborze i uporządkowaniu poszczególnych elementów.

W polskim orzecznictwie sądowym z lat poprzedzających nowelę z roku 2003, która *explicite* wyłączyła spod ochrony idee, za przedmiot prawa autorskiego uznano m.in.: kolekcję afiszy lub ogłoszeń, katalogi, rozkłady kolejowe, książki kucharskie, wzory, formularze²⁶, a także instrukcję obsługi maszyny²⁷. Istnieją bowiem rezultaty działalności intelektualnej, które ze względu na włożony wysiłek twórczy i pracę umysłową uzasadniają objęcie ich ochroną prawną²⁸. Zresztą ochronie podlegają nie tylko utwory ukończone, ale również ich powstające fragmenty, a nawet wszelkiego rodzaju szkice, plany, projekty, pod warunkiem że samoistnie spełniają konieczne cechy utworu²⁹. W wyroku z dnia 31 marca 1938 r. SN stwierdził, iż przedmiotem prawa autorskiego jest „każda twórczość umysłowa (...) byleby w swym ostatecznym wyniku, w swej zewnętrznej formie wykazywała znamiona wyróżniające ją od innych dzieł osobliwością pomysłu”³⁰.

Wydaje się zatem, iż pomysł nie jest jako taki wyłączony spod ochrony prawa autorskiego. Niechroniony pozostaje tylko taki pomysł, który nie został wyrażony i oryginalnie zaaranżowany. Tylko taka fabuła, która ma charakter przyjętego stereotypu, albo wykorzystuje powszechnie znane anegdoty, pozostaje poza ochroną prawa autorskiego. Inaczej można jednak ocenić fabułę rozumianą jako pewien indywidualny sposób wiązania segmentów narracji i indywidualny schemat, tj. ciąg czynności, wypadków i procesów, w których dokonują się istotne zmiany w sytuacji głównych postaci. Fabuła jest zatem chroniona wówczas, gdy jest indywidualnie „zorganizowana”, a organizacja może polegać także na uszczegółowieniu tematu³¹. Inaczej mówiąc, ochronie prawa autorskiego nie może podlegać sam temat, lecz jego indywidualizacja³².

Zwrócić należy uwagę na fakt, iż wielka skala międzynarodowego obrotu formatami, rynkowy sukces konkretnych programów i ich zagranicznych adaptacji to skutek uzewnętrznienia oryginalnego pomysłu na program rozumianego jako efekt określonej pracy intelektualnej polegającej na opracowaniu tego uzewnętrznienia

²⁵ J. Błęszyński, *Glosa do wyroku SN z 10 lutego 1970 r.*, OSP 1972, z. 2, s. 68.

²⁶ Wyrok SN z 8 listopada 1932 r., I K 192/32, OSN 1933, poz. 7.

²⁷ Wyrok SN z 25 kwietnia 1969 r., I CR 76/69, OSN 1970, nr 1, poz. 15.

²⁸ M. Poźniak-Niedzielska, *System prawa prywatnego...*, *op. cit.*, s. 18.

²⁹ M. Poźniak-Niedzielska, *System prawa prywatnego...*, *iw.*, s. 14.

³⁰ OSP 1938, poz. 545.

³¹ J. Barta i R. Markiewicz, *System prawa prywatnego...*, *iw.*, s. 22.

³² Wyrok SN z 31 grudnia 1974 r., I CR 659/74, niepubl. oraz wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 15 września 1995 r., I Acr 620/95, niepubl.

– czyli przemyślanym doborze ogółu elementów na jakie składa się najpierw format papierowy, a potem pakiet formatowy. Musi istnieć więc i dobry pomysł (koncept) i dobry pomysł (wykonanie sprowadzające się do twórczego zorganizowania owego konceptu). Wydaje się więc, iż forma czy wyrażenie albo przedstawienie idei może być objęte ochroną po spełnieniu przesłanek wymaganych przez prawo autorskie.

Tym niemniej, jak już pisałam, o faktycznym zapożyczeniu pomysłu można mówić jedynie w sensie wykorzystania formalno-merytorycznego. Koncepcja lub projekt serialu telewizyjnego może zostać tak opracowana i posiadać tak oryginalną formę, że może być uznana za dzieło w sensie prawa autorskiego. Koncepcja musi być wówczas bezsprzecznie rozpoznawalnym elementem każdego dzieła stworzonego na jej bazie³³. Orzecznictwo zagraniczne potwierdza powyższą konstatację³⁴. Mimo jednak przyjęcia założenia dopuszczającego ochronę formatów (o ile zostały one dostatecznie dopracowane i skonkretyzowane), ochrona taka w praktyce pozbawiona jest znaczenia, gdyż to, co jest najczęściej przejmowane, to czysta idea i pomysł w oderwaniu od formy ich wyrażenia³⁵, czy inaczej w oderwaniu od twórczego układu i doboru poszczególnych elementów formatu. O naruszeniu prawa autorskiego można by mówić wtedy, gdyby nastąpiło zapożyczenie „samych składników wyrażenia idei, a nie samej idei, która stoi niejako za jej wyrażeniem”³⁶.

Zagraniczne judykaty stwierdzają ponadto, iż owa przejmowana w czystej postaci idea formatu nie może zostać uznana za przedmiot prawa autorskiego, gdyż nie jest dostatecznie opracowana („*sufficiently elaborated*”), a na podstawie ogólnego wrażenia („*overall impression*”) widać bezsprzecznie istotne różnice („*substantial distinctiveness*”) pomiędzy dwoma porównanymi programami³⁷. Uznanie, iż dany element formatu – chronionego jako całość – jest przedmiotem bezprawnego zapożyczenia, utrudnia brak jasnego rozgraniczenia pomiędzy ideą o niskim stopniu wykreowania a ideą na tyle konkretną i wzbogaconą, iż mogłaby ona stanowić rozpoznawalną, oryginalną cechę formatu.

³³ P. Podrecki, E. Traple, *Wybrane prawne aspekty tzw. formatów telewizyjnych*, Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej, UJ 2002, z. 80, s. 178–179.

³⁴ Np.: District Court New York, sprawa CBSvABC, 13 stycznia 2003 r.; District Court Sao Paulo, w sprawie Endemol v SBT z 16 czerwca 2003 r., lub Sąd Najwyższy Holandii w sprawie Castawy TV v. Endemol z 16 kwietnia 2004 r. – opracowanie FRAPA, Christoph Fey, *Copyright or right to copy?*, TV Formats Seminar, EBU, Genewa 23–24 czerwca 2005 r.; Sąd Najwyższy Holandii, 16 kwietnia 2004, sprawa CO2/284HR – The German Supreme Court’s „Kinderquatsch mit Michael”: An End to the Protection of Formats in Germany?, M. Heinekelein, C. Fey – niepubl., postscript, s. 1.

³⁵ P. Podrecki, E. Traple, *Wybrane prawne aspekty tzw. formatów telewizyjnych*, jw., 177.

³⁶ M. Burnett, *The protection of ideas for radio and television*, EBU Review, Programmes, Administration, Law. Vol. XXXIX, No 1 styczeń 1988.

³⁷ Np.: orzeczenie Sądu Okręgowego w Amsterdamie z 23 stycznia w sprawie „headhunter” za P. Podrecki, E. Traple, *Wybrane prawne aspekty...*, jw., s. 177 lub orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Monachium z 1999 r. w sprawie „Spot-on” OLG Munchen, ZUM 1999, 244 za NRW Medien GmbH, *Format Protection in...*, op. cit., s. 53 czy CA Paris, Decision z 19 grudnia 1997 r. w spr. „la bonne etoile”, nr RG 93/70648 w NRW Medien GmbH, *Format Protection in...*, op. cit., s. 63.

To dlatego sądy zagraniczne uznają najczęściej, iż jeden format stanowi dopuszczalną prawnie inspirację dla drugiego formatu³⁸. W orzeczeniu Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 15 września 1995 r. czytamy, iż „przez utwór inspirowany należy rozumieć utwór, w którym pojawiają się wątki zaczerpnięte z cudzego utworu, (...) cudzy pomysł, nawet (...) imiona z innego utworu, przy zachowaniu jednak oryginalnej treści nowego dzieła”³⁹. Nawet uznanie, iż dany motyw został zaczerpnięty całkowicie świadomie, nie może dawać pewności, iż mamy do czynienia z naruszeniem praw osób trzecich.

Jako przykład można podać spór pomiędzy amerykańskimi stacjami telewizyjnymi CBS i ABC w sprawie o plagiat formatu „*Survivor*”. Skarżący za imitację „*Survivor*” uznał format „*I’m a celebrity, Get Me out of Here*”. Podstawowe pytanie, jakie w tej sprawie padło, to pytanie o rozmiar wprowadzonych zmian w formacie, który korzystał z pomysłu formatu wcześniejszego. Po przeprowadzeniu analizy okazało się, iż istota imitacji sprowadzała się tylko i wyłącznie do przeniesienia podstawowego pomysłu, jakim było „odseparowanie grupy osób od cywilizacji i obserwowanie, jak radzą sobie w trudnych warunkach”. Sędzia podkreślił, iż z punktu widzenia ochrony w prawie autorskim liczy się sposób wyrażenia pomysłu. Oba przedmiotowe formaty różniła koncepcja ujęcia pomysłu, oba przyjęły inny styl. Twórcy programu „*I’m a celebrity, Get Me out of Here*” istotnie wykorzystali pomysł polegający na obserwowaniu grupy osób podczas ich zmagania w trudnych życiowych warunkach, tym niemniej oryginalnie „ulepszyli” ten pomysł, czyniąc uczestnikami eksperymentu ludzi sławnych. Na format składały się elementy chronione i te, którym ochrona nie może zostać przyznana. Ponadto stopień oryginalności czystego pomysłu, na jakim opierał się pierwszy format, był zdecydowanie niewielki⁴⁰. Przy tym, wg US copyright, aby mówić o plagiacie zaistnieć musi istotne podobieństwo („*substantial similarity*”)⁴¹ pomiędzy elementami chronionymi, a takie w przykładowej sprawie nie zachodziło.

Innym przykładem podobnego sporu jest sytuacja, która miała miejsce w Polsce. W 2001 r. Warszawski Okręgowy Sąd Gospodarczy oddalił głośny wniosek TVN przeciwko Polsatowi, stwierdzając, iż programy *Big Brother* oraz *Dwa Światy* istotnie się od siebie różnią: inne jest bowiem miejsce akcji, inne zasady gry, inne osoby prowadzą program, inni są uczestnicy i inne zasady nagradzania. Taka sama jest je-

³⁸ Zapewne w praktyce wpływa na to także obserwowane ujednoclenie formy i treści większości pojawiających się na rynku formatów – głównie tych z gatunku reality show.

³⁹ J. Barta, R. Markiewicz, *System Prawa Prywatnego*, jw., s. 32.

⁴⁰ Z uzasadnienia sprawy „*Survivor*” L. A. Preska, *Streetwise Maps, Inc. v. VanDam, Inc.*, 159 F.3d 739, 747 2d Cir. 1998 za NRW Medien GmbH *Format Protection in...*, *op. cit.*, s. 75–77.

⁴¹ Oznacza to, iż wyrażone w dziele chronione oryginalne cechy zostały skopiowane w takim stopniu, że zwykły, rozumny (*ordinary, reasonable*) obserwator jest w stanie uznać, że zachodzi istotne podobieństwo – za C. Fey, *Copyright or right to copy?*, TV Formats Seminar, EBU, Genewa 23–24 czerwca 2005 r.

dynie koncepcja całkowitego odosobnienia zawodników i całodobowa rejestracja ich zachowań przez ukryte kamery⁴².

Orzecznictwo zagraniczne nie odrzuca *a priori* prawnoautorskiej zdolności formatu do ochrony. Ilekroć jednak następuje porównanie dwóch programów, stopień zapożyczeń jest na tyle niewielki, jest tak mało czytelny w swej warstwie formalnej, że zmusza do odrzucenia skargi. Uznanie formatu za przedmiot chroniony w prawie autorskim komplikuje dodatkowo nieprecyzyjna natura formatu, niejednoznaczny jego desygnat. Trudno zaklasyfikować wszystkie te abstrakcyjne elementy reżyserii/dramaturgii decydujące w istocie o niepowtarzalności formatu, np.: sposób prowadzenia programu, który całkowicie zależy od osobowości i umiejętności moderatora, czy wywoływane podczas teleturnieju interakcje, które są przecież warunkiem *sine qua non* atrakcyjności programu, a w dużej mierze opierają się na improwizacji.

Uznać można zatem jedynie, iż format posiada fakultatywną przedmiotowość prawnoautorską. Format może bowiem stanowić oryginalną kompozycję. Jego twórczy charakter przejawiać się może w uszeregowaniu rozlicznych elementów różnej natury i pochodzenia, biorących udział w uzewnętrznieniu konkretnego pomysłu (wizualnie, językowo, akustycznie). O oryginalności zestawienia świadczy oryginalny pomysł.

Hipotetyczne naruszenie twórczej integralności formatu musi jednak polegać na bezprawnym zacerpnięciu poszczególnych elementów formatu. Naruszenie polegać może np. na: przejściu tytułu, użyciu takich samych „*catch phrases*”, odwzorowaniu scenografii, ale nie na wykorzystaniu pomysłu np.: zorganizowania akademii talentów.

Pojęcie formatu wymyka się ramom spójnej, uporządkowanej definicji, każdorazowo dookreśla je umowa licencyjna. Autorytatywnie stwierdzić można wyłączenie, że format stanowi kompozycję, na którą składa się kilka komponentów połączonych jednością zamysłu twórczego. Kompozycja ta staje się rozpoznawalna już jako szkic w formacie papierowym, następnie rozwinięta zostaje w gotowym, opracowanym programie, który powstał na bazie danego schematu. Dopiero jednak po opracowaniu całej serii oraz przeniesieniu danej koncepcji do realizacji w innym kraju, można mówić o całkowitym utrwaleniu formatu.

Fenomen formatu trudno jest przyporządkować do funkcjonujących w prawie autorskim konstrukcji prawnych. Oddzielnie powinno się rozpatrywać pojęcie formatu papierowego, osobno program jako pojedynczą całość i jako serię, jeszcze inaczej należałoby potraktować pakiet formatowy. Cechą wspólną każdej postaci formatu pozostaje jej szczególny „zbiorczy” charakter. Format w swej wstępnej fazie twórczej jako format papierowy jest kompozycją i pozostaje nią jako gotowa audycja aż po formę kompilacji wielu różnych elementów w pakiecie. Można by

⁴² M. Domagański, *Jedna telewizyjna widownia i ostra konkurencja*, „Rzeczpospolita”, Prawo co dnia nr 83, 7–8 kwietnia 2001 r.

zaryzykować stwierdzenie, że format jest swoistą bazą danych, która podobnie jak inne zbiory, antologie, wybory, może być przedmiotem prawa autorskiego, nawet jeśli zawiera niechronione materiały o tyle, o ile przyjęty w nich dobór, układ lub zestawienie ma twórczy charakter (art. 3 pr. aut.). Naruszenie takiego utworu polegać jednak musi na przejściu konkretnego elementu takiej bazy, a nie zainspirowaniu się jej motywem/pomysłem/profilem.

Ów „zbiorczy” charakter formatu rodzi pytanie o to, czy format można uznać za dzieło współautorskie. W odniesieniu do utworów będących rezultatem współtwórczości obowiązują takie same przesłanki zdolności prawnoautorskiej, jak w odniesieniu do rezultatu twórczości pojedynczego twórcy. Istota współtwórczości formatu sprowadza się do odpowiedzi na pytanie o status twórcy swoistego *idea men* formatu, który stworzył pomysł na format i stał się reżyserem kompozycji. R. Lindon uznaje, iż tzw. kreatywny pracownik agencji reklamowej powinien mieć prawo ochrony swojej idei, a dzieło oparte na jego pomysle powinno być uznane za utwór wspólny autora kreatywnego i realizatora⁴³. W orzeczeniu z 1981 r. SN orzekł natomiast, że „osoba, która przygotowała (...) koncepcję systemu sterowania transportem pneumatycznym, wniosła wkład twórczy (...) i powinna być traktowana jako współtwórca”⁴⁴.

Jak pisze jednak dr Nowicka, „statusu współtwórcy nie ma osoba, od której pochodzi wyłącznie pomysł (w sensie idei) lub zachęta (inspiracja) do stworzenia utworu, która wskazuje tylko kierunek działań twórczych”⁴⁵. W obowiązującym polskim systemie prawa autorskiego trudno nie przyjąć tej koncepcji. Warto przy tym jednak zwrócić uwagę na to, iż „problem współtwórstwa kształtuje się w sferze procesu twórczego i jego wyników w zakresie treści i formy dzieła, a nie w dziedzinie realizacji określonego programu (...) mającego (...) charakter organizacyjno-techniczny”⁴⁶. W przypadku zaś formatu mamy na pewno do czynienia z czymś więcej niż tylko organizacją planu gry. Zwłaszcza gdy autor formatu papierowego, który tworzy kompozycje formatu jest także reżyserem włączonym w sam proces twórczy. Czym charakteryzują się zatem poszczególne wkłady w kompozycję formatu? Poszczególne elementy formatu, nie należą na pewno do tej samej dziedziny twórczości. Wydaje się, iż większość elementów, z których składa się format, zdolna jest do samodzielnej eksploatacji, przy czym, jak już pisałam, na pewno nie każdy z nich jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego. Dany „catchphrase” może być wykorzystany jako slogan reklamowy, opatentować można scenografię.

⁴³ R. Lindon, *Droits morale de l'auteur (definition et notion)*, Paris 1983; za A. Strowel, *Droits d'auteur et copyright*, Bruxelles-Paris 1993, za K. Grzybczyk, *Zagadnienie idei w prawie autorskim*, PiP 1997, nr 4, s. 32.

⁴⁴ J. Barta, R. Markiewicz, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa 2001, s. 159.

⁴⁵ A. Nowicka, *System prawa prywatnego...*, op. cit., s. 70.

⁴⁶ Wyrok SN z 10 lutego 1970 r., II CR 666/69, OSP 1972, z. 2, s. 67.

Handlowe znaczenie może mieć zdalna do wyodrębnienia, wyreżyserowana, opisana gra moderatora.

Czy zatem format mógłby być rozpatrywany ewentualnie jako współtwórcze dzieło rozłączne? Współautorem dzieł rozłącznych jest jednak tylko ta osoba, której wkład samodzielnie ujmowany spełnia kryteria art. 1 ustawy Prawo autorskie. Tymczasem na format składają się nie tylko utwory, ale także elementy chronione poza prawem autorskim. Ponadto wydaje się, iż twórca nieustalonego pomysłu nie może zyskać statusu współtwórcy, chyba żeby uznać, iż jego wkład twórczy polega na doprowadzeniu do „nabycia cechy twórczości” przez ostateczny wytwór pracy intelektualnej. Nie byłby to jednak wówczas wkład samodzielny⁴⁷.

Kategoria współautorskich dzieł rozłącznych wykazuje pewne podobieństwa z kategorią dzieł połączonych (art. 10 ustawy – Prawo autorskie). Wspólny mianownik obu tych kategorii stanowi bowiem istnienie wniesionych przez różnych autorów zdalnych do wyodrębnienia wkładów twórczych o samodzielnym znaczeniu. O ile jednak dzieła współautorskie są rezultatem wspólnego działania, wyrażającego się co najmniej we wspólnym przyjęciu i realizowaniu uzgodnionych założeń intelektualnych, o tyle dzieła połączone powstają w wyniku złożenia odrębnych utworów stworzonych przez niewspółpracujących z sobą twórców. Połączenie służyć ma wspólnemu rozpowszechnianiu utworów. Cechą charakterystyczną dzieła połączonego jest to, że stanowi ono sumę kilku odrębnych utworów, do których każdemu z twórców przysługuje jego własne prawo autorskie. Powstała całość nie stanowi jednak odrębnego przedmiotu prawa autorskiego. Jeżeli *de lege lata* nie można przyjąć, że format stanowi przedmiot prawa autorskiego, jako pakiet formatowy bądź program formatowy bliższy jest kategorii dzieł połączonych. I tu jednak powstaje pytanie: czy o dziele połączonym można mówić wtedy, gdy połączone zostały w zamiarze wspólnej eksploatacji nie tylko samoistne utwory – przedmioty prawa autorskiego takie jak elementy graficzne i scenograficzne formatu, ale także choćby przedmioty własności przemysłowej, jak logo czy *know how* w postaci biblii produkcyjnej i strategii marketingowej, skoro są przedmiotem jednej umowy licencyjnej, stanowią jeden towar i jako jedna całość podlegają wspólnemu rozpowszechnianiu?

Z uwagi na to, iż format jest kompozycją kilku różnych elementów, najbliższą kategorią, jaka wydaje się odpowiadać jego charakterowi, jest jednak dzieło zbiorowe, gdzie element twórczości pojawia się w doborze i układzie poszczególnych elementów pod kątem wspólnej idei. Za przykład dzieła zbiorowego uznaje się w piśmiennictwie np. „telegazetę”, „wiadomości telewizyjne”, a także niekiedy tzw. dzieła „multimedialne”⁴⁸. Co istotne, poszczególne części dzieła zbiorowego mogą być utworami, ale i mogą nie mieć takiego charakteru. W utworze zbioro-

⁴⁷ Za J. Barta, R. Markiewicz, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Warszawa 1995, s. 109; za K. Grzybczyk PiP 1997, nr 4, s. 34.

⁴⁸ A. Nowicka, *System prawa prywatnego...*, *op. cit.*, s. 82.

wym ujawniają się rezultaty działalności innych osób, którym zawdzięcza on swoje powstanie. Rola tych podmiotów przejawia się albo w samym pomysle, koncepcji i inicjatywie stworzenia utworu, albo polega na wysiłku organizacyjnym i finansowym⁴⁹. W utworze zbiorowym ochronę zyskuje jednak nie idea jako taka, ale twórczy wybór i układ. Stwierdzenie więc podobieństwa formatu do kategorii utworów zbiorowych jest konstatacją formalnoprawną, która nie rodzi skutków w praktyce. Pisałam już o tym, że naśladownictwo formatów nie polega na przejmowaniu tych samych elementów struktury, ale na przejmowaniu tej samej koncepcji⁵⁰. Formatowego „piractwa” nie charakteryzuje zwielokrotnienie utworu czy publiczne odтворzenie artystycznego wykonania w nim inkorporowanego, ale skorzystanie z pomysłu, który zdecydował o powodzeniu audycji. Szczególnie jaskrawo widać to na przykładzie audycji typu *reality show*, w której najważniejsza jest idea, sama bowiem audycja polega na filmowaniu sytuacji, które można ewentualnie prowokować, ale których dokładnego rezultatu nie podobna przewidzieć⁵¹.

Jak pisałam wcześniej, format zyskuje swoje „dopełnienie”, gdy staje się przedmiotem adaptacji. Określenie to używane w znaczeniu potocznym nasuwa pytanie o charakter prawny takiego opracowania.

Powróćmy w tym momencie do wyroku Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 18 czerwca 1998 r. W wyroku tym przywołane jest stanowisko Sądu Wojewódzkiego, który uznaje, że scenariusze i scenografie do odcinków „Koła Fortuny” realizowane przez polskich autorów programu są opracowaniem będącym przedmiotem prawa autorskiego. Jak czytamy w uzasadnieniu: „W umowie licencyjnej formatu telewizyjnego mowa jest o produkcji odcinków serialu i o adaptacji (...) uwzględniającej kulturowe cechy właściwe dla terytorium Polski. Umowa taka przesądza o tym, iż powód nie otrzymuje utworu kompletnego, ale zyskuje prawo wykonania własnej pracy twórczej przy realizacji umowy”⁵². „Nie można porównywać stworzenia scenariuszy i scenografii do poszczególnych odcinków do wypełnienia formularzy. Przy wypełnianiu formularzy należy jedynie podać informacje zgodne z rzeczywistym stanem rzeczy, (...) nie ma miejsca na inwencję twórczą”. „Wymyślenie (tymczasem) odpowiednich haseł, opracowanie dialogów, przygotowanie dekoracji (...) nosi niewątpliwie charakter indywidualnej działalności twórczej. (...) Scenariusze i scenografie poszczególnych odcinków polskiej wersji „Koła Fortuny” są opracowaniami”⁵³. Opracowanie, zdaniem sądu, jest to natomiast „utwór, który został stworzony na podstawie wcześniej powstałego utworu innego autora; recy-

⁴⁹ Za A. Nowicka, *System prawa prywatnego...*, jw., s. 83.

⁵⁰ P. Podrecki, E. Traple, *Wybrane prawne aspekty tzw. formatów telewizyjnych*, op. cit., s. 176–177.

⁵¹ J. Kulisz, *Ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji a ochrona interesów producentów formatów telewizyjnych*, PUG 2005, nr 2, s. 23.

⁵² I Aca 284/98, OSA 1999, z. 11–12, poz. 56.

⁵³ *Idem*.

pujący z innego utworu treść, czasem i formę, noszący piętno osobistej twórczości opracowującego”.

Warto zastanowić się, na czym w istocie polega opracowanie formatu. Czy przygotowanie zagranicznej adaptacji jest ponownym – na innym gruncie kulturowym – wypełnieniem zarysowanych ram określonej struktury, rozwinięciem schematu i tym samym stworzeniem odrębnego dzieła inspirowanego, czy też jest w istocie opracowaniem cudzego utworu?

Z opracowaniem mamy do czynienia jedynie wówczas, gdy jedno dzieło zostaje wykorzystane w procesie tworzenia innego utworu z takim skutkiem, że twórcze wartości utworu wykorzystywanego (tj. dzieła podstawowego) są rozpoznawalne w utworze wtórnym⁵⁴. Wspólną cechą łączącą wszystkie opracowania jest (...) okoliczność, iż są w nich rozpoznawane twórcze wartości innego dzieła⁵⁵. Nie można mówić o opracowaniu wówczas, gdy z cudzego utworu przejęte są tylko elementy niechronione, takie jak np.: sam pomysł, idea, fakty albo zastosowana technika artystyczna⁵⁶.

W powoływanej sprawie adaptacja polegała m.in. na wymyśleniu konkretnego hasła, ale w ramach kategorii podanych przez twórcę formatu. Do zakresu adaptacji należało przygotowanie „koła fortuny”, które zostało podzielone na ustaloną przez polskich autorów liczbę pól i zaprojektowane graficznie. Tym niemniej „koło fortuny” było w programie rozpoznawalną marką zakupionego przez polskich producentów formatu. Scenariusze i scenografie do polskiej wersji teleturnieju „Koło Fortuny” powstawały oddzielnie dla każdego odcinka, przy jednoczesnym uwzględnieniu „elementów zastrzeżonych” określonych w umowie licencyjnej⁵⁷. Owe zastrzeżone elementy schematu określone w umowie były zachowane i rozpoznawalne. Czy oznacza to zatem, iż są one twórczym elementem gotowego programu telewizyjnego stanowiącego przedmiot prawa autorskiego i podlegającego opracowaniu? Opracowanie formatu to dokonanie swobodnego przekładu oryginału na formę zrozumiałą w warunkach innej kultury i obyczajowości. Celem twórczych zabiegów autora opracowania może być odtworzenie w surowcu środków wyrazu, w którym tworzone jest opracowanie, możliwie najpełniej zestroju wartości, który niesie ze sobą oryginał⁵⁸. W przypadku formatu środek artystycznego wyrazu jest tożsamy dla utworu podstawowego i opracowania, istotą działania prowadzącego do powstania praw zależnych jest jednak przeniesienie immanentnych wartości dzieła pierwotnego. W adaptacji formatu każdy scenariusz i każda scenografia stanowią szczegółową koncepcję programu opartą na koncepcji ogólnej. Jak pisze

⁵⁴ J. Bleszyński, *Glosa, op. cit.*, s. 70.

⁵⁵ J. Bleszyński, *Prawo autorskie*, 1985, s. 95; za M. Poźniak-Niedzielska, *System prawa prywatnego*, *op. cit.*, s. 14.

⁵⁶ J. Barta, R. Markiewicz, *System prawa prywatnego...*, *op. cit.*, s. 36.

⁵⁷ I Aca 284/98, OSA 1999, z. 11–12, poz. 56.

⁵⁸ Jan Bleszyński, *Glosa, op. cit.*, s. 70.

Sąd Wojewódzki: „stwierdzenie twórczego charakteru ingerencji polskich autorów przy przygotowaniu programu „Koło Fortuny” do emisji na polskim rynku wydaje się bezsprzeczne. Poszczególne odcinki programu stanowią odrębne całości różniące się np.: rodzajem haseł, grupą zawodników, sposobem prowadzenia programu, dekoracją studia itd. Nietrudno nie zgodzić się z tym, iż każdy scenariusz i scenografia nosi piętno indywidualnej twórczości ich autorów. Jest rzeczą oczywistą, że przy założeniu istnienia stałych zasad gry każdy potencjalny autor przedstawiłby inną koncepcję (...) programu”⁵⁹.

Na dokonanie opracowania należy uzyskać zgodę autora utworu pierwotnego. W niniejszym przypadku zgoda taka została zawarta w umowie licencyjnej.

Tymczasem jednak, aby można było mówić o opracowaniu, jak stwierdza Sąd Najwyższy w wyroku z 15 listopada 2002 r., „z dzieła macierzystego muszą być zaczerpnięte oryginalne elementy o charakterze twórczym”⁶⁰, czy też *a contrario* „nie istnieje relacja utwór pierwotny – utwór zależny, gdy związek występujący między utworami ogranicza się do wykorzystania elementów nieobjętych ochroną”⁶¹. Jeżeli uznajemy zatem polskie wersje „*Wheel of Fortune*” za opracowanie, to stwierdzenie takie musi prowadzić do uznania za chroniony i twórczy schemat elementów zastrzeżonych – format. Jeżeli przygotowanie opracowania formatu uznajemy za wykonywanie praw zależnych, pośrednio nadajemy cechę utworu formatowi. Jeżeli przyjmujemy jednak, że format nie posiada przedmiotowości prawnoautorskiej, to nie możemy uznać, że po stronie twórców polskiej „adaptacji” powstają prawa zależne do utworu. „Dzieło zależne bowiem nie powstanie, jeśli marka pierwotna (podlegająca opracowaniu) nie korzysta z ochrony – nie jest przedmiotem prawa autorskiego”⁶².

Format nie stanowi dzieła chronionego w prawie autorskim. Powstaje więc pytanie: czy sąd nie mógł być uznać poszczególnych polskich scenariuszy „Koła Fortuny” za dzieła samoistne inspirowane, a nie za opracowania? Znaczące jest, iż sąd przychylił się jednak do koncepcji opracowania, potraktował elementy zastrzeżone jako szkic, a pracę polskich twórców zredukował do rozbudowania formatu⁶³.

Pojęcie formatu kojarzy się w Polsce zazwyczaj pejoratywnie, łączone jest z komercyjnymi, rozrywkowymi programami typu „*Big Brother*”, tymczasem formatami są także ambitne programy edukacyjne czy teleturnieje, wykorzystujące rzeczywistą wiedzę uczestników, tak jak to ma miejsce np. przy programie „Jeden z dziesięciu”. Zresztą format to nie tylko podstawa dobrego quizu czy *reality*, ale także

⁵⁹ I Aca 284/98, OSA 1999, z. 11–12, poz. 56.

⁶⁰ II CKN 1289/00, OSNC 2004, z. 3, poz. 44.

⁶¹ Wyrok SN z 19 listopada 1982 r., II CR 460/82, OSN 1983, nr 7, poz. 100.

⁶² J. Szczotka, *Autorskoprawne aspekty „odświeżania” wizerunku marki handlowej*, „Rejent” 2000, nr 4, poz. 218.

⁶³ Za E. Traple, *Dzieło zależne*, s. 56; za J. Barta, R. Markiewicz, *System prawa prywatnego...*, *op. cit.*, s. 37.

dobrego programu publicystycznego czy magazynu naukowego. Niezależnie od niekwestionowanego znaczenia ekonomicznego formatu, który przede wszystkim jest towarem o dużej wartości rynkowej, format pozostaje wytworem intelektualnej pracy twórczej.

Praktyka rynku formatów pokazuje, iż w umowie licencyjnej formatu telewizyjnego prawo do wykorzystania pomysłu na program oferowane jest przy założeniu opłaty z tytułu „quasi-praw autorskich”. Format traktowany jest jako dobro z pogranicza twórczości, i to niezależnie od tego, czy w grę wchodzi umowa na wykorzystanie istniejącego już emitowanego programu, czy też umowa dotyczy nowej produkcji⁶⁴. Formułowana ostatnio opinia Europejskiej Unii Nadawców Publicznych (EBU) skłania się jednak do tezy, iż system ochrony praw autorskich i pokrewnych staje się ostatnio nazbyt ekscesywny. Nie stymuluje rozwoju kreatywności i wiedzy, ale raczej chroni interesy przemysłu rozrywkowego.

Uznanie formatu za przedmiot prawa autorskiego zakładałoby fikcję prawną. Nie można oczywiście *a priori* wykluczyć tak oryginalnego zestawienia poszczególnych elementów formatu (oryginalnej formy uzewnętrznienia pomysłu), że dane zapożyczenie elementów formatu prowadzić mogłoby do uznania naruszenia praw autorskich. Desygnat formatu jest jednak elastyczny⁶⁵. W praktyce zdecydowanie częściej format pozostaje przedmiotem dopuszczalnej inspiracji. Zdaniem niemieckiego SN „jest absolutnie nie do przyjęcia wprowadzanie prawnautorskiej ochrony formatów, które to w efekcie wymierzone byłoby przeciwko korzystaniu z dozwolonej inspiracji. (...) Kopiowanie formatów należy uznać za rodzaj dozwolonego użytku”⁶⁶. Wobec powyższego tworzenie teorii formatu jako przedmiotu praw autorskich *ex natura* i jednoznaczna próba łączenia formatu z reżimem prawa autorskiego byłoby zachowaniem nieuzasadnionym. Rzecz tę należy oceniać *ad casum*.

⁶⁴ The German Supreme Court’s „Kinderquatsch mit Michael”: *An End to the Protection of Formats in Germany?*, M. Heinelein, C. Fey, niepublikowane, s. 10.

⁶⁵ Inaczej buduje się strukturę sit-com, czy teleturnieju, czy też nowych pojawiających się w ostatnich latach programów, takich jak: „factual entertainmnt”, „docusoap”, „docudrama” itp.

⁶⁶ The German Supreme Court’s „Kinderquatsch mit Michael”: *An End to the Protection of Formats in Germany?*, M. Heinelein, C. Fey, niepublikowane, s. 26.