



## POLONEZ Z FILMU *PAN TADEUSZ* W REŻYSERII ANDRZEJA WAJDY JAKO UTWÓR CHOREOGRAFICZNY W ROZUMIENIU PRAWA AUTORSKIEGO\*

The polonaise from the film *Pan Tadeusz* directed by Andrzej Wajda as a choreographic work protected by copyright

### Summary

Choreographic work was the object of copyright protection under the Berne Convention, as revised at Berlin in 1908, as well as under the historical Polish copyright legislations – the 1926 Act (as an original, “not based on any existing work of art” work of “rhythmic art (choreography)”) and the 1952 Act (as a “work of choreographic art” preserved in “scenarios, drawings or photographs”). It was also included, as a “choreographic work”, in the exemplary catalogue of works protected under the Act of 4 February 1994 on Copyright and Related Rights (“the Copyright Act”), currently in force. The purpose of this paper, due to limited framework, is to analyse some basic concepts related to the conditions that a movement composition shall meet in order to qualify as a choreographic work in the meaning of the Copyright Act. It is shown based on the polonaise from the film *Pan Tadeusz*, directed by Andrzej Wajda. This choice allows to introduce threads related to folklore as well as the use of unprotected pieces of the public domain in choreographies into the discussion. Moreover, the article briefly presents the correlation between choreographic work and other intellectual works – literary, musical, and audiovisual.

**Keywords:** the object of copyright, choreographic work, public domain, intangible cultural heritage, folklore

---

\* Artykuł zawiera fragmenty i jest rozwinięciem wystąpienia wygłoszonego w dniu 10 grudnia 2020 roku w ramach Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Taniec, kobiety i śpiew w literaturze oraz sztukach audiowizualnych*, zorganizowanej przez Instytut Filologii Polskiej oraz Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego.

## Utwór choreograficzny jako przedmiot prawa autorskiego

W świetle art. 1 ust. 1 pr. aut.<sup>1</sup> przedmiotem prawa autorskiego jest utwór, czyli „każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”. Przepis zawiera także egzemplifikację typowych kategorii dzieł, wśród których wyróżnia utwory choreograficzne. Jako że nie ma definicji normatywnej tego terminu, przyjęć należy jego potoczne znaczenie<sup>2</sup>. W piśmiennictwie dotyczącym zagadnień prawnoautorskich sięga się do definicji encyklopedycznych i literatury specjalistycznej, przyjmując znaczenie choreografii jako sztuki tworzenia kompozycji form ruchowych tańca<sup>3</sup>. Analizuje się ją także w kontekście znaczenia pojęcia „taniec”, przez który rozumie się „rodzaj sztuki polegający na odpowiednim zestawieniu następujących po sobie ruchów ciała, powiązanych rytmicznie z towarzyszącą im muzyką”, będących „transformacją ruchów naturalnych”<sup>4</sup>. Jednocześnie wskazuje się na różnice między tańcem, przypisując mu, co do zasady, charakter intuicyjny, instynktowny, a choreografią, o której można mówić, gdy pojawia się świadome działanie autora z intencją stworzenia pewnej kompozycji<sup>5</sup>. Utwór choreograficzny jest więc kompozycją ruchów ciała człowieka; jednak wiąże się ona z innymi dziedzinami sztuki, przede wszystkim muzyką<sup>6</sup>. W filmie A. Wajdy treść sceny poloneza to nie tylko warstwa ruchowa, lecz także scenografia dworku w Soplicowie, stroje szlacheckie oraz właśnie ścieżka dźwiękowa<sup>7</sup>. Ścisłe powiązanie tych składowych, w odniesieniu do szerokiego spektrum choreografii, było przedmiotem rozważań i choreologów, i prawników.

Krzysztof Felchner wyróżnił dwa opisywane w literaturze ujęcia. Pierwsze – złożone, mówiące, że utwór choreograficzny to zazwyczaj ruch wraz z dodatkowymi elementami, na przykład muzyką, librettem czy dekoracjami, oraz drugie – proste, zgodnie z którym istotą utworu choreograficznego jest sam ruch i to z niego wynika cecha twórczości możliwa do przypisania określonej choreografii (choć nie należy wykluczyć przypadków, gdy walory twórczości choreografii zostaną uwypuklone właśnie przez współgranie ruchu z muzyką<sup>8</sup>). Zgodzić się należy ze stanowiskiem autora i przyjęciem ujęcia drugiego. Przesłanki konstytutywne co do kwalifikacji danej choreografii jako przedmiotu prawa autorskiego mogą być

<sup>1</sup> Ustawa z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tekst jedn. Dz.U. z 2019 r. poz. 1231 (dalej: ustawa o prawie autorskim lub pr. aut.).

<sup>2</sup> Zob. między innymi wyrok Sądu Najwyższego (dalej: SN) z dnia 15 stycznia 1993 roku, III ARN 89/92, POP 1993/4/70.

<sup>3</sup> M. Cyran, *Utwór choreograficzny w Prawie autorskim*, „Palestra” 2001, nr 3–4, s. 64–65; K. Felchner, *Choreografia i pantomima w prawie autorskim – zagadnienia wybrane*, „Transformacje Prawa Prywatnego” 2007, nr 3–4, s. 9. Zob. także I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Warszawa 2000, s. 20–24.

<sup>4</sup> *Taniec*, [hasło w:] *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, red. B. Kaczorowski et al., t. 8, Warszawa 2004, s. 173–174; tak między innymi K. Felchner, *Choreografia i pantomima w prawie...*, s. 9.

<sup>5</sup> I. Dobosz, *Dzieło choreograficzne jako przedmiot prawa autorskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej” 1984, z. 36, s. 15–16; oraz *eadem*, *Przesłanki dzieła choreograficznego*, ZNUJ PWiOWI 2002, z. 80, s. 33.

<sup>6</sup> K. Felchner, *Choreografia i pantomima w prawie...*, s. 23 n.

<sup>7</sup> Choreografię poloneza stworzył Michał Jarczyk. Została ona wykonana przez tancerzy Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. Tadeusza Sygietyńskiego oraz występujących w filmie aktorów. Twórcą scenografii do filmu był Allan Starski, kostiumów Magdalena Tesławska-Biernawska oraz Małgorzata Stefaniak, natomiast ścieżkę dźwiękową, wykonaną przez Wielką Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach pod batutą Antoniego Wita, skomponował Wojciech Kilar.

<sup>8</sup> K. Felchner, *Choreografia i pantomima w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2012, s. 63–71 wraz z powołaną literaturą i orzecnictwem.

bowiem realizowane w samym twórczym zestawieniu ruchów ciała człowieka w oderwaniu od innych elementów, które mogą mu jednak towarzyszyć lub wpływać na odbiór artystyczny. W rozumieniu potocznym uzasadnia to eksponowanie w definicjach tańca i choreografii ruchu i gestów jako budulca, a na gruncie ustawy – struktura katalogu dzieł chronionych, w którym utwór choreograficzny jest samodzielną kategorią (art. 1 ust. 2 pkt 8 pr. aut.), odrębną między innymi od utworu muzycznego (pkt 7)<sup>9</sup>. Podejście to można także dostrzec w orzecznictwie, w którym analizowano przede wszystkim warstwę ruchową choreografii, traktując inne elementy (muzykę, kostiumy) jako dodatkowe<sup>10</sup>.

Aby daną kompozycję ruchową uznać za utwór choreograficzny w rozumieniu prawa autorskiego, musi ona, zgodnie z art. 1 ust. 1 pr. aut., mieć charakter twórczy, indywidualny oraz spełniać przesłankę ustalenia. Nie ma podstaw normatywnych, aby w stosunku do utworu choreograficznego interpretować te przesłanki w sposób odmienny od ogólnie przyjętego. Odnotować należy jednak specyfikę układu choreograficznego i jego części składowych – ruchy, które choć mogą przekazywać artystyczny wyraz, pozostają przetworzonymi ruchami ciała człowieka, o ograniczonym zakresie determinowanym między innymi budową anatomiczną. Przepis art. 1 pr. aut. był w literaturze wielokrotnie komentowany. Ze względu na ramy artykułu na jego potrzeby przytoczone zostanie podzielane w doktrynie stanowisko Janusza Barty i Ryszarda Markiewicza. Autorzy wskazują, że przesłanka „twórczości” zostaje spełniona, gdy wytworowi działalności człowieka można przypisać charakter kreacyjny, to znaczy gdy jest to zorientowany retrospektywnie „subiektywnie nowy wytwór intelektualny”<sup>11</sup>. Indywidualność zaś (zwaną także „oryginalnością” czy „piętnem osobistym” twórcy) autorzy wiążą ze stwierdzeniem, czy w dziele można odnaleźć pewne właściwości, które wynikają z niepowtarzalnej osobowości twórcy<sup>12</sup>. Pojęcia te zostaną rozwinięte w kontekście utworów choreograficznych w kolejnym akapicie. Jeśli zaś chodzi o trzecią przesłankę – ustalenie, rozumie się przez nią uzewnętrznienie utworu przez twórcę w taki sposób, aby

---

<sup>9</sup> Utwór choreograficzny ustawodawca zamieścił w katalogu ustawowym w pkt 8 wraz z utworami: scenicznym, sceniczno-muzycznym oraz pantomimicznym. W literaturze prezentowane są liczne poglądy dotyczące stosunku między dwoma pierwszymi typami utworów oraz utworem choreograficznym. Warto przytoczyć stanowisko K. Felchnera. Wskazuje on na złożoność utworu scenicznego (autor zdaje się kwestionować zasadność odrębnego wyróżnienia utworu sceniczno-muzycznego), na który składają się różne elementy, między innymi utwór choreograficzny, mogący być utworem współautorskim lub połączeniem utworów do wspólnego rozpowszechniania; *idem, Choreografia i pantomima w prawie...*, s. 27–30 wraz z powołaną literaturą.

<sup>10</sup> Wyrok Sądu Apelacyjnego (dalej: SA) w Poznaniu z dnia 29 grudnia 2010 roku, I ACa 975/10, LEX nr 898673, dotyczący układów choreograficznych wykonywanych przez zespół taneczno-akrobatyczny między innymi w trakcie meczów piłkarskich, w którym powołano pogląd sądu pierwszej instancji o identyczności układów choreograficznych (i tym samym plagiatu), mimo że układy wykonywano „do różnych utworów muzycznych i w różnych tempach”. Uznano jednak, że „oba te elementy nie mają [...] wpływu na treść układu choreograficznego”; wyrok SA w Lublinie z dnia 5 marca 2013 roku, I ACa 743/12, LEX nr 1305999, dotyczący spektaklu karnawałowego składającego się z kilku tanecznych etiud. W orzeczeniu tym, choć sąd powiązał kostiumy sceniczne i inne elementy spektaklu (między innymi choreografię), twierdząc, że w odniesieniu do kostiumów elementy te podkreśliły ich niepowtarzalny charakter, nie miało to jednak ostatecznego znaczenia w kontekście kwalifikacji kostiumów i choreografii jako odrębnych przedmiotów ochrony oraz uznania ich twórców za współautorów widowiska.

<sup>11</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2013, s. 48–49.

<sup>12</sup> *Ibidem*. W literaturze wskazuje się jednak na trudności w dopatrzeniu się odbicia piętna osobistego twórcy-choreografa w dziele, które zwykle składa się z kroków czy sekwencji należących do domeny publicznej; zob. M. Cyran, *op. cit.*, s. 68; K. Felchner, *Choreografia i pantomima w prawie...*, s. 22–23, który proponuje także ostrożną wykładnię art. 3 pr. aut., umożliwiającą uznanie części utworów choreograficznych za zbiór w rozumieniu tego przepisu – *ibidem*, s. 25–26.

przynajmniej jedna osoba mogła z nim się zapoznać<sup>13</sup>. Nie ma wymogu utrwalenia utworu, to jest zapisania go na materialnym nośniku. W kontekście choreografii praktyka jednak, pierwotnie ze względu na cele dydaktyczne i popularyzujące, a wraz z objęciem utworów choreograficznych ochroną prawnoautorską także ze względu na ułatwienie dowodzenia autorstwa czy rejestracji utworów, wykształciła pewne formy zapisu choreografii. Za najbardziej znany system notacji uważa się tak zwaną kinetografię choreografa i teoretyka tańca Rudolfa Labana, której zasady opisał w latach dwudziestych XX wieku<sup>14</sup>. Ze względu na powszechną dostępność urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk wydaje się, że współcześnie forma wideo wypiera klasyczne formy zapisu choreografii<sup>15</sup>. Nie zmienia to jednak tego, że utwór może zostać ustalony na przykład w wyniku uzewnętrznienia przez choreografa układu wobec tancerzy uczestniczących w próbie.

Uznanie danej choreografii za utwór choreograficzny odbywa się *ad casum*, dlatego warto przytoczyć dotychczasowe, nieliczne, wypowiedzi orzecznictwa rozwijające znaczenie wskazanych przesłanek. Zgodnie z wyrokiem SA w Poznaniu charakteru autorskiego nie będą miały na przykład proste „układy choreograficzne możliwe do opanowania przez dzieci”<sup>16</sup>. Sąd uzasadniał to zastosowaniem w układach ograniczonej liczby kroków i rozwiązań ruchowych dostosowanych do typowego poziomu koordynacji ruchowej dzieci. W innym wyroku SA w Poznaniu stwierdził, że oryginalność układów powinna być rozumiana

jako zestawienie określonych elementów, w określonej kolejności, w określonych sekwencjach, w określonej strukturze rytmicznej, konkretnym ustawieniu tańczących. Dopiero suma tych elementów pozwala na ustalenie, że właśnie takie zestawienie wymienionych elementów może być uznane za kompozycję autorską podlegającą ochronie prawnej<sup>17</sup>

Sąd podkreślił też, że utwór chroniony jest tylko w zakresie tych elementów, które charakteryzują indywidualność i oryginalność<sup>18</sup>.

Uzasadnienia przytoczonych orzeczeń wskazują wzmiankowaną wcześniej specyfikę tańca. Jest on bowiem przetworzeniem ruchów ciała człowieka wraz z jego naturalnymi ograniczeniami. Ponadto wykonywane w jego ramach kroki, sekwencje czy tempo często są podyktowane rodzajem lub gatunkiem tańca. Dlatego też w literaturze przyjmuje się, że poszczególne figury, pozy czy znane układy tańców towarzyskich jako nietwórcze nie podlegają ochronie prawnoautorskiej; niemniej jednak suma tych zastanych elementów, ich twórcze zestawienie i kombinacja pozwalają na stworzenie układu mogącego tworzyć przedmiot ochrony prawa autorskiego, nawet gdy jest on częścią większego utworu<sup>19</sup>. Co więcej, w świetle orzecznictwa cechy innowacyjności nie można odmówić formule przedstawienia składającego się z kilku tanecznych etiud, mimo że nawiązuje ona do tradycji karnawału

<sup>13</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 39.

<sup>14</sup> I. Dobosz, *Dzieło choreograficzne...*, s. 33.

<sup>15</sup> Wynika to także z praktyki Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (dalej: ZAiKS). Z prowadzonej w grudniu 2020 roku korespondencji z Elżbietą Kołodziejczyk, kierownik Wydziału Dokumentacji i Repartyj, wynika, że utwory choreograficzne najczęściej zapisywane są na płycie DVD lub na nośniku pamięci przenośnej pendrive, natomiast rejestracja na podstawie zapisu graficznego czy opisowego jest sporadyczna.

<sup>16</sup> Wyrok SA w Poznaniu z dnia 9 lutego 2012 roku, I ACa 968/11, LEX nr 1133351.

<sup>17</sup> Wyrok SA w Poznaniu, I ACa 975/10.

<sup>18</sup> O zakresie ochrony elementów spełniających przesłanki prawnoautorskie między innymi J. Barta, R. Markiewicz, *op. cit.*, s. 48.

<sup>19</sup> D. Flisak, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, komentarz do art. 1 pr. aut., Warszawa 2015, s. 69–70.

weneckiego i organizowanych w jego ramach parad<sup>20</sup>. Zbliżona problematyka wynikająca z faktu, że polonez jako taniec narodowy jest elementem polskiej tradycji i dorobku kulturowego, zostanie poruszona w dalszej części artykułu.

## Polonez jako element niematerialnego dziedzictwa kulturowego

Polonez, taniec polski, „chodzony” – jego pierwowzoru upatruje się w opisach pochodów i parad zawartych w szesnastowiecznych źródłach, a rozpowszechnienie i rozwój w formie zbliżonej do znanej nam współcześnie datuje się na wiek XVIII<sup>21</sup>. Jego systematykę opracował w 1990 roku Czesław Sroka<sup>22</sup>. Autor opisał typowe dla poloneza ustawienia w parze, ujęcia i położenia rąk, podstawowe kroki, ukłony oraz figury. Zgodnie z jego opisem tancerze zwykle ustawieni są do siebie bokiem, zwróceniu zaś przodem do kierunku tańca, trzymając przed sobą połączone, lekko uniesione dłonie. Podstawowymi krokami są „chodzony” oraz krok „polonezowy” z charakterystycznym ugięciem nogi na „i” po „trzy”<sup>23</sup>. Kolejnym istotnym elementem poloneza są ukłony – delikatne pochYLENIA głowy, niekiedy z lekkim ugięciem kolan, które wykonywane są względem bądź to partnera, bądź innej pary tanecznej. Figury wykonywane są zbiorowo przez tańczący zespół (na przykład kolumna idąca „para za parą”, wężyki, mijanki) lub w samych parach (na przykład „po kole”, „okrążana” czy figura polegająca na rozejściu się partnerów)<sup>24</sup>.

Polonez, wraz z innymi polskimi tańcami narodowymi, znajduje się na liście krajowego niematerialnego dziedzictwa kulturowego<sup>25</sup>. Polska jako strona Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego<sup>26</sup>, w ramach działań mających na celu ochronę dorobku kulturowego, zobowiązana jest do sporządzania i aktualizowania rejestrów dotyczących dziedzictwa znajdującego się na jej terytorium (art. 12 ust. 1). W świetle Konwencji niematerialne dziedzictwo kulturowe oznacza „praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedzę i umiejętności [...] które wspólnoty, grupy i, w niektórych przypadkach, jednostki uznają za część własnego dziedzictwa kulturowego”. Dziedzictwo takie, „przekazywane z pokolenia na pokolenie, jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy” oraz

<sup>20</sup> Wyrok SA w Lublinie, I ACa 743/12.

<sup>21</sup> T. Nowak, *Polski, polonez, chodzony*, Rocziny 2018, s. 9–18, [http://fundacjamemo.pl/wp-content/uploads/2018/12/E\\_POLONEZ.pdf](http://fundacjamemo.pl/wp-content/uploads/2018/12/E_POLONEZ.pdf) (dostęp: 21.02.2021).

<sup>22</sup> C. Sroka, *Polskie tańce narodowe. Systematyka*, Warszawa 1990, s. 6–12. Publikacja została zatwierdzona przez Radę Ekspertów do spraw Folkloru działającą przy Ministrze Kultury i Sztuki. Opisy ustawień, kroków i figur poloneza przedstawione w artykule oparte są na informacjach w niej zawartych.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 10–11.

<sup>25</sup> Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego prowadzona jest przez Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu wraz z Narodowym Instytutem Dziedzictwa; zob. *Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. K. Sadowska-Mazur, J. Włodarczyk, Warszawa 2016, [https://nid.pl/pl/Informacje\\_ogolne/Aktualnosci/10.10.16/folder%20krajowa%20lista%20niematerialne%20PL.pdf](https://nid.pl/pl/Informacje_ogolne/Aktualnosci/10.10.16/folder%20krajowa%20lista%20niematerialne%20PL.pdf) (dostęp: 9.02.2021). Warta odnotowania jest także inicjatywa wpisania poloneza na listę reprezentatywną niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości UNESCO, zob. A. Pitoń, *Polonez trafi na listę światowego dziedzictwa UNESCO? Jest wniosek z Polski*, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,26755393,polonez-trafi-na-liste-swiatowego-dziedzictwa-unesco-jest-wniosek.html> (dostęp: 9.02.2021).

<sup>26</sup> Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego sporządzona w Paryżu w dniu 17 października 2003 roku, Dz.U. Nr 172, poz. 1018 (dalej: Konwencja).

„zapewnia im poczucie tożsamości i ciągłości” (art. 2 ust. 1). W przykładowym katalogu elementów niematerialnego dziedzictwa wskazana została dziedzina sztuk widowiskowych (art. 2 ust. 2 lit. b), obejmująca taniec<sup>27</sup>. Konwencja była rozwinięciem dotychczasowych prac UNESCO w zakresie objęcia ochroną dziedzictwa kulturowego, między innymi podjętych w 1989 roku zaleceń dotyczących ochrony kultury tradycyjnej i ludowej<sup>28</sup>. Na potrzeby zaleceń pojęciem „folklor” określono „całokształt oparty na tradycji wytworów wspólnoty kulturowej [...] uznawanych za odzwierciedlające oczekiwania wspólnoty w zakresie, w jakim wyrażają jej kulturową i społeczną tożsamość”<sup>29</sup>. Zgodnie z definicją wytwory takie mogą być przekazywane ustnie, a jedną z ich form jest taniec.

Choć ogólnie stwierdzenie to można uznać za truizm, polonez jest elementem polskiego folkloru także w świetle regulacji międzynarodowych i podjętych na ich podstawie krajowych inicjatyw. Taka klasyfikacja ma istotne znaczenie pod kątem ochrony prawnoautorskiej. Maria Późniak-Niedzielska, w ramach przejawów tradycji kulturowej wspólnot i społeczności, wyróżnia bowiem trzy odrębne kategorie: folklor jako taki, dzieła sztuki ludowej i dzieła folklorystyczne, każdej z nich przypisując inne zasady dotyczące ochrony prawnoautorskiej<sup>30</sup>. W wypadku folkloru autorka przyjmuje, że jest to „spuścizna przeszłości”, akcentując jego ciągłość i proces podlegania ewolucji; termin „dzieła sztuki ludowej” przypisuje utworom tych twórców, którzy współcześnie lub w możliwej do określenia przeszłości, kontynuują tradycje pewnej społeczności, natomiast za dzieła folklorystyczne autorka uznaje takie, w których skorzystano bądź bezpośrednio, bądź pośrednio z dzieł lub przejawów folkloru (na przykład w zbiorach takich dzieł, przeróbkach czy dziełach inspirowanych<sup>31</sup>).

Przejawy folkloru, co do zasady, nie są przedmiotem ochrony prawa autorskiego<sup>32</sup>. W literaturze uzasadnia się to problemami w zakresie ustalenia autorstwa, czasu powstania dzieła oraz realizacji przesłanek koniecznych do objęcia dzieła ochroną<sup>33</sup>. Twórcy folkloru

<sup>27</sup> Zob. strona internetowa Narodowego Instytutu Dziedzictwa: Domeny niematerialnego dziedzictwa kulturowego, [http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo\\_niematerialne/Domeny/](http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Domeny/) (dostęp: 9.02.2021).

<sup>28</sup> Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore, 15 November 1989, Records of the General Conference, 25th session, Paris, 17 October to 16 November 1989, v. 1: Resolutions, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000084696.page=242> (dostęp: 20.02.2021).

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 239.

<sup>30</sup> M. Późniak-Niedzielska, [w:] *Ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturalnego*, red. M. Późniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, A. Przyborowska-Klimczak, Warszawa 2015, s. 54–58.

<sup>31</sup> *Ibidem*. Autorka stwierdza, że „dzieła sztuki ludowej”, które spełniają przesłanki prawnoautorskie, podlegają ochronie na zasadach ogólnych. Wydaje się jednak, że właściwsze byłoby posłużenie się określeniem „utwory sztuki ludowej”. Pojęciem użytym przez autorkę ustawodawca posłużył się w art. 85 ust. 1: „Kaźde artystyczne wykonanie utworu lub dzieła sztuki ludowej [wyr. – K.B.] pozostaje pod ochroną niezależnie od jego wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”. „Utwór” oraz „dzieło sztuki ludowej” zostały w przepisie wyodrębnione. W literaturze wskazuje się, że użycie odmiennej terminologii – „dzieła”, odrębność tę ma akcentować i wskazywać, że artystyczne wykonanie może dotyczyć nie tylko utworów, lecz także dzieł, które z ochrony prawnoautorskiej nie korzystają (E. Laskowska-Litak, [w:] *Ustawy autorskie: komentarze*, t. 1. *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Ochrona baz danych. Zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi i prawami pokrewnymi*, red. R. Markiewicz, komentarz do art. 85 pr. aut., LEX, nb. 31).

<sup>32</sup> Inaczej J. Mazurkiewicz, którego zdaniem „dzieła sztuki ludowej są ipso iure utworami” (*idem*, *Non omnis moriar. Ochrona dóbr osobistych zmarłego w prawie polskim*, Wrocław 2010, s. 255 n., za: D. Flisak, [w:] *Prawo autorskie...*, komentarz do art. 85 pr. aut., LEX, nb. 11). Wydaje się, że przez „dzieła sztuki ludowej” oprócz dzieł twórców możliwych do identyfikacji autor rozumie także przejawy folkloru *per se*. Podkreśla, że większość twórców tych dzieł nie żyje i zwykle pozostają oni anonimowi, co nie wyklucza jednak możliwości pośmiertnej ochrony ich dóbr i autorskich praw osobistych; zob. J. Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 255 n.

<sup>33</sup> Por. między innymi M. Późniak-Niedzielska, *op. cit.*, s. 54–58; S. Tomczyk, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, komentarz do art. 85 pr. aut., Warszawa 2011, s. 596–597; J. Bleszyński, *Prawo autorskie*, Warszawa 1988, s. 61–62; T. Konach, *Pro-*



zwykle nie są znani. Swoboda w sposobie oznaczenia utworu swoim nazwiskiem, pseudonimem bądź udostępnienia go anonimowo należy do praw osobistych twórcy (art. 16 pkt 2 pr. aut.). Decyzję twórcy o nieujawnianiu swojej tożsamości publiczności należy jednak odróżnić od sytuacji niemożności ustalenia autora. W pierwszym przypadku twórca nieujawniony, o którym mowa w art. 8 ust. 1 pr. aut., realizuje swoje uprawnienie do anonimowego rozpowszechnienia utworu; nie zrzeka się przy tym praw osobistych czy majątkowych w stosunku do utworu, a w ich wykonywaniu będzie zwykle zastąpiony przez producenta lub wydawcę<sup>34</sup>. Autorskie prawa majątkowe do takiego utworu wygasną po siedemdziesięciu latach od daty pierwszego rozpowszechnienia, chyba że autor ujawni swoją tożsamość (art. 36 pkt 2 pr. aut.). Drugi przypadek dotyczy między innymi elementów folkloru. Ze względu na znaczny wpływ czasu oraz przekazywanie z pokolenia na pokolenia rzadko zachowują się źródła łączące konkretną osobę z powstaniem dzieła folkloru, dlatego na ogół uznawane są one za bezimienne. Jak zauważa Jan Błeszyński, dzieła te są swoistą twórczością kolektywną, kształtowane zwykle w dłuższym czasie, zmieniając się i przekształcając wtedy w ramach „żywiotowo powtarzanych” wykonań; to z kolei uniemożliwia ustalenie nie tylko ostatecznej postaci dzieła, lecz także podmiotu praw autorskich<sup>35</sup>. Problemem jest też stwierdzenie, czy upłynął już okres ochrony autorskich praw majątkowych<sup>36</sup>. W konsekwencji przyjmuje się za dopuszczalne swobodne rozpowszechnianie przejawów folkloru oraz ich eksploatację w ramach opartych na nich przeróbkach (opracowaniach) czy adaptacjach<sup>37</sup>.

Trudności w ustaleniu tożsamości (lub odnalezieniu) twórcy wiążą się także z problematyką utworów osieroconych. Należy jednak zaznaczyć, że nie znajduje ona zastosowania w większości przejawów folkloru *per se*, lecz raczej opisywanych w dalszej części artykułu utworów inspirowanych folklorem. Wynika to z tego, że status utworu osieroconego może uzyskać tylko wytwór twórczej działalności człowieka, który realizuje przesłanki ochrony autorskoprawnej, a ponadto tylko taki, wobec którego autorskie prawa majątkowe jeszcze nie wygasły. Na podstawie art. 35<sup>5</sup> i n. pr. aut.<sup>38</sup> w ramach dozwolonego użytku określone podmioty mogą wielokrotnie i udostępniać publicznie w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym, a więc eksploatować, bez zgody autora, utwory osierocone. Ustawa nie definiuje tego pojęcia, ale w jej świetle utwór może zostać uznany za osierocony:

— jeżeli należy do jednej z kategorii określonych w art. 35<sup>5</sup> ust. 1 pr. aut. (między innymi do kategorii utworów opublikowanych w książkach, utworów audiowizualnych czy utworów utrwalonych na wideogramach),

---

*blematyka prawnej ochrony dziedzictwa niematerialnego na przykładzie przejawów folkloru*, „Zarządzenie w Kulturze” 15, 2014, z. 1, s. 29 n.

<sup>34</sup> K. Grzybczyk, *Autorskie prawa osobiste twórcy reklamy*, „Rejent” 1998, nr 11, s. 46–47, za: A. Przyborowska-Klimczak, [w:] *Ochrona niematerialnego...*, s. 45.

<sup>35</sup> J. Błeszyński, *op. cit.*, s. 61.

<sup>36</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, komentarz do art. 85 pr. aut., Warszawa 2011, s. 539.

<sup>37</sup> Wyrok SN z dnia 17 listopada 2011 roku, III CSK 30/11, LEX nr 1129116. W literaturze zauważa się jednak pewne ograniczenia w rozpowszechnianiu i możliwość analogicznego stosowania przepisów ustawy o prawie autorskim w stosunku do dzieł niechronionych. Odnośnie do opracowania proponuje się na przykład umieszczenie wzmianki identyfikującej pochodzenie dzieła pierwotnego przez wskazanie obszaru geograficznego czy wspólnoty, od której się wywodzi, w miejsce wymogu wymienienia twórcy i tytułu pierwotnego (art. 2 ust. 5 pr. aut.); za: M. Późniak-Niedzielska, *op. cit.*, s. 56.

<sup>38</sup> Przepisy te są implementacją dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 roku w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych, Dz.U. UE L 299/5 z dnia 27 października 2012 roku, która w art. 2 ust. 1 wprowadza definicję utworu osieroconego.

– znajduje się w zbiorze upoważnionego podmiotu lub instytucji (między innymi archiwum, uczelni czy biblioteki) oraz

– jeżeli uprawnieni, którym przysługują autorskie prawa majątkowe do takiego utworu w zakresie pól eksploatacji – zwielokrotniania i publicznego udostępniania, nie zostali ustaleniu lub odnalezieniu mimo przeprowadzonych, w trybie określonym w ustawie, starannych poszukiwań<sup>39</sup>.

W kontekście omawianej problematyki nie można wykluczyć anonimowego udostępnienia zapisu czy utrwalonego na wideogramie utworu choreograficznego, który mógłby zostać uznany za utwór osierocony i eksploatowany w ramach dozwolonego użytku przez podmioty uprawnione. Jak wskazuje Joanna Sieńczyło-Chlabcz, korzystanie z takiego utworu w ramach licencji ustawowej ograniczone jest jednak trzema warunkami: podmiotowym (korzystać z utworu mogą tylko wskazane w ustawie instytucje), przedmiotowym (ze względu na ściśle określenie pól eksploatacji dozwolonego korzystania) oraz zawężenie celu korzystania do realizacji służących interesowi publicznemu statutowych działań podmiotów uprawnionych<sup>40</sup>. Ponadto, wykazując swoje uprawnienie, podmiot autorskich praw majątkowych może doprowadzić do wygaśnięcia statusu utworu osieroconego, a także żądać od podmiotu korzystającego godziwej rekompensaty (art. 35<sup>8</sup> pr. aut.).

W przeciwieństwie do omówionych przejawów folkloru dzieła, które współcześnie czerpią inspirację, są opracowaniem lub kultywują tradycję danej społeczności, mogą zostać uznane za utwór w rozumieniu art. 1 ust. 1 pr. aut. Zgodnie z orzecnictwem SN ogólne zasady ochrony prawnoautorskiej dotyczyć będą bowiem takich utworów sztuki ludowej, wobec których można oznaczyć autora i czas powstania, a także przypisać im indywidualny i twórczy charakter<sup>41</sup>. Jak wskazuje Teodora Konach, podstawową różnicą między takim dziełem – utworem w rozumieniu prawa autorskiego a przejawem folkloru będzie możliwość stwierdzenia indywidualnej więzi (*vinculum spirituale*) łączącej go z autorem<sup>42</sup>.

## Polonez z filmu *Pan Tadeusz*

Poloneza czas zacząć – Podkomorzy rusza,  
I zlekka zarzuciwszy wyloty kontusza  
I wąsa pokręcając, podał rękę Zosi,  
I skłoniwszy się grzecznie w pierwszą parę prosi [...]

<sup>39</sup> J. Sieńczyło-Chlabcz, *Nabycie i stwierdzenie wygaśnięcia statusu utworu osieroconego w polskim i unijnym prawie autorskim*, „Transformacje Prawa Prywatnego” 2020, nr 4, s. 223. Ustawa stanowi także, że co do zasady utwory te powinny być opublikowane bądź nadane po raz pierwszy na terytorium Unii Europejskiej lub Europejskiego Obszaru Gospodarczego.

<sup>40</sup> J. Sieńczyło-Chlabcz, [w:] *Ustawy autorskie: komentarze*, t. 1. *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Ochrona baz danych. Zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi i prawami pokrewnymi*, red. R. Markiewicz, komentarz do art. 35<sup>5</sup> pr. aut., Warszawa 2021, s. 1032–1033. Jeżeli uprawnionych z tytułu majątkowych praw autorskich w zakresie omawianych pól eksploatacji jest więcej niż jeden, utwór uważa się za osierocony w stosunku do praw osób, których nie ustalono bądź nie odnaleziono (art. 35<sup>5</sup> ust. 5 pr. aut.). W wypadku takich utworów, tak zwanych utworów „częściowo osieroconych”, kolejnym ograniczeniem jest konieczność uzyskania zgody na korzystanie od znanych współuprawnionych; por. *ibidem*, s. 1024–1025.

<sup>41</sup> Wyrok SN, III CSK 30/11; por. także M. Późniak-Niedzielska, *op. cit.*, s. 55 n.

<sup>42</sup> T. Konach, *op. cit.*, s. 35.



I szły pary po parach hucznie i wesoło:  
Rozkręcało się, znowu skręcało się koło,  
Jak wąż olbrzymi w tysiąc łamiący się zwojów [...] <sup>43</sup>.

Sam układ i sekwencje par tańczących poloneza zostały w księdze XII *Pana Tadeusza* – *Kochajmy się* opisane dość zdawkowo, dlatego poemat mógł choreografa co najwyżej inspirować, nie zaś być materiałem do opracowania. Percepcja kompozycji choreograficznej przedstawionej w filmie wynika z montażu i pracy kamery, dlatego przedstawiony zostanie jej zarys. Po wezwaniu gości uroczystości zaręczynowej okrzykiem „Poloneza czas zacząć” Podkomorzy prosi Zosię do tańca. Tworzą oni pierwszą parę, za nimi ustawiają się kolejne. W grupie tancerzy panuje podniosła, radosna atmosfera. Partnerzy kłaniają się wzajemnie delikatnym skinieniem głowy, stają do siebie bokiem, mężczyźni po lewej stronie kobiet. Partner podtrzymuje wyciągniętą dłoń partnerki. Ruszają krokiem polonezowym, akcentując co trzeci krok. Pary obracają się wokół własnej osi, kończąc figurę ozdobnym uklonem; tańczą w trzech kolumnach – zewnętrzne idą krokiem polonezowym, podczas gdy pary w środkowej kolumnie okrążają się nawzajem, a potem, w ślad za tancerzami z zewnętrznych kolumn, przechodzą do kroku polonezowego. Następnie kamera pokazuje Zosię, która kieruje się na koniec orszaku, okrążając pary slalomem, aby dołączyć do Tadeusza, on zaś raz po raz przeprowadza Zosię ze swojej prawej strony na lewą. W kolejnym ujęciu widać tancerzy, którzy trzymając się za ręce, „wężykiem” opuszczają dworek.

Znaczna część poszczególnych elementów choreografii została opisana w systematyce C. Sroki (między innymi typowe ustawienia tancerzy – bokiem do siebie, przodem w kierunku tańca, kobieta po prawej stronie mężczyzny, lewe ręce tancerzy złożone; podstawowe kroki polonezowe z ugięciem nogi na „trzy”, ukłony ozdobne oraz figury takie, jak „kóteczko”<sup>44</sup>). Uznać więc można, że są to znane, charakterystyczne ruchy i pozy tańca narodowego, elementu folkloru, niechronionego prawem autorskim. Ich kolejność i sekwencja (na przykład fragment, w którym tancerki w środkowej kolumnie są przeprowadzane przez partnerów po kole, po zakończeniu figury pary się kłaniają, po czym tańczą w ustawieniu przodem do siebie; podczas gdy pary w kolumnach zewnętrznych poruszają się krokiem polonezowym), struktura rytmiczna oraz ustawienie tańczących łącznie (między innymi podział par na trzy kolumny, które następnie łączą się, tworząc „wężyk”; solowy układ Zosi wymijającej kolejne pary, aby spotkać się z Tadeuszem) mogą jednak tworzyć chroniony utwór choreograficzny. Kwestia ta została zresztą rozstrzygnięta przez ekspertów, a choreografia poloneza M. Jarczyka do kompozycji W. Kilara *Polonez* z filmu *Pan Tadeusz* zarejestrowana w ZAiKS-ie jako utwór z kategorii „małych praw”<sup>45</sup>. Dzieła te zostały zarejestrowane jako

<sup>43</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, księga XII, Lwów-Warszawa-Kraków 1921, s. 407–409, w. 762–765, 800–802.

<sup>44</sup> C. Sroka, *op. cit.*, s. 6–11.

<sup>45</sup> Ochrona prawnoautorska powstaje automatycznie wraz z ustaleniem utworu, aby jednak podać dany utwór ochronie ZAiKS-u, organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, należy go zarejestrować. Zgodnie z § 8 Regulaminu zgłaszania i rejestracji utworów w brzmieniu ustalonym dnia 18 października 2017 roku ([https://zaiks.org.pl/pliki/87/RZiRU\\_tekst%20jednolity\\_2017.pdf](https://zaiks.org.pl/pliki/87/RZiRU_tekst%20jednolity_2017.pdf), dostęp: 4.03.2021) rzeczoznawca – ekspert z danej dziedziny dokonuje oceny przedłożonego mu wniosku o rejestrację utworu, między innymi w zakresie tego, czy zgłoszone dzieło jest utworem rozumieniu prawa autorskiego (§ 8 ust. 2 lit. b). Utwór M. Jarczyka zarejestrowano pod numerem 818728. Kategoria „małych praw” dotyczy utworów małych form, inaczej niż kategoria tak zwanych wielkich praw, która dotyczy zamkniętych kompozycyjnie form składających się między innymi z utworów muzyczno-choreograficznych takich jak opera czy balet, [https://zaiks.org.pl/521,210,jak\\_otrzymac\\_licencje\\_zaiks-u\\_na\\_wystawienia\\_i\\_nadania\\_utworow\\_nalezacych\\_do\\_kategorii\\_tzw\\_wielkich\\_praw](https://zaiks.org.pl/521,210,jak_otrzymac_licencje_zaiks-u_na_wystawienia_i_nadania_utworow_nalezacych_do_kategorii_tzw_wielkich_praw) (dostęp: 5.03.2021).

„utwór połączony”<sup>46</sup>. Pojęcie to odpowiada przypadkowi określone w art. 10 pr. aut. W przepisie mowa o połączeniu co najmniej dwóch odrębnych utworów, wobec których każdemu z twórców przysługują własne uprawnienia autorskie<sup>47</sup>. Całość, będąca wynikiem połączenia tych utworów, nie będzie stanowić odrębnego przedmiotu prawa autorskiego, lecz jedynie sumę połączonych w celu wspólnego rozpowszechniania utworów<sup>48</sup>.

Łączna eksploatacja dzieł pozwala często zwiększyć ich samodzielną wartość i wyeksponować pełnię walorów artystycznych. W literaturze wyróżnia się trzy formy relacji między muzyką a choreografią: podporządkowanie muzyki choreografii – muzyka jest wyłącznie akompaniamentem ruchu; relację przeciwną – to choreografia jest formą interpretacji myśli wyrażonej w muzyce; oraz równorzędność muzyki i choreografii jako wyniku współpracy kompozytora z choreografem<sup>49</sup>. W wypadku omawianej kompozycji poloneza należy skłaniać się ku trzeciej formie. Powstanie adaptacji filmowej jest rozbudowanym procesem, a doprowadzenie do realizacji zamierzonej koncepcji artystycznej, zwłaszcza w kontekście scen doniosłych i podstawowych dla całego dzieła, wymaga ścisłej współpracy między twórcami poszczególnych wkładów, skoordynowanej przez reżysera. Film *Pan Tadeusz* jako utwór audiowizualny w rozumieniu prawa autorskiego jest jednolitym wytworem intelektualnym, inkorporującym wkłady twórcze i inne kategorie utworów, które, tak jak choreografia M. Jarczyka oraz kompozycja W. Kilara, są możliwymi do wyodrębnienia niezależnymi przedmiotami ochrony<sup>50</sup>.

## Podsumowanie

Polonez jako przejaw folkloru oraz taniec wieńczący film *Pan Tadeusz* mają w kulturze polskiej niezwykle istotne znaczenie. Za Ireną Turską można przyjąć, że w przedstawionym na ekranie dziele choreograficznym ciała tancerzy są nośnikami uczuć i symboli; ich ruchy są zarówno zjawiskiem kinetycznym, jak i celowym działaniem człowieka, a wszystkie zastosowane środki artystyczne tworzą pewną integralną całość, nową rzeczywistość<sup>51</sup>. Jednak to nie znaczenie czy odbiór wartości estetycznych, lecz realizacja ustawowych przesłanek umożliwiła objęcie choreografii ochroną prawnautorską. Oceny tej nie zmienia to, że w jej skład wchodzi kroki, pozycje i figury znajdujące się w domenie publicznej. Kompozycja będzie utworem choreograficznym w rozumieniu prawa autorskiego, jeżeli dzięki swobodnym decyzjom autora dotyczącym doboru pód, ich uporządkowania oraz sekwencji będzie miała charakter indywidualny i twórczy.

Niniejszy artykuł przybliżył problematykę ochrony choreografii oraz tańca jako przejawu folkloru, który co do zasady będzie jednak chroniony działaniami faktycznymi, pozaprawnymi (między innymi przez tworzenie rejestrów niematerialnego dziedzictwa kulturowego,

<sup>46</sup> Informacja od E. Kołodziejczyk; zob. także formularz zgłoszeniowy ZAiKS utworu choreograficznego „C”, [https://zaiks.org.pl/pliki/91/2018\\_formularz%20zgloszeniowy%20C%20\\_KOREKTA%202018.pdf](https://zaiks.org.pl/pliki/91/2018_formularz%20zgloszeniowy%20C%20_KOREKTA%202018.pdf) (dostęp: 5.03.2021).

<sup>47</sup> A. Nowicka, [w:] *System Prawa Prywatnego*, t. 13. *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2017, s. 104.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> I. Dobosz, *Dzieło choreograficzne...*, s. 19.

<sup>50</sup> Por. E. Laskowska-Litak, [w:] *Ustawy autorskie...*, komentarz do art. 1 pr. aut., LEX, nb. 121 wraz z powołanych orzecznictwem.

<sup>51</sup> I. Turska, *op. cit.*, s. 125.

podejmowanie środków służących pielęgnowaniu lokalnych tradycji). Zagadnienia te warte są dalszego rozwinięcia, między innymi z uwzględnieniem prawa do artystycznych wykonawców tancerzy.

## Bibliografia

- Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie*, Warszawa 2013.
- Błęszyński J., *Prawo autorskie*, Warszawa 1988.
- Cyran M., *Utwór choreograficzny w Prawie autorskim*, „Palestra” 2001, nr 3–4, s. 63–79.
- Dobosz I., *Dzieło choreograficzne jako przedmiot prawa autorskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelktualnej” 1984, z. 36, s. 9–41.
- Dobosz I., *Przesłanki dzieła choreograficznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelktualnej” 2002, z. 80, s. 33–39.
- Felchner K., *Choreografia i pantomima w prawie autorskim – zagadnienia wybrane*, „Transformacje Prawa Prywatnego” 2007, nr 3–4, s. 7–43.
- Felchner K., *Choreografia i pantomima w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2012.
- Grzybczyk K., *Autorskie prawa osobiste twórcy reklamy*, „Rejent” 1998, nr 11, s. 38–64.
- Konach T., *Problematyka prawnej ochrony dziedzictwa niematerialnego na przykładzie przejawów folkloru*, „Zarządzanie w Kulturze” 15, 2014, z. 1, s. 29–38.
- Krajowa lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. K. Sadowska-Mazur, J. Włodarczyk, Warszawa 2016, [https://nid.pl/Informacje\\_ogolne/Aktualnosc/10.10.16/folder%20krajowa%20lista%20niematerialne%20PL.pdf](https://nid.pl/Informacje_ogolne/Aktualnosc/10.10.16/folder%20krajowa%20lista%20niematerialne%20PL.pdf) (dostęp: 9.02.2021).
- Mazurkiewicz J., *Non omnis moriar. Ochrona dóbr osobistych zmarłego w prawie polskim*, Wrocław 2010.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, Lwów-Warszawa-Kraków 1921.
- Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 8, Warszawa 2004.
- Nowak T., *Polski, polonez, chodzony*, *Roczniki* 2018, [http://fundacjamemo.pl/wp-content/uploads/2018/12/E\\_POLONEZ.pdf](http://fundacjamemo.pl/wp-content/uploads/2018/12/E_POLONEZ.pdf) (dostęp: 6.12.2020).
- Ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturalnego*, red. M. Późniak-Niedzielska, A. Niewęglowski, A. Przyborowska-Klimczak, Warszawa 2015.
- Pitoń A., *Polonez trafi na listę światowego dziedzictwa UNESCO? Jest wniosek z Polski*, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,26755393,polonez-trafi-na-liste-swiatowego-dziedzictwa-unesco-jest-wniosek.html> (dostęp: 9.02.2021).
- Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015; także wyd. elektroniczne w systemie LEX.
- Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. J. Barta, R. Markiewicz, Warszawa 2011.
- Sieńczyło-Chlabicz J., *Nabywanie i stwierdzenie wygaśnięcia statusu utworu osieroconego w polskim i unijnym prawie autorskim*, „Transformacje Prawa Prywatnego” 2020, nr 4, s. 219–243.
- Sroka C., *Polskie tańce narodowe. Systematyka*, Warszawa 1990.
- System Prawa Prywatnego*, t. 13. *Prawo autorskie*, red. J. Barta, Warszawa 2017.
- Turska I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Warszawa 2000.
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2011.
- Ustawy autorskie: komentarze*, t. 1. *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Ochrona baz danych. Zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi i prawami pokrewnymi*, red. R. Markiewicz, Warszawa 2021; także wyd. elektroniczne w systemie LEX.

## Źródła internetowe

- [http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo\\_niematerialne/Domeny/](http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/Domeny/) (dostęp: 9.02.2021).
- [https://zaiks.org.pl/521,210,jak\\_otrzymac\\_licencje\\_zaiks-u\\_na\\_wystawienia\\_i\\_nadania\\_utworow\\_nalezacych\\_do\\_kategorii\\_tzw\\_wielkich\\_praw](https://zaiks.org.pl/521,210,jak_otrzymac_licencje_zaiks-u_na_wystawienia_i_nadania_utworow_nalezacych_do_kategorii_tzw_wielkich_praw) (dostęp: 5.03.2021).

## Akty prawne oraz inne materiały

- Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 roku w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych, Dz.U. UE L 299/5 z dnia 27 października 2012 r.
- Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 roku, przejrzana w Berlinie dnia 13 listopada 1908 roku i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 roku (ratyfikowana zgodnie z ustawą z dnia 5 marca 1934 roku), akt berliński z 1908 roku, <https://wipo.lex.wipo.int/en/text/278699> (dostęp: 20.02.2021).
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego sporządzona w Paryżu w dniu 17 października 2003 roku, Dz.U. Nr 172 poz. 1018.
- Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore, 15 November 1989, Records of the General Conference, 25th session, Paris, 17 October to 16 November 1989, v. 1: Resolutions, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000084696.page=242> (dostęp: 20.02.2021).
- Ustawa z dnia 29 marca 1926 roku o prawie autorskim, Dz.U. 1926 Nr 48, poz. 286.
- Ustawa z dnia 10 lipca 1952 roku o prawie autorskim, Dz.U. 1952 Nr 34, poz. 234.
- Ustawa z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych, tekst jedn. Dz.U. z 2019 r. poz. 1231.
- Formularz zgłoszeniowy ZAiKS utworu choreograficznego „C”, [https://zaiks.org.pl/pliki/91/2018\\_formularz%20zgloszeniowy%20C%20KOREKTA%202018.pdf](https://zaiks.org.pl/pliki/91/2018_formularz%20zgloszeniowy%20C%20KOREKTA%202018.pdf) (dostęp: 5.03.2021).
- Regulamin ZAiKS zgłaszania i rejestracji utworów w brzmieniu ustalonym dnia 18 października 2017 roku, [https://zaiks.org.pl/pliki/87/RZiRU\\_tekst%20jednolity\\_2017.pdf](https://zaiks.org.pl/pliki/87/RZiRU_tekst%20jednolity_2017.pdf) (dostęp: 4.03.2021).

## Orzecznictwo

- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Lublinie z dnia 5 marca 2013 roku, I ACa 743/12, LEX nr 1305999.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 29 grudnia 2010 roku, I ACa 975/10, LEX nr 898673.
- Wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 9 lutego 2012 roku, I ACa 968/11, LEX nr 1133351.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 stycznia 1993 roku, III ARN 89/92, POP 1993/4/70.
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 17 listopada 2011 roku, III CSK 30/11, LEX nr 1129116.

## Filmografia

- Pan Tadeusz* według poematu Adama Mickiewicza *Pan Tadeusz*  
Polska 1999  
Reżyseria: Andrzej Wajda  
Scenariusz: Andrzej Wajda, Jan Nowina Zarzycki, Piotr Wereśniak  
Scenografia: Allan Starski  
Zdjęcia: Paweł Edelman  
Muzyka: Wojciech Kilar, Grzegorz Turnau  
Wykonawcy: Michał Żebrowski (Tadeusz), Bogusław Linda (Jacek Soplica / Ksiądz Robak), Daniel Olbrychski (Gerwazy), Alicja Bachleda Curuś (Zosia), Grażyna Szapołowska (Telimena) i inni  
Produkcja: Michał Szczerbic (kierownictwo produkcji), Lew Rywin (producent)