

Stanisław Siekierko

O ochronie prawnej artystów - wykonawców

Palestra 5/4(40), 64-72

1961

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

○ ochronie prawnej artystów – wykonawców

W maju 1960 r. obradował w Hadze Komitet Ekspertów, powołany wspólnie przez UNESCO, Międzynarodową Organizację Pracy i Unię Berneńską. O pracach tego Komitetu relacjonowaliśmy w nrze 10 „Palestry” z października 1960 r.

W artykule poprzednim przedstawiłem przebieg prac Komitetu oraz okoliczności, które doprowadziły do opracowania — przyjętego co prawda jednomyślnie, ale opartego na daleko idącym kompromisie — projektu Międzynarodowej Konwencji o ochronie artystów-wykonawców, producentów płyt i organizacji radiowo-telewizyjnych. Obecnie chciałbym pokrótce przedstawić ważniejsze postanowienia projektu Konwencji i omówić stanowisko, jakie moim zdaniem powinniśmy zająć w stosunku do tego projektu, mając na względzie nasz układ stosunków w tej dziedzinie. Czas już również pomyśleć o ustawowym uregulowaniu tych zagadnień u nas w kraju, zwłaszcza że w praktyce coraz częściej powstają sytuacje konfliktowe między artystami-wykonawcami a instytucjami użytkującymi „produkt” ich pracy. Konflikty te wynikają właśnie wskutek braku ustawodawstwa specjalnego i stają się nawet przedmiotem spraw sądowych.

Projekt Konwencji a prawo autorskie

Już artykuł 1 projektu musi wzbudzić sprzeciw z naszej strony. Głosi on mianowicie, że „Niniejsza Konwencja będzie działała jedynie wobec umawiających się państw, które przystąpiły do Konwencji uniwersalnej o prawie autorskim lub które należą do międzynarodowej Unii o ochronie utworów literackich i artystycznych”. Tego rodzaju

ograniczenie (przeforsowane przez ekspertów reprezentujących interesy autorów — mimo sprzeciwu ekspertów polskich i czechosłowackich) służyć ma uświęceniu „pierworodztwa” prawa autorskiego. Jeśli można jeszcze zrozumieć przesłanki taktyczne, jakimi kierowali się autorzy tego sformułowania, to nie można podzielić ich racji merytorycznych, i to z dwóch zasadniczych powodów.

Ochrona artystów-wykonawców jest z punktu widzenia prawnego problemem całkowicie różnym od ochrony autora. Zbieżność jest tu tylko powierzchowna i wynika jedynie z tożsamości „instrumentu”, którym w większości wypadków jest utwór wykonany przez artystę. Można więc, rozsądnie rzecz ujmując, mówić o współzależności sytuacji prawnych, ale nie o „pierworodztwie” czy prostej zależności.

Z drugiej znowu strony trzeba mieć na uwadze, że Polska należy do Konwencji Berneńskiej o ochronie utworów literackich i artystycznych, ale są kraje, które dotychczas nie należą do tej Konwencji i nie przystąpiły również do Konwencji Uniwersalnej. Dlaczego mielibyśmy zamknąć tym państwom dostęp do nowej Konwencji, normującej pewne sytuacje w dziedzinie artystycznej wymiany międzynarodowej, tylko dlatego, że nie należą one do Konwencji o prawie autorskim? Zresztą, cóż to proponowane rozwiązanie dawałoby autorom? W czym poprawiałoby ich obecną sytuację?

Wychodząc z tych przesłanek, eksperci polscy zgłosili na Konferencji Haskiej wniosek, żeby nowa Konwencja była otwarta dla wszystkich państw należących bądź do Unesco, bądź do Międzynarodowej Organizacji Pracy, bądź też do Unii Berneńskiej, a więc do jednej z organizacji międzynarodowych będących „promotorami” tej Konwencji. Mieliśmy przy tym na uwadze, że to kompromisowe rozwiązanie dałoby w praktyce możliwość przystąpienia do Konwencji niemal wszystkim państwom.

Również i art. 2 projektu, będący logicznym rozwinięciem art. 1, musi budzić nasze wątpliwości. Mówi on mianowicie o tym, że „ochrona przewidziana w niniejszej Konwencji nie narusza w niczym ochrony praw autorów utworów literackich i artystycznych lub innych podmiotów tych praw. W konsekwencji więc, żadne postanowienie niniejszej Konwencji nie będzie mogło być interpretowane jako godzące w te prawa”. W trakcie dyskusji nad tym artykułem zwracaliśmy uwagę, że cały ten artykuł jest w istocie rzeczy całkowicie bezprzedmiotowy i niepotrzebny, bo po prostu nic z niego nie wynika poza stwierdzeniem rzeczy samych przez się oczywistych. Jednakże obrońcy tezy „pierworodztwa” prawa autorskiego chcieli przynajmniej w ten deklaracyjny sposób uświęcić tę zasadę.

Zakres ochrony artystów-wykonawców

Artykuł 5 jest jednym z podstawowych artykułów Konwencji, gdyż ustala zakres ochrony, jaka przysługiwać ma artystom-wykonawcom. Przewiduje on ochronę artystów-wykonawców *ex iure conventionis* przed utrwalaniem, rozpowszechnianiem przez radio i telewizję oraz publicznym wykonywaniem ich „żywych” wykonań bądź bezpośrednich, bądź też nadanych przez radio czy telewizję. To samo dotyczy reprodukcji bez ich zgody utrwalonych już wykonań. Oczywiście, chodzi tu o ochronę artystów-wykonawców przed bezprawnym utrwalaniem, rozpowszechnianiem czy reprodukcją wykonań, a więc o wypadki, gdy nie uzyskano na to uprzednio ich zgody. Sprawa dalszego użytkowania wykonań wyłącznie dla celów radiowo-telewizyjnych (reemisja, utrwalanie, reprodukcja), jeśli artysta zgodził się na samo nadawanie przez radio lub telewizję, pozostawione jest unormowaniu tej kwestii przez ustawodawstwo krajowe. Ono też ma normować warunki wykonania przez artystów-wykonawców ich praw w wypadkach, kiedy chodzi o wykonanie zespołowe (art. 6), a więc gdy chodzi np. o orkiestrę, zespół teatralny itp.

Interesującego problemu dotyczy art. 7, który ustala, że przez „wykonanie” rozumie się wykonanie utworu literackiego lub artystycznego, jednakże ustawodawstwo krajowe może rozciągnąć tę ochronę również na artystów nie wykonujących utworów literackich lub artystycznych. W zasadzie wszyscy byli zgodni co do tego, że ochrona powinna przysługiwać również i artystom takich rodzajów, jak artystom *varieté*, kłownom, akrobatom cyrkowym itp. Dlaczego mielibyśmy odmawiać ochrony takim artystom, jak Grock czy Popow, na tej tylko podstawie, że nie wykonują oni utworów literackich czy artystycznych, skoro ich twórczość na pewno nie ustępuje twórczości aktora czy muzyka i nie powinna być dyskryminowana w sensie ochrony prawnej np. wobec telewizji? Jednakże szereg dyskutantów zwracało uwagę na istotną trudność w takim określeniu podmiotu, które by, zapewniając ochronę artystom, nie pozwalało jednocześnie rozciągać tej ochrony na wykonania nie mające nic wspólnego ze sztuką. W rezultacie więc, o obecnej redakcji artykułu 7 zdecydowało nie tyle przekonanie o jej słuszności, ile raczej trudności w znalezieniu innego zadowalającego sformułowania.

Ochrona producentów płyt i organizacji radiowo-telewizyjnych

Artykuły 8, 9, 10 i 12 projektu ustalają zakres i warunki ochrony producentów płyt (fonogramów) oraz organizacji radiowo-telewizyjnych.

Eksperti polscy, jugosłowiańscy i inni występowali przeciwko łączeniu w projektowanej Konwencji tak różnych zagadnień, jak ochrona działalności artystycznej muzyków czy aktorów i ochrona działalności przemysłowej fabrykantów płyt i organizacji radiowo-telewizyjnych. Żadne wymyślne koncepcje nie mogą przesłonić oczywistego faktu, że mamy tu do czynienia z zupełnie odmiennymi sytuacjami prawnymi, ekonomicznymi i społecznymi. Nie negując bynajmniej potrzeby ochrony producenta przeciwko niedozwolonej reprodukcji płyty czy też ochrony radiofonii przeciwko niedozwolonej reemisji, czy nawet reprodukcji audycji radiowej lub telewizyjnej, trzeba jednak stwierdzić, że ta ochrona nie wymaga specjalnego ustawodawstwa i może być doskonale realizowana w ramach przepisów prawa powszechnego o nieuczciwej konkurencji czy niesłusznym wzbogaceniu. Gdyby zaś chodziło o stosunki międzynarodowe, to nasuwa się jedynie logiczny wniosek o ewentualne ustanowienie dodatkowego porozumienia do Konwencji paryskiej o ochronie własności przemysłowej.

Jeżeli jednak producenci płyt i organizacje radiowo-telewizyjne — mimo oczywistości kontrargumentów — tak uparcie dążą od lat do uświęcenia swoich praw we wspólnej Konwencji z artystami-wykonawcami, to „jest w tym szaleństwie metoda”. Mają tu oni na względzie łatwe do rozszyfrowania cele.

Producenci płyt pretendują więc do dodatkowych opłat za użytkowanie ich „produktu” przez radio czy telewizję oraz dla publicznych wykonań, uzasadniając swe pretensje tym, że nadawanie płyt przez radio zmniejsza jakoby możliwości ich zbytu. Argument ten — w świetle statystyki ogólnie znanego stanu faktycznego — nie wytrzymuje krytyki. Ogólnie bowiem wiadomo, że nadawanie przez radio jest właśnie doskonałą propagandą dla danej płyty. W Stanach Zjednoczonych toczył się niedawno proces przeciwko *disc-jockey'om*, tj. pracownikom radia, którzy „puszczają” płyty i którzy otrzymywali od firm płytowych poważne łapówki właśnie za nadawanie przez radio (i reklamowanie w ten sposób) płyt tego czy innego producenta.

Producenci płyt próbują też uzasadniać swoje pretensje tym, że płyta sprzedawana jest na użytek prywatny i jej cena sprzedażna nie uwzględnia tych dodatkowych korzyści, jakie z jej użytkowania może ciągnąć osoba trzecia (radio lub właściciel lokalu z muzyką mechaniczną).

ną). Jednym słowem, chodzi o zasadę niesłusznego wzbogacenia użytkownika płyty w formie uzyskiwanych przez niego w ten sposób oszczędności. Jednakże i to uzasadnienie nie wytrzymuje krytyki. Płyta nie różni się w tym względzie od innego produktu przemysłowego i ustanowienie czegoś w rodzaju *droit de suite* dla fabrykantów płyt mogłoby stanowić groźny precedens. Bo wtedy również np. fabryka samochodów domagałaby się dodatkowego wynagrodzenia od kupującego, jeśli użytkuje on samochód jako taksówkę, a fabryka łóżek — od właściciela hotelu itd. Groziłoby to oczywiście nieobliczalnymi konsekwencjami i stanowiłoby prawdziwy przewrót w ogólnie przyjętych pojęciach prawnych o własności przemysłowej.

Podobnie organizacje radiowe i telewizyjne pretendują poza ochroną przeciwko reemisji i reprodukcji ich audycji — do dodatkowych opłat za publiczne wykonanie np. w lokalach, gdzie zainstalowane są telewizory i gdzie pobierana jest opłata za wstęp. Nie trzeba tu długich wywodów dla przekonania, że jeżeli nawet zgodzić się ze słusnością tych pretensji, to jednak nie ma potrzeby używać do tego celu „armaty” w formie Konwencji międzynarodowej. W zupełności wystarczy ustalić w skali krajowej inną wysokość opłaty za abonament radiowy dla różnego rodzaju użytkowników — i cała sprawa byłaby załatwiona.

Jest jeszcze jeden cel, który mieli na względzie zarówno producenci płyt, jak i organizacje radiowe, pretendując do wspólnej z artystami ochrony w ramach tej samej Konwencji. Otóż zarówno producenci płyt, jak i radio oraz telewizja są zarazem głównymi użytkownikami pracy artystycznej muzyków czy aktorów. Będąc „krewnymi” w stosunku do tej samej Konwencji, uzyskali przez to możliwości bezpośredniego wpływu na jej treść i wykorzystali tę sytuację do maksymalnego ograniczenia zakresu uprawnień, jaki ma być przyznany artystom-wykonawcom, w których — ze zrozumiałych względów — upatrują nie tylko partnerów do ochrony konwencyjnej, ale przede wszystkim swoich kontrahentów.

Ktoś, kto cierpliwie doczyta do tego miejsca moje wywody, mógłby nie bez słusności zapytać: jeżeli motywy natury prawnej, jeżeli krańcowo różna sytuacja ekonomiczna i społeczna artystów z jednej strony, a producentów płyt i organizacji radiowo-telewizyjnych z drugiej strony, czyli, jednym słowem, jeżeli wszystko przemawia przeciwko łączeniu ochrony tak odmiennych „partnerów” — to czemu jednak kolejne projekty Konwencji od dziesięciu lat przechodzą do porządku dziennego nad tak oczywistą argumentacją? I dalej — dlaczego artyści-wykonawcy godzą się na ten nieuzasadniony i krzywdzący kompromis?

W odpowiedzi należy po prostu stwierdzić, że decydującą rolę odgry-

wały i nadal odgrywają tu momenty pozaprawne: decyduje tu układ sił na terenie międzynarodowym, słabość międzynarodowych federacji artystycznych i potęga ekonomiczna koncernów płytowych i organizacji radiowo-telewizyjnych, które mają znaczny wpływ na decyzje rządów i ich przedstawicieli na konferencjach międzynarodowych. Oto dlatego, mimo sprzeciwu ekspertów polskich, jugosłowiańskich i innych, również i w projekcie haskim zachowano przepisy o ochronie producentów płyt i organizacji radiowych.

„Wtórne” użytkowanie fonogramów

W tym nieco enigmatycznym sformułowaniu kryje się najbardziej istotny postulat artystów-wykonawców. Chodzi tu bowiem o wszelkiego rodzaju użytkowanie nagrań (płyt, taśm) przez osoby trzecie nie będące w żadnym stosunku umownym z artystą-wykonawcą. Artysta — w braku ustawodawstwa specjalnego — nie ma w tym wypadku tytułu prawnego, by dochodzić dodatkowego wynagrodzenia za dodatkowe (i nie przewidziane żadną umową) korzyści, jakie pozwala im uzyskiwać utrwalenie tej jego pracy artystycznej. Ta praca artystyczna, zmateriałizowana w postaci płyty czy taśmy i oderwana już całkowicie od osoby wykonawcy, jest — praktycznie rzecz biorąc — do dyspozycji każdego, kto chce ją użytkować w dowolnym celu. Oczywiście, gdy mówimy o takim „wtórnym” użytkowaniu, wyłączamy tym samym wypadki użytkowania nagrań w celach prywatnych, mamy zaś na myśli jedynie te wypadki, kiedy „wtórny” użytkownik osiąga w ten sposób określone i uchwytne materialne korzyści bądź to w formie konkretnego dochodu, bądź to w formie nie mniej konkretnej oszczędności. Artysta ma oczywisty tytuł (który wymaga jednak ustawowego lub konwencyjnego usankcjonowania), ażeby domagać się partycypowania w jakiejś rozsądnej formie i mierze w dochodach czy oszczędnościach, jakie przynosi różnym użytkownikom „wtórne” korzystanie z jego pracy artystycznej.

Typowym przykładem tutaj jest chociażby użytkowanie płyt w radio, które w sposób oczywisty zmniejsza możliwości zatrudnienia artystów i przysparza radiu ogromnych oszczędności. Wszelkiego rodzaju racje prawne, ekonomiczne i socjalne przemawiają za tym, ażeby artysta przynajmniej w jakimś niewielkim stopniu był remunerowany za dodatkowe użytkowanie „produktu” jego pracy artystycznej.

To samo odnosi się do nader częstych wypadków użytkowania taśm z nagraniami dla innych celów niż te, jakie ustalone zostały w umowie z muzykami przy nagrywaniu tych taśm. Zrozumiałe są tendencje róż-

nych użytkowników (radia, telewizji, filmu itp.) do wykorzystywania istniejących już nagrań: odpada duży kłopot z zamawianiem muzyki, z nagrywaniem, a w zamian jest znaczna ekonomia czasu i pieniędzy. Przy całym zrozumieniu dla tych coraz powszechniejszych tendencji, nie można jednak i nie wolno zapominać o groźnych konsekwencjach, jakie ta praktyka musi na dłuższą metę pociągnąć za sobą w formie radykalnego zmniejszenia możliwości pracy dla artystów i pogorszenia ich sytuacji ekonomicznej. Dlatego też artyści-wykonawcy uważają sprawę unormowania ich prawa do dodatkowego wynagrodzenia za „wtórne” użytkowanie ich utrwalonych wykoną, za postulat numer jeden.

Artykuł 11 projektu Konwencji przyznaje artystom-wykonawcom dodatkowe wynagrodzenie za użytkowanie przez radio płyt „komercyjnych” z ich wykonaniami; chodzi tu o płyty będące w normalnej sprzedaży i przeznaczone w zasadzie jedynie do użytku prywatnego. To słuszne postanowienie jest jednak (ze względów, o których była wyżej mowa) niepotrzebnie skomplikowane możliwością przyznania takiegoż dodatkowego wynagrodzenia również producentom płyt. W rezultacie więc projekt Konwencji przewiduje trzy możliwości unormowania tego zagadnienia przez ustawodawstwo krajowe, które może przyznać to dodatkowe wynagrodzenie bądź artystom-wykonawcom, bądź producentom płyt, bądź też obu łącznie; w tym ostatnim wypadku wynagrodzenie ulega oczywiście podziałowi. Ten „salomonowy sąd” jest rezultatem nacisków koncernów płytowych, które potrafiły w niektórych krajach (np. w Anglii) uzyskać dla siebie ustawowe prawo do dodatkowego wynagrodzenia, wspaniałomyślnie godząc się na „odstępowanie” z tego pewnej części zainteresowanym artystom.

W naszych warunkach do wszystkich argumentów przemawiających przeciwko przyznawaniu producentom płyt prawa do dodatkowego wynagrodzenia za użytkowanie ich płyt dochodzi jeszcze ten, że nie ma po prostu żadnego interesu społecznego, ażeby radio czy telewizja, jako przedsiębiorstwa państwowe, wypłacały dodatkowe wynagrodzenie fabryce nagrań, która również jest przedsiębiorstwem państwowym.

Artykuł 11 ustala też zasadę dodatkowego wynagrodzenia za bezpośrednie użytkowanie płyty dla publicznych wykoną. Przez bezpośrednie użytkowanie rozumie się użytkowanie płyty „jako takiej” np. w kawiarni, gdzie z adapteru nadawana jest dla publiczności muzyka z płyt. Natomiast wypadek, gdy muzyka z płyt nadawana byłaby z głośnika radiowego (a więc użytkowana „pośrednio”), objęty jest innym ustępem tegoż art. 11 (o czym była mowa wyżej przy omawianiu użytkowania przez radio płyt „komercyjnych”). Jednakże zasada ta, jako dyskusyjna, jest zrównoważona przewidzianą w art. 15 możliwością po-

czynienia w tym względzie „zastrzeżenia” przy przystępowaniu do Konwencji lub jej ratyfikowaniu.

Inne postanowienia Konwencji

Artykuł 3 ustala, że Konwencja (podobnie jak i konwencje o prawie autorskim) będzie miała zastosowanie tylko do sytuacji międzynarodowych, a więc do wypadków, gdy w grę wchodzi obcokrajowiec, któremu przysługiwać będzie taka sama ochrona prawna co i obywatelowi danego kraju. W powiązaniu z ustaloną dalej w projekcie Konwencji zasadą wzajemności — zasada przyjęta w art. 3 wydaje się słuszna.

Artykuł 4 mówi o tym, jak będzie ustalony — dla celów ochrony przewidzianej Konwencją — „kraj pochodzenia” wykonania płyty lub audycji radiowej czy telewizyjnej.

Artykuł 13 ustala czas trwania ochrony na co najmniej 20 lat; okres ten może być przez ustawodawstwo krajowe przedłużony.

Artykuł 14 ustala, że każde państwo może w swoim ustawodawstwie przewidzieć pewne wyjątki od ogólnej ochrony. Chodzi tu o korzystanie z wykonań na użytek prywatny lub w celach nauczania (*sensu stricto*), a także o korzystanie z krótkich fragmentów do sprawozdań kronikarskich. Dopuszcza się też korzystanie przez radiofonię czy telewizję z „efemerycznego” utrwalenia wykonania, jeśli utrwalenie dokonane zostało przez samą radiofonię czy telewizję i ma służyć wyłącznie jej celom (np. audycja z taśmy zamiast audycji „na żywo”).

Artykuł 15 przewiduje możliwość dokonania zastrzeżeń przy ratyfikowaniu Konwencji lub przystępowaniu do niej. Jednakże zastrzeżenia te mogą dotyczyć jedynie art. 11 w całości lub części (dodatkowe wynagrodzenie za „wtórne” użytkowanie wykonań) i art. 12 (ochrona organizacji radiowych i telewizyjnych). Należy stwierdzić, że dopuszczenie zastrzeżenia do całego art. 11 jest manewrem obliczonym na pozbawienie artystów-wykonawców możliwości realizowania najbardziej istotnego uprawnienia konwencyjnego, tj. prawa do dodatkowego wynagrodzenia za „wtórne” użytkowanie ich wykonań w radio, telewizji itp. Jeżeli (jak to starałem się wyżej uzasadnić) tego rodzaju zastrzeżenie jest w pełni zrozumiałe, a nawet konieczne w stosunku do producentów płyt, to w stosunku do artystów-wykonawców oznaczałoby ono zmniejszenie zakresu ich ochrony o najbardziej istotny w praktyce element. Tego rodzaju sformułowanie art. 15 jest konsekwencją nacisku przedstawicieli związków autorskich oraz koncernów radiowych i telewizyjnych. Nie mając podstaw do zaprzeczenia na forum międzynarodowym słusznym postulatami artystów, próbują oni osiągnąć

nać ten sam cel przez manewr okrążający, licząc na to, że ich faktyczne wpływy w poszczególnych krajach pozwolą im na skuteczne wykorzystanie wymienionego wyżej zastrzeżenia w stosunku do artystów-wykonawców.

Artykuł 16 wyłącza całą dziedzinę filmu z zakresu ochrony konwencyjnej, większość bowiem ekspertów wychodziła z założenia, że wszystkie zagadnienia związane z filmem powinny być normowane w ramach prawa autorskiego.

Artykuł 17 potwierdza zasadę praw nabytych.

Eksperci ustalili ponadto, że tzw. przepisy końcowe będą zredagowane już bezpośrednio na przyszłej Konferencji Dyplomatycznej, łącznie z ostateczną redakcją całej Konwencji.

Dalsze losy projektu Konwencji

Trzy organizacje międzynarodowe: UNESCO, Międzynarodowa Organizacja Pracy i Unia Berneńska, patronując narodzinom Konwencji, zwróciły się wspólnie do wszystkich rządów o nadesłanie do końca 1960 r. uwag do projektu haskiego. Również i nasz Rząd, dając dowód zainteresowania się tym zagadnieniem, przesłał swoje uwagi. Ustosunkowując się krytycznie do niektórych propozycji wynikających z projektu, Rząd nasz uznał, że projekt ten mimo wszelkich spornych punktów może służyć za podstawę do prac Konferencji Dyplomatycznej, jaka ma się odbyć w drugiej połowie 1961 r. Należy zresztą oczekiwać, że Konferencja ta da jeszcze okazję do wprowadzenia istotnych zmian do projektu, i to takich, które byłyby korzystne i dla artystów-wykonawców, i dla ogólnego interesu społecznego.

Równoległe z pracami nad Konwencją prowadzone są przez polskie organizacje artystyczne prace nad projektem polskiej ustawy o ochronie artystów-wykonawców. Coraz częstsze konflikty, wynikające również i u nas na tym tle a mające swoje źródło w braku ustawodawstwa specjalnego, przemawiają za możliwie szybkim unormowaniem tego stosunkowo nowego, ale wciąż narastającego problemu. Nie ma żadnej racji, by nadal pozbawiać polskich artystów-wykonawców ochrony, z jakiej od wielu lat korzystają już ich koledzy np. w Czechosłowacji, gdzie zagadnienie to znalazło pełne rozwiązanie w ustawie z 22.XII.1953 r. Potrzeba takiej ustawy u nas jest tym bardziej oczywista, że Konwencja, jaka ma być zawarta, nie będzie miała zastosowania do stosunków wewnątrz krajowych, natomiast będzie normowała jedynie sytuacje międzynarodowe, pozostawiając zresztą i w tym zakresie wiele istotnych zagadnień do uregulowania ustawodawstwu krajowemu.