

Kraków, dn. 31.07.2023 r.

**Prof. dr hab. Andrzej Matlak**  
Wydział Prawa i Administracji  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

## RECENZJA

**rozprawy doktorskiej pt. „*Spektakl teatralny i jego twórca w prawie autorskim*”  
przedłożonej przez Panią mgr Klaudię Frączkiewicz-Maćków**

### I. Tematyka i zawartość merytoryczna rozprawy doktorskiej

Spektakl teatralny, oparty o literaturę dramatyczną, którą zwykle kojarzymy ze starożytnymi Atenami, przez wieki zmieniał swój kształt pod wpływem przemian kulturowych, społecznych, obyczajowych i technologicznych pojawiających się w różnych krajach. Obecnie możemy dostrzec w takim spektaklu wiele komponentów: słowa, muzykę, grę aktorską, kostiumy, choreografię, scenografię, oświetlenie. Zestawienie wskazanych wyżej elementów zmienia się - zgodnie z konwencją artystyczną przyjętą przez twórcę – nadając konkretnemu dziełu teatralnemu specyficzne środki wyrazu i charakterystyczną strukturę. Teatrologia wyróżnia różne gatunki teatru np. dramatyczny, muzyczny (opera, operetka, musical), tańca, lalek. Poza tym, dostrzega się również niedramatyczne gatunki teatralne oparte na improwizacji na określony temat, dla których fabuła w ogóle nie jest istotna (np. pantomima, kabaret, *comedia dell'arte*).

Autorskoprawna problematyka odnosząca się do spektaklu teatralnego (ewentualnie utworu scenicznego) nie była w Polsce – w ostatnich latach – przedmiotem pogłębionej analizy. Choć zajmowali się nią wcześniej przedstawiciele polskiej doktryny, to jednak podstawowe monografie z tego zakresu powstały na gruncie poprzednio obowiązujących ustaw o prawie autorskim z 1926 r. i 1952 r.

Mając na uwadze skomplikowany charakter spektaklu teatralnego oraz brak kompleksowego opracowania monograficznego na ten temat (z perspektywy obecnie obowiązującej w Polsce ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych), wybór przez Doktorantkę tematyki swoich badań należy ocenić pozytywnie.

Na początku recenzowanej rozprawy Autorka wyjaśniła, że zasadniczym jej celem jest udzielenie odpowiedzi na pytanie, jaki jest charakter spektaklu teatralnego na gruncie obowiązujących przepisów autorskoprawnych, a następnie dokonanie oceny, kogo należy postrzegać jako jego twórcę. Podstawową tezę rozprawy jest więc wykazanie, że obecnie obowiązujące przepisy ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych pozwalają traktować spektakl teatralny jako odrębny utwór. Tezą pomocniczą jest natomiast wykazanie, że utwór sceniczny, o którym mowa w art. 1 ust. 2 pkt 8 pr. aut. jest odrębną od utworu literackiego kategorią utworu, a u źródeł definiowania tego pojęcia jest sceniczność, którą należałoby postrzegać jako rzeczywistość, która w ramach sceny rozwija się przed wzrokiem i słuchem widzów (s. 9 rozprawy).

Rozprawa doktorska składa się z czterech rozdziałów oraz wstępu i zakończenia.

W pierwszym rozdziale rozprawy przedstawiono spektakl teatralny jako przedmiot prawa autorskiego. Autorka starała się tu zdefiniować pojęcie „spektaklu teatralnego” z uwzględnieniem podstawowych jego komponentów. W interesujący sposób posiłkuje się różnymi koncepcjami pojawiającymi się w teatrologii. Omówione zostały tutaj najistotniejsze kwestie dotyczące kwalifikacji m.in. tekstu teatralnego, muzyki, scenografii, kostiumów, gry aktorskiej. Doktorantka ogólnie zarysowała zakres przedmiotowy autorskoprawnej ochrony z perspektywy prawa unijnego oraz polskiego.

Drugi rozdział poświęcony został analizie spektaklu teatralnego z perspektywy sposobu wyrażenia go na scenie. Autorka poddała w nim szczegółowemu badaniu przedmiot ochrony autorskoprawnej, odróżniając niechronioną ideę (pomysł, koncepcję) od sposobu jej wyrażenia. Na bazie dokonanych ustaleń przedstawiono spektakl teatralny jako formę eksploatacji utworu dramatycznego oraz jako samodzielny utwór sceniczny. Omówione zostały tu również utwory „z pogranicza teatru” (jak zakwalifikowała je Autorka) w postaci teatru telewizji oraz koncertu.

Pewne wątpliwości może nasuwać kwalifikacja przez Doktorantkę działalności teatru - z perspektywy art. 50 pkt 3 pr. aut. - jako „wystawianie utworu (dzieła) na scenie” (s. 94 rozprawy). Wydaje się, że Autorka posługuje się tu potocznym rozumieniem terminu „wystawienie”. Jakkolwiek to sformułowanie może nasuwać pewne wątpliwości, gdyż brak jest jego definicji ustawowej, w doktrynie dominuje stanowisko, że z „wystawieniem” mamy do czynienia w przypadku ekspozycji egzemplarza utworu, która umożliwia

zapoznania się publiczności z dziełem (np. plastycznym, fotograficznym) poprzez „obejrzenie” jego egzemplarza (m.in. w muzeum, galerii). Jeśli chodzi o eksploatację spektaklu teatralnego bardziej adekwatne będzie pole eksploatacji w postaci „publicznego wykonania”, które odnoszone jest zwykle do prezentacji „na żywo” utworów dramatycznych, literackich, muzycznych, pantomimicznych, słowno-muzycznych. W tym ostatnim przypadku nie mamy jednak do czynienia z udostępnianiem publiczności konkretnych egzemplarzy utworu. Jeśli Doktorantka chciała inaczej zdefiniować pojęcia „wystawienia” i „publicznego wykonania” (z perspektywy art. 50 pkt 3 pr. aut.) należało przedsięwziąć w rozprawie dyskusję na temat tej terminologii, która pojawiała się już w doktrynie prawa autorskiego. Warto byłoby również przedstawić szerszą argumentację i polemikę z wypowiedziami, które opisane wyżej pojęcia rozumieją inaczej niż Autorka.

Dość niejasne są dla mnie również rozważania Doktorantki związane z analizą klauzul umownych pochodzących z różnych umów polskich i zagranicznych. Jakkolwiek tego typu badania praktyki kontraktowej mogą być interesujące i użyteczne, jednak wymagają bardziej szczegółowego odniesienia się do materiału podlegającego analizie. Autorka powołuje obok siebie klauzule pochodzące z polskich umów oraz umów litewskich, szwajcarskich i innych umów zagranicznych (s. 105 rozprawy). We wstępie (s. 12) wyjaśniono, że przedmiotem analizy zostały objęte 4 umowy zagraniczne (z Litwy, Chin oraz Szwajcarii). W związku z tym, że omawiane umowy powstały na gruncie różnych porządków prawnych, trudno ocenić, czy różnice w treści powoływanych przez Doktorantkę klauzul umownych wynikają ze specyficznej regulacji ustawowej obowiązującej w różnych krajach, czy też obowiązującej tam praktyki w odniesieniu do funkcjonowania teatrów. Przy powoływaniu konkretnych postanowień, wynikających z zagranicznych umów, brak jest jakiegokolwiek informacji na temat treści regulacji prawnych, na podstawie których zostały one przygotowane. Trudno w związku z tym stwierdzić, czy klauzule umowne wynikające z zagranicznych kontraktów można w ogóle racjonalnie porównywać z polskimi umowami.

Na marginesie warto też zwrócić uwagę, że kwalifikowanie reżysera (w kontekście umowy zawartej z teatrem na przygotowanie spektaklu) jako konsumenta (s. 105) jest nieporozumieniem. To reżyser tworzy bowiem - w tym stosunku prawnym - pewne dobro niematerialne, które następnie „dostarcza” teatrowi. Konsumentem - w relacjach prawnych z teatrem – może być natomiast widz, który kupuje bilet na spektakl teatralny.

W trzecim rozdziale rozprawy Autorka omówiła skutki prawne cudzej twórczości na przykładzie spektaklu teatralnego. Na bazie wypowiedzi literatury prawniczej, rozróżniających twórczość samoistną od niesamoistnej, analizie poddano spektakl teatralny jako utwór zależny (opracowanie, adaptację, inscenizację oraz tłumaczenie), utwór inspirowany oraz dzieło z zapożyczeniami.

Doktorantka interesująco przedstawia swoje ustalenia badawcze, które w większości podzielam. Mam jednak pewne wątpliwości, co do niektórych stwierdzeń pojawiających się w tym rozdziale. Przykładowo, Autorka wyjaśnia, że „adaptacja utworu literackiego do celów jego wystawienia na scenie, z natury rzeczy, stanowiąc formę jego reprodukcji, wymaga wprowadzenia zmian” (s. 131). Tymczasem pojęcie „reprodukcji” zwykle zestawiane jest z technicznym zwielokrotnieniem nośników materialnych, na których zapisany jest utwór, a więc dość niefortunne jest posługiwanie się nim w odniesieniu do wystawienia na scenie spektaklu teatralnego.

Doktorantka słusznie zauważa, że materiały faktograficzne, z których korzysta spektakl mogą znajdować się w domenie publicznej, stwierdzając jednocześnie, że oznacza to, iż „w tym przypadku możemy mówić o korzystaniu z cudzej twórczości w ramach dozwolonego użytku” (s. 150). Trudno mi zaakceptować takie utożsamianie „domeny publicznej” z „dozwolonym użytkowaniem”, gdyż są to odrębne instytucje. Jeśli dane dobro należy do domeny publicznej wówczas nie korzysta ono z autorskoprawnej ochrony, a więc odwoływanie się w tym przypadku do instytucji dozwolonego użytku jest bezprzedmiotowe.

Nie do końca rozumiem też rozważania Autorki dotyczące wykorzystania w spektaklu przemówienia W. Jaruzelskiego o wprowadzeniu stanu wojennego (s. 151). Nie wiadomo bowiem, czy chodzi o sam tekst przemówienia, które może być prezentowane na scenie przez aktorów (w praktyce było ono bowiem w ironiczny sposób recytowane przez aktorów lub nawet śpiewane na scenie), czy też o wykorzystanie w spektaklu audiowizualnego nagrania rzeczywistego przemówienia W. Jaruzelskiego, które było transmitowane w telewizji, w grudniu 1981 r. W każdym z tych przypadków oceny prawne mogą być różne. Trudno jednak doszukiwać się legalizacji wskazanej wyżej praktyki na podstawie akurat art. 26<sup>1</sup> pr. aut., gdyby spektakl był przygotowywany obecnie, gdyż „cel informacyjny” rozumiany jest dość wąsko na gruncie powołanego przepisu. Bardziej racjonalne byłoby natomiast rozważenie innych postaci dozwolonego użytku np. art. 29 (prawo cytatu) lub art. 29<sup>1</sup> pr. aut. (parodia); gdyby natomiast chodziło o

sam tekst postanowienia o wprowadzeniu stany wojennego, mogłoby ono w ogóle nie podlegać autorskoprawnej ochronie jako akt normatywny (art. 4 pkt 1 pr. aut.).

Czwarty rozdział zawiera szczegółową analizę różnych zagadnień dotyczących twórcy spektaklu teatralnego. Doktorantka zbadała udział w tego rodzaju utworach: reżysera teatralnego, autora tekstu, autora scenografii, kompozytora oraz aktorów. Przedstawił tu teoretyczne możliwości zakwalifikowania wielopodmiotowości w spektaklu teatralnym jako utworu współautorskiego, utworu połączonego oraz dzieła zbiorowego. Na bazie pogłębionej analizy Autorka słusznie uznała, że spektakl teatralny będzie mógł zostać uznany – w większości przypadków – za utwór współautorski.

Za bardzo dyskusyjną uważam jednak propozycję Doktorantki wprowadzenia do ustawy o prawie autorskim - na wzór art. 70 pr. aut. – domniemania prawnego nabycia na podstawie umowy o stworzenie utworu współautorskiego albo umowy o wykorzystanie już istniejącego utworu, wyłącznych praw majątkowych do eksploatacji tych utworów w ramach utworu jako całości. Domniemanie to miałyby zostać ustanowione na rzecz podmiotu zamawiającego. Nabycie praw należałoby powiązać z uprawnieniem po stronie współtwórców do otrzymania stosownego wynagrodzenia, w tym wynagrodzenia proporcjonalnego do wpływów z tytułu wystawienia utworu scenicznego lub sceniczno-muzycznego w teatrach, operach, operetkach. Wówczas teatr byłby traktowany jako producent (s. 199). Przedstawiona propozycja, analogiczna do regulacji istniejącej w odniesieniu do utworu audiowizualnego, nie została jednak moim zdaniem wystarczająco uzasadniona. Autorka dostrzegając bowiem pewne podobieństwa w tworzeniu spektaklu teatralnego i utworu audiowizualnego nie analizuje istotnych różnic, które pojawiają się w odniesieniu do powstawania oraz eksploatacji tych odrębnych kategorii utworów. Tymczasem proces tworzenia dzieła audiowizualnego jest bardziej skomplikowany, gdyż może być nagrywane w wielu miejscach na świecie; uczestniczy w jego tworzeniu wielu współtwórców, którzy nie pojawiają się w przypadku spektaklu teatralnego (chodzi m.in. o cały proces postprodukcji). Standardowa eksploatacja utworu audiowizualnego dotyczy tylko jego ostatecznej wersji zapisanej na nośniku materialnym (analogowym lub cyfrowym), które mogą być eksploataowane w identycznej postaci na wielu polach eksploatacji np. w kinach, telewizji, Internecie, na kasetach, płytach DVD (nabywanych przez indywidualnych odbiorców lub wypożyczonych). Ta skomplikowana postać tworzenia oraz eksploatacji dzieł audiowizualnych spowodowała, że w prawie unijnym przewidziano specyficzną regulację dla tej kategorii utworów. Trudno dostrzec, aby

podobne argumenty przemawiały za wprowadzeniem analogicznych przepisów w odniesieniu do spektaklu teatralnego. Autorka nie wskazuje również przykładów, aby proponowane przez nią rozwiązania *de lege ferenda* występowały w konkretnych zagranicznych ustawodawstwach.

W „Zakończeniu” rozprawy Doktorantka dokonała weryfikacji postawionych przez siebie hipotez badawczych. Osobiście zgadzam się z większością zaprezentowanych przez Nią poglądów. Dyskusyjne wydają się natomiast niektóre z przedstawionych przez Autorkę propozycji *de lege ferenda*. Proponuje ona np. wprowadzenie do ustawy o prawie autorskim katalogu współtwórców utworu scenicznego i sceniczno-muzycznego (s. 202). Taka regulacja wydaje się problematyczna ze względu – na wskazane przez samą Autorkę – różne formy powołanych wyżej dzieł (m.in. teatr dramatyczny, muzyczny (opera, operetka, musical), tańca, lalek oraz niedramatyczne gatunki teatralne oparte na improwizacji na określony temat, dla których fabuła w ogóle nie jest istotna (np. pantomima, kabaret, *comedia dell’arte*). W tak zróżnicowanej paletce form scenicznych trudno wskazać (wprost w samej ustawie) katalog współtwórców, gdyż wymaga to dopiero pogłębionej oceny konkretnego stanu faktycznego.

Moje istotne wątpliwości wzbudza również – omówiona już wcześniej – propozycja wprowadzenia (na wzór art. 70 pr. aut.) domniemania prawnego nabycia na podstawie umowy o stworzenie utworu współautorskiego albo umowy o wykorzystanie już istniejącego utworu, wyłącznych praw majątkowych do eksploatacji tych utworów w ramach utworu jako całości. Domniemanie to miałyby zostać ustanowione na rzecz podmiotu zamawiającego. Nabycie praw należałoby powiązać z uprawnieniem po stronie współtwórców do otrzymania stosownego wynagrodzenia, w tym wynagrodzenia proporcjonalnego do wpływów z tytułu wystawienia utworu scenicznego lub sceniczno-muzycznego w teatrach, operach, operetkach (s. 203). Ta propozycja *de lege ferenda* została już przeze mnie omówiona w uwagach do IV rozdziału rozprawy.

## **II. Formalna strona rozprawy doktorskiej**

Układ rozprawy został przyjęty w racjonalny sposób, tak aby zaprezentować najistotniejsze kwestie dotyczące spektaklu teatralnego i jego twórcy z perspektywy polskiej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Doktorantka opisując

poszczególne instytucje i konstrukcje prawne przedstawia różne stanowiska prezentowane w doktrynie prawa, posiłkując się jednocześnie reprezentatywnym orzecnictwem. W wielu kwestiach wyraża także swoje własne opinie na temat omawianych zagadnień. Poglądy merytoryczne Autorki oceniam jako dojrzałe i przemyślane, oparte na pogłębionej analizie argumentacji wynikającej z doktryny prawa autorskiego oraz judykatury.

Temat rozprawy odpowiada jej merytorycznej zawartości.

Wieloaspektowość problematyki będącej przedmiotem badań wymagała zastosowania kilku metod badawczych. W rozprawie wykorzystano więc metodę dogmatyczną, historyczną oraz prawnoporównawczą. Zastosowano także podstawowe rodzaje wykładni prawa tj. wykładnię językową, wykładnię systemową, wykładnię historyczną oraz wykładnię funkcjonalną (w tym celowościową). Z kolei metoda komparatystyczna została wykorzystana do analizy porównawczej polskich regulacji z rozwiązaniami przyjętymi przede wszystkim w Niemczech. Analiza prawnoporównawcza, przeprowadzona w rozprawie, umożliwiła dostrzeżenie różnych modeli uregulowania zagadnień dotyczących utworu scenicznego.

Wywody Autorki zostały zaprezentowane w sposób jasny, logiczny i konsekwentny. Podział pracy na poszczególne rozdziały oceniam jako racjonalny i uzasadniony tematyką omawianych zagadnień.

W rozprawie doktorskiej wykorzystano bardzo szeroką i reprezentatywną polską oraz zagraniczną literaturę przedmiotu i orzecznictwo sądowe. Na szczególną uwagę zasługuje rozbudowana bibliografia przygotowana przez Doktorantkę.

### **III. Ocena rozprawy doktorskiej**

Podsumowując, oceniana rozprawa jest – moim zdaniem – interesująca, dojrzała i zawiera kompetentne podejście do omawianych zagadnień. Na uwagę zasługuje fakt, że Doktorantka formułuje ciekawe własne koncepcje i poglądy odnoszące się do oceny spektaklu teatralnego i jego twórców z perspektywy prawa autorskiego.

Strona formalna rozprawy jest bez zarzutu. Wywody zostały zaprezentowane w sposób jasny, logiczny i konsekwentny. Praca doktorska została oparta o szeroką i reprezentatywną polską i zagraniczną literaturę przedmiotu oraz orzecznictwo sądowe.

W związku z powyższym - w mojej ocenie – rozprawa mgr Klaudii Frączkiewicz-Maćków pt. „*Spektakl teatralny i jego twórca w prawie autorskim*” stanowi oryginalne

rozwiązanie problemu naukowego i spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim w rozumieniu art. 13 ust. 1 ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki z dnia 14 marca 2003 r. (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789) i może być podstawą dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink, consisting of several fluid, connected strokes. The signature is positioned in the upper right quadrant of the page.