

Iga Bałos¹

dr, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

orcid.org/0000-0001-8606-9719

ibalos@afm.edu.pl

Tantiemy dla współtwórców utworu audiowizualnego w kontekście usług platform streamingowych oraz dyrektywy w sprawie prawa autorskiego na jednolitym rynku cyfrowym*

Wprowadzenie

Od wielu lat zarówno w Polsce, jak i w skali globalnej rośnie popularność platform streamingowych². Dzięki specyfice usługi SVoD (ang. *subscription video on-demand*) i VoD (ang. *video on-demand*)³ widz

* Patrz strona 121.

¹ Autorka w ramach zatrudnienia w kancelarii doradza twórcom z branży kreatywnej, m.in. twórcom filmowym, tłumaczom, pisarzom oraz organizacjom zrzeszającym tych twórców.

² Dane statystyczne z maja 2023 r. w odniesieniu do liczby polskich internautów korzystających z serwisów streamingowych przedstawiają się następująco: 1) Netflix 9,96 mln; 2) Player 2,86 mln; 3) Disney+ 2,95 mln; 4) HBO Max 2,53 mln; 5) VOD TVP 2,41 mln; 6) Canal+ 2,12 mln; 7) Amazon Prime Video 1,78 mln; 8) Polsat Box Go 1,35 mln; 9) Viaplay 1,35 mln; 10) Polsat Go 863 tys. Dane za: TW, *Netflix zajmuje połowę czasu polskim widzom streamingu. Player przed Disney+ i TVP VOD*, 13.06.2023, wirtualnemediapl.pl/arttykul/wspoldzielenia-konta-netflix-jak-uzyskac-dostep-player-przed-disney-i-tvp-vod [dostęp: 11.09.2023].

³ Zob. M.L. Wayne, *Netflix, Amazon, and branded television content in subscription video on-demand portals*, „Media, Culture & Society” 2018, vol. 40, iss. 5, s. 725–741.

decyduje samodzielnie o czasie i sposobie konsumowania treści audiowizualnych. Ogląda nowości filmowe lub serialowe albo wraca do dobrze znanych i ulubionych pozycji. Treści można odtwarzać wielokrotnie, korzystając z różnego rodzaju urządzeń. Wirtualna filmoteka nie wymaga miejsca na przechowywanie egzemplarzy nośników, takich jak płyty DVD. Duża część widzów rezygnuje z doświadczenia kinowego na rzecz domowego seansu. W ostatnich latach, ze względu na restrykcje związane z pandemią COVID-19, owa rezygnacja była koniecznością, co dodatkowo wzmocniło pozycję platform i zmieniło także ich model działania. Na samym początku opierał się on wyłącznie na rozpowszechnianiu utworów audiowizualnych na podstawie umowy licencyjnej. W ostatnich latach platformy przejęły także rolę producentów i koproducentów, co umożliwiło im identyfikację na rynku poprzez określone tytuły, najczęściej seriali⁴.

Przeciętny widz w XXI w. częściej udaje się zatem przed odbiornik umożliwiający uruchomienie aplikacji usługi VoD niż do kina. Rzadko wybiera pozycje z klasycznej telewizyjnej ramówki, coraz częściej rezygnując nie tylko z telewizji naziemnej, ale także kablowej⁵. Nie pożycza płyt DVD w wypożyczalni i nie kupuje filmów czy

⁴ Przykładowo flagową produkcją platformy HBO Max, kiedyś HBO Go, była *Gra o tron*, Apple+ wchodził na rynek, zachęcając *The Morning Show*. Swoistym przełomem był 2018 r., kiedy Netflix wyprodukował film *Roma*, który premierę miał wyłącznie na platformie, a następnie trafił do kin. Odwrócono tym samym tradycyjną kolejność dystrybucji filmu. Obraz został nominowany do Oscara w 10 kategoriach, a nagrodzony w 2019 r. trzema statuetkami: dla najlepszego reżysera, za najlepsze zdjęcia i jako najlepszy film nieanglojęzyczny. Zob. R. Faughdner, J. Rottenberg, *What Netflix's release of 'Roma' says about its movie business strategy*, 3.12.2018, latimes.com/business/hollywood/la-fi-ct-netflix-roma-20181203-story.html [dostęp: 11.09.2023].

⁵ Badania dotyczące preferencji polskich widzów nie są publicznie dostępne. Powszechnie cytowane są natomiast wyniki badań przeprowadzonych w odniesieniu do widzów amerykańskich, którzy w 2022 r. po raz pierwszy wybierali częściej streaming niż telewizję kablową. Wyniki z przełomowego lipca 2022 r. przedstawiają się następująco: streaming 34,8% udziału w oglądalności; telewizja kablowa 34,4%; telewizja naziemna 21,6%; pozostałe 9,2%. Dane za: D. Arkin, *Streaming viewership overtakes cable TV for the first time*, 18.08.2022, nbcnews.com/business/consumer/streaming-viewership-overtakes-cable-tv-first-time-rcna43704 [dostęp: 11.09.2023].

całych sezonów seriali na fizycznych nośnikach. Nie wyczekuje, aż ulubiona produkcja trafi jako tzw. *insert* do kolorowego magazynu.

Zmiany w konsumpcji treści audiowizualnych nie mają natomiast pozytywnego wpływu na jeden z istotnych składników wynagrodzenia twórców i aktorów: nie dość że popularność produkcji powstałych dzięki ich zaangażowaniu nie przekłada się na pozyskiwanie dodatkowego dochodu, to w niektórych przypadkach nawet go obniża. Przyczyną jest archaiczna konstrukcja tzw. wynagrodzenia tantiemowego⁶ uregulowanego w art. 70 ust. 2¹ ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Nie została ona dostosowana do realiów XXI w. pomimo apeli środowisk twórczych oraz, co stanowi istotny, aczkolwiek dodatkowy argument, konieczności implementowania przepisów dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/790 z dnia 17 kwietnia 2019 r. w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym oraz zmiany dyrektywy 96/9/WE i 2001/29/WE⁷. Polski ustawodawca już w latach 90. ubiegłego wieku dostrzegł istotny problem związany w wysokością wynagrodzeń dla twórców audiowizualnych. Przenoszą oni autorskie prawa majątkowe w momencie, kiedy poziom popularności i dochodów, związanych z eksploatacją filmu lub serialu, nie są znane. Dodatkowo zawierają umowę z producentem, który na początkowych etapach produkcji audiowizualnej ma ograniczony budżet, a żeby móc zainteresować

⁶ Zob. ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jedn.: Dz.U. z 2022 r., poz. 2509), dalej jako: pr. aut. Tantiemy nie są pojęciem pochodzącym z języka prawnego, ale z prawniczego. Powszechnie przyjęło się nimi określać wynagrodzenie należne na podstawie art. 70 ust. 2¹ pr. aut. niezależnie od podmiotu zobowiązanego do ich wypłaty. Podkreśla się jednak w literaturze, że określenie „tantiema” lub „wynagrodzenie tantiemowe” winno odnosić się w zasadzie wyłącznie do tych kwot, które są obliczane proporcjonalnie do wysokości wpływów z korzystania z utworu. Jest to zasada stosowana, wedle art. 70 ust. 21 pr. aut., tylko w odniesieniu do kin, natomiast pozostali korzystający wypłacają wynagrodzenie „nieproporcjonalne” a „stosowne”. W powszechnym dyskursie jednak nie czyni się tego rozróżnienia, obejmując pojęciem tantiem wszystkie wynagrodzenia wyliczone w art. 70 ust. 21 pr. aut. Zob. M. Bukowski, *Art. 70, [w:] Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, Lex/el.

⁷ Dz.Urz. UE L 130/92 z 17.05.2019, dalej jako: Dyrektywa.

projektem podmioty trzeciej, przykładowo koproducentów, sponsorów, emitentów czy dystrybutorów, powinien dysponować pełnią praw umożliwiającą komercjalizację końcowego produktu. Powoduje to, że wysokość wynagrodzenia dla współtwórców i aktorów, określona w umowie, nie uwzględnia faktycznej wartości przenoszonych praw. Polski model wynagrodzenia tantiemowego zakłada, że twórcy i artyści wykonawcy poza ustaloną z producentem kwotą otrzymują wynagrodzenie od pomiotów korzystających z utworu audiowizualnego. Zgodnie z treścią art. 70 ust. 2¹ pr. aut. współtwórcy utworu audiowizualnego oraz artyści wykonawcy są uprawnieni do:

- 1) wynagrodzenia proporcjonalnego do wpływów z tytułu wyświetlania utworu audiowizualnego w kinach;
- 2) stosownego wynagrodzenia z tytułu najmu egzemplarzy utworów audiowizualnych i ich publicznego odtwarzania;
- 3) stosownego wynagrodzenia z tytułu nadawania utworu w telewizji lub poprzez inne środki publicznego udostępniania utworów⁸;
- 4) stosownego wynagrodzenia z tytułu reprodukowania utworu audiowizualnego na egzemplarzu przeznaczonym do własnego użytku osobistego.

Wynagrodzenie jest inkasowane i wypłacane za pośrednictwem właściwej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi⁹. Organizacją tą w Polsce jest Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych (ZAPA) przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich (SFP)¹⁰. Problem polega na tym, że lista zobowiązanych do dzielenia

⁸ Przez „inne środki publicznego udostępniania utworów” nie należy rozumieć „publicznego udostępniania utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym” (art. 50 pkt 3 pr. aut.), czyli m.in. w ramach usług VoD. Inne środki publicznego udostępniania utworów winno się odnosić do tzw. nadawania telewizji w internecie, czyli w ramach webcastingu, a nie usług typu „na żądanie”. Zob. M. Bukowski, *Art. 70, op. cit.* i uwagi autora na temat ówczesnej dyskusji na temat odpowiedniego i godziwego wynagrodzenia za korzystanie online z utworów i artystycznych wykonań.

⁹ Zob. art. 70 ust. 3 pr. aut.

¹⁰ ZAPA stanowi odrębną jednostkę organizacyjną SFP, przez którą SFP sprawuje funkcje zbiorowego zarządu prawami autorskimi i prawami pokrew-

się zyskiem obejmuje przykładowo kina, wypożyczalnie płyt DVD, wydawców gazet z tzw. insertami, telewizję naziemną i kablową, ale wciąż nie ma na niej podmiotów rozpowszechniających filmy i seriale za pośrednictwem internetu, w tym platform VoD. Problem ten był szczególnie dotkliwy dla twórców i aktorów w czasie pandemii COVID-19, kiedy kina były zamknięte i nie generowały zysków¹¹.

Potrzeba dostosowania modelu wynagrodzenia tantiemowego do współczesnego rynku audiowizualnego była sygnalizowana przez reprezentantów środowiska twórców od dawna. Zdawało się, że wprowadzenie zmian wymusi konieczność implementowania art. 18 ust. 1 Dyrektywy, wedle którego państwa członkowskie zapewniają, aby w przypadku, gdy twórcy i wykonawcy udzielają licencji lub przenoszą swoje wyłączne prawa do eksploatacji ich utworów lub innych przedmiotów objętych ochroną, mieli oni prawo do odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia. Termin na implantację przepisów minął 7 czerwca 2021 r. W okresie tworzenia niniejszego artykułu prace nad ustawą nowelizującą ustawę o prawach autorskich i prawach ustały, prawdopodobnie z przyczyny uwzględnienia przez polskie organy, uczestniczące w procesie stanowienia prawa, sugestii podmiotów trzecich¹². Obecnie, ze względu na rozpoczęcie nowej kadencji parlamentarnej i powołanie nowego rządu, prace nad regulacją rozpoczną się od nowa.

nymi. Zob. Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych, *Często zadawane pytania*, zapa.org.pl/aktualnosc,10,50,Czesto-zadawane-pytania.html [dostęp: 11.09.2023].

¹¹ Zob. Box Office Lab, *Badanie wpływu COVID-19 na działalność producentów filmowych*, Warszawa 2021, pif.pl/wp-content/uploads/2021/10/boxoffice_lab_raport_PL-EN-29-09.pdf [dostęp: 11.09.2023].

¹² Zob. A. Ptak-Igłewska, *Świąteczny konflikt Polaków z Netflixem*, 25.12.2022, rp.pl/biznes/art37667891-swiateczny-konflikt-polakow-z-netflixem [dostęp: 11.09.2023]; A. Wittenberg, *Netflix lobbuje w Polsce. „Zgodzili się na to Niemcy i dziś mają wielki problem”*, 2.03.2023, film.dziennik.pl/novosci-vod/artykuly/8670856,netflix-polskie-kino-tantiemy-przepisy-lobbing-platforma-streamingowa-vod.html#opinia-cieszynskiego [dostęp: 11.09.2023]; P. Pallus, *Trwa batalia o tantiemy ze streamingu. „Nie walczymy z Netflixem”*, 2.01.2023, wirtualnemedial.pl/artykul/tantiemy-streaming-internet-ustawa-dyrektywa-netflix-jacek-bromski [dostęp: 11.09.2023].

Nie wiadomo, czy w dacie publikacji niniejszego tekstu stan prawny ulegnie zmianie, a jeśli tak, to w jaki sposób. Celem artykułu jest jednak nie tylko zwrócenie uwagi na konieczność dostosowania art. 70 ust. 2¹ pr. aut. do przepisów Dyrektywy, ale – przede wszystkim – wyjaśnienie istoty wynagrodzenia tantiemowego. W tekście omówiono także rozwiązanie proponowane przez polskiego projektodawcę w dotychczasowych projektach ustawy implantującej przepisy przedmiotowe przepisy prawa UE, nad którymi przerwano prace. Zgodnie z zasadniczymi тезami postawionymi w artykule należy ocenić je pozytywnie i powielić w przyszłych projektach. Dodatkowo zostały poniżej przedstawione alternatywne, aczkolwiek nie zawsze skuteczne, sposoby rozwiązania problemu dysproporcji zysku platform i podmiotów mających twórczy wkład w powstanie treści audiowizualnych. Mimo że art. 70 ust. 2¹ pr. aut. ma zastosowanie zarówno do współtwórców filmowych, jak i aktorów w rozważaniach skupiono się na sytuacji pierwszej z wymienionych grup zawodowych.

Specyfika umów zawieranych z twórcami filmowymi w kontekście rozporządzania prawami autorskimi z uwzględnieniem praktyk polskiego rynku audiowizualnego¹³

Sytuacja prawna współtwórców filmowych w pewnych obszarach wykazuje różnice w zależności od wykonywanego zawodu, w innych jest w zasadzie taka sama. Poczynając od kwestii zbieżnych, producenci utworów audiowizualnych wymagają, by twórcy przenieśli na nich, bez żadnych ograniczeń czasowych czy terytorialnych oraz w zakresie wszystkich pól eksploatacji znanych z momentu zawarcia umowy, autorskie prawa majątkowe do swojego wkładu twórczego w film, w tym wyłączne prawo zezwalania na wykonywanie zależnego prawa autorskiego w zamian za ryczałtowe wynagrodzenie.

¹³ Pojęcia „polski rynek audiowizualny” używam w znaczeniu szerokim, zarówno jako określenie relacji umownych, obejmujących warunki proponowane przez producentów polskim filmowcom, a także w odniesieniu do uwarunkowań produkcji filmów, realizowanych z myślą o rozpowszechnieniu ich w pierwszej kolejności na terytorium Polski.

Jak wynika z preambuły do Dyrektywy¹⁴, taki sposób ustalania wysokości wynagrodzenia nie powinien stanowić reguły. Tymczasem tzw. *buy-out contracts* stanowią powszechną praktykę w przemyśle audiowizualnym. Kontrahenci pozbawiają tym sposobem twórców prawa do odpowiedniego, proporcjonalnego czy – jakkolwiek rozumianego – godziwego wynagrodzenia. Niestety jest to rozwiązanie często wykorzystywane w branży audiowizualnej¹⁵, ponieważ wymusza je proces rozwoju projektu. Potencjalni koproducenti, emitenci czy podmioty mające współfinansować produkcję wymagają od producenta już od początkowego etapu rozmów albo definitywnie przeniesionych praw do form stadialnych lub gotowego scenariusza albo umowy opcji jednoznacznie rozstrzygającej o przeniesieniu praw w możliwie szerokim zakresie. Szczególnie uzasadnione jest odniesienie do sytuacji współtwórców filmowych-scenarzystów, ponieważ pozostali twórcy zawierają umowę w przedmiocie stworzenia utworu i przeniesienia praw na późniejszych etapach. Tym osobom również proponuje się wyłącznie umowy typu *buy-out*, ponieważ inne rozwiązanie mogłoby zagrażać swobodnej eksploatacji utworu audiowizualnego, co z kolei uniemożliwi producentowi rozliczenie pozyskanych środków. Twórcom nie pozostawia się zwykle praw zależnych, bo korzystanie z opracowań utworów, również istotnie przyczynia się do przychodów, powiązanych z eksploatacją utworu audiowizualnego.

Odstępstwo od *buy-out* może dotyczyć twórców muzycznych, ale zwykle nie tych, którym zostało zlecone napisanie utworu celem włączenia go do utworu audiowizualnego¹⁶. W przypadku umów

¹⁴ Zob. mot. 73 Dyrektywy.

¹⁵ Jednym z wyjątków jest rynek francuski ze względu na specyfikę zbiorowego zarządu, o czym wspomniano w dalszej części artykułu.

¹⁶ Przed umowami typu *buy-out* przestrzega twórców stowarzyszenie ZAIKS. Co prawda nie zrzesza ono zbyt wielu twórców filmowych, niektórzy scenarzyści oddają w zarząd swoje prawa na wybranych polach eksploatacji, jednak uwzględnia problemy wynikające z zaangażowania twórców, np. muzycznych, w tworzenie utworów audiowizualnych. W tekście informacyjnym kierowanym do członków ZAIKS jeszcze przed ostatecznym niepowodzeniem rozszerzenia zakresu art. 70 ust. 2¹ pr. aut. w ramach IX kadencji Sejmu A. Misiewicz, prawniczka ZAIKS, stwierdza: „Polska, wdrażając przepisy dyrektywy, zdecydowała się na uściślenie przepisu art. 70

o przeniesienie praw, podlegającym prawu polskiemu, producenci nie wyrażają zgody na wprowadzenie ograniczenia, o którym mowa w art. 41 ust. 1 pkt 2 pr. aut. Nieograniczoną możliwość przenoszenia nabytych praw na podmioty trzecie producenci traktują jako zabezpieczenie na wypadek konieczności wycofania się z projektu. Z perspektywy twórcy postanowienie zakazujące przenoszenia praw wyłącznych na podmioty trzecie byłoby uzasadnione, gdy producent zobowiązuje się do uiszczania dodatkowego wynagrodzenia, np. z tytułu merchandisingu czy przychodu z tytułu korzystania z utworu audiowizualnego. Przeniesieniu praw wyłącznych nie towarzyszy cesja obowiązków producenta względem twórcy. Jest to kolejny przykład na to, że mechanizmy ochronne, które mogą wykorzystywać twórcy z innych branż, nie mają w praktyce zastosowania na rynku filmowym.

Opisany powyżej model przenoszenia praw wyłącznych jest krytykowany w środowiskach twórczych oraz przez doktrynę, jednak praktyka producentów, ze względu na wspomniane wymogi rynkowe, pozostaje bez zmian¹⁷. Francuscy przedstawiciele doktryny i praktyki odnotowują, iż takie klauzule są typowe w szczególności w umowach proponowanych przez producentów-platformy, mimo że skuteczność owych zapisów może być kwestionowana na gruncie tamtejszego prawa autorskiego¹⁸.

ustawy o prawie autorskim stanowiącym, że prawo do wynagrodzenia dla współtwórców utworu audiowizualnego przysługuje też za eksploatację filmów i seriali przez obecnie najpopularniejsze medium, czyli platformy VOD". Zob. *eadem*, *Okiem ekspertki*, [w:] *Prawa nie na sprzedaż! TAK dla tantiem, NIE dla buy-outów*, zaiks.org.pl/buy-out [dostęp: 13.11.2023]. Należy zwrócić uwagę, że we wspomnianej publikacji niekonsekwentnie używane jest pojęcie „tantiema”. Oznacza ono zarówno wynagrodzenie o charakterze licencyjnym, jak i wynagrodzenie w ramach art. 70 ust. 2¹ pr. aut.

¹⁷ Zob. R. Xalabarder, *International Legal Study on Implementing an Unwaivable Right of Audiovisual Authors to Obtain Equitable Remuneration for the Exploitation of Their Works*, May 2018, s. 3, cisac.org/media/4055/download [dostęp: 11.09.2023].

¹⁸ Zob. Ch. Pascal, *Les clauses de buyout – d’acquisition forfaitaire des droits dans les contrats d’auteur pour les SMAD – illicéité et qualité de producteur audiovisuel*, 10.11.2022, dalloz-actualite.fr/node/clauses-de-ibuyouti-d-acquisition-forfaitaire-des-droits-dans-contrats-d-auteur-pour-smad-illic# .Y-Tc3HbMJPY [dostęp: 11.09.2023]. Należy zwrócić uwagę, że sytuacja

Prawa są zwykle przenoszone na producenta z momentem ustalenia utworu, co oznacza, że w przypadku braku płatności twórca przysługuje jedynie roszczenie o zapłatę bez możliwości skorzystania z zabezpieczenia w postaci zakazu rozpowszechniania filmu. Standardem jest przy tym stosowanie klauzul, w których twórca zobowiązuje się, że w przypadku powstania nowego pola eksploatacji przeniesie pozostałe przy nim prawa na producenta i to najczęściej w ramach pierwotnie umówionego wynagrodzenia lub za dodatkową niewielką kwotę. Co istotne, zgodnie z art. 41 ust. 5 pr. aut., twórca utworu wykorzystanego lub włączonego do utworu audiowizualnego oraz utworu wchodzącego w skład utworu zbiorowego po powstaniu nowych sposobów eksploatacji utworów nie może bez ważnego powodu odmówić udzielenia zezwolenia na korzystanie z tego utworu w ramach utworu audiowizualnego lub utworu zbiorowego na polach eksploatacji nieznanymi w chwili zawarcia umowy. Regulacja ma zabezpieczyć interesy podmiotu

twórców francuskich jest wyjątkowo korzystna ze względu na silną pozycję negocjacyjną organizacji zbiorowego zarządzania SCAM (produkcje dokumentalne) i SACD (produkcje fikcyjne). Jest ona wzmocniona ustawowo chociażby przez nakaz stosowania prawa francuskiego w zakresie wyłączającym możliwość pozbawienia twórcy jego praw, w tym prawa do wynagrodzenia z tytułu eksploatacji utworu audiowizualnego. Twórcy, którzy powierzyli utwory w zarząd, zawierają umowę z producentem „w obecności” organizacji (fr. *en presence de*), a przeniesienie praw odbywa się za zgodą organizacji (fr. *avec accord de*). Specyfika poszczególnych krajowych konstrukcji zbiorowego zarządu utrudnia jednoznaczną ich klasyfikację z perspektywy prawa polskiego, np. przyrównanie modelu do znanego u nas, aczkolwiek kontrowersyjnego, powierzenia powierniczego albo umowy licencyjnej czy ograniczonego przeniesienia. Wymagana we Francji zgoda organizacji na przeniesienie praw przez twórcę filmowego na producenta zbliża tamtejszą konstrukcję do tej stosowanej w Polsce przez ZAIKS, a nie przez ZAPA. Zob. SACD, *Réforme de l'audiovisuel: le ministre apporte de nouvelles garanties essentielles pour les auteurs*, 13.09.2019, sacd.fr/fr/reforme-de-laudiovisuel-le-ministre-apporte-de-nouvelles-garanties-essentielles-pour-les-auteurs-0 [dostęp: 13.11.2023] oraz treści umów wzorcowych, w tym preambuła do umowy pomiędzy scenarzystą a producentem oraz art. 2 tejże. Poszczególne umowy dostępne w zakładkach: sacd.fr/fr/mod%C3%A8les-de-contrats-audiovisuels [dostęp: 13.11.2023].

inwestującego w produkcję utworu audiowizualnego i zapobiegać nieuzasadnionym blokadom rozpowszechniania go.

W literaturze przedmiotu wskazuje się, że okoliczności, w których twórca będzie uprawniony do odmowy udzielenia zezwolenia, będą nietypowe i wyjątkowe. Jako jeden z nielicznych przykładów wskazuje się takie przypadki, „gdy z nowym sposobem eksploatacji związane jest zdecydowane zubożenie wartości artystycznej dzieła. Racje autorów powinny być przy tym każdorazowo konfrontowane z racjami producentów [...] i w razie sporu wyważane przez sąd”¹⁹. Z przepisu natomiast nie wynika, iż owo zezwolenie winno być udzielone nieodpłatnie. Współtwórca może się domagać wynagrodzenia, a jeśli nie zostanie ono uregulowane przez strony umowy, to „zastosowanie znajdzie art. 43 ust. 2, a zatem należne będzie wynagrodzenie odpowiadające zakresowi udzielonego prawa oraz odpowiadające korzyściom (w tym przypadku przewidywanym) wynikającym z korzystania z utworu”²⁰. Jednocześnie w praktyce obrotu dominuje rozwiązanie, w którym twórca w zasadzie udziela tego zezwolenia nieodpłatnie albo wprost akceptując, że odbędzie się to bez dodatkowego wynagrodzenia albo pośrednio, jeśli ma być ono objęte wynagrodzeniem, ustalonym w odniesieniu do pól eksploatacji znanych w dniu zawierania umowy²¹.

Aby zdać sobie sprawę z tego, jak bardzo są to rozwiązania niekorzystne, wystarczy odnieść takie postanowienia do sytuacji twórcy, który zawierał umowy przed upowszechnieniem się platform VoD²². Prawo udostępnienia filmu nowej, niezwykle licznej widowni

¹⁹ J. Barta, R. Markiewicz, *Art. 41*, [w:] M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Ćwiąkałski, K. Felchner *et al.*, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, wyd. 5, Warszawa 2011, Lex/el.

²⁰ T. Targosz, *Art. 41*, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, Lex/el.

²¹ Należy podkreślić, że klauzule, w których strony czynią ustalenia dotyczące pól eksploatacji nieznanych w momencie zawierania umowy, przewidując, iż twórca przeniesienie uprawnienia na żądanie drugiej strony umowy i nieodpłatnie są traktowane jako obejście art. 41 ust. 4 pr. aut. (umowa może dotyczyć tylko pól eksploatacji, które są znane w chwili jej zawarcia), a przez to nieważne. Zob. T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska, *Umowy przenoszące prawa autorskie*, Warszawa 2010, s. 53.

²² Szczególnym zainteresowaniem mediów cieszyła się sytuacja prawna twórców serialu *Ranczo* i była ona kolejnym przykładem przemawiającym za ko-

na całym świecie twórca przekazał producentowi albo bez dodatkowego wynagrodzenia albo za kwotę, którą trudno nawet określić jako symboliczną.

Warto także zwrócić uwagę na szczególną sytuację tych twórców, którzy są angażowani na bardzo wczesnym etapie prac nad filmem czy serialem. Powszechną praktyką w relacjach producent–scenarzysta jest zawieranie umów opcji²³ zobowiązujących scenarzystę, w zamian za relatywnie niewielką odpłatność, do powstrzymania się od wykonywania swoich praw względem tekstu oraz powstrzymania się od rozmów z podmiotami trzecimi na temat realizacji scenariusza przez określony czas. Producent do wskazanej w umowie daty decyduje, czy jest zainteresowany definitywnym nabyciem praw. Wynagrodzenie za przeniesienie praw wyłącznych jest jednak ustalane już w treści umowy opcji, czyli na etapie, kiedy często nie jest znany ostateczny budżet filmu czy liczba i stopień zaangażowania podmiotów trzecich w finansowanie, a także moment przejścia praw (czyli zawierania umowy definitywnej), co nie jest bez znaczenia ze względu na inflację. Producent będzie działał asekuracyjnie przy ustalaniu wysokości wynagrodzenia ryczałtowego. Dodatkowo, nawet jeśli wyrazi gotowość do negocjacji warunków i strony postanowią o dodatkowym wynagrodzeniu z tytułu przychodów z eksploatacji filmu, to ze względu na zobowiązaniowy charakter takiego postanowienia wystarczy, że producent przeniesie na innych podmiot prawa wyłączne nabyte od scenarzysty, żeby ten ostatni stracił możliwość ubiegania się o prognozowane zyski. Nawet jeśli do tego nie dojdzie, to dochodzenie należnych twórcy kwot z tytułu wynagrodzenia dodatkowego będzie co najmniej niezwykle trudne z powodu braku informacji pozwalających autorowi na wyliczenie kwoty, która mu się należy.

niecznością wdrożenia przepisów Dyrektywy do polskiego porządku prawnego. Zob. M. Muszyńska, *Ranczo – aktorzy nie dostaną tantiem za emisję serialu na Netflixie. TVP zabiera głos*, 16.12.2020, naekranie.pl/aktualnosci/ranczo-netflix-nie-wypłaci-tantiem-aktorom-1608115048 [dostęp: 13.11.2023]; T. Gardziński, *Netflix nie zapłaci pieniędzy twórcom „Rancza”. Duże rozgoryczenie i irytacja wśród aktorów*, 1.12.2020, rozrywka.spidersweb.pl/netflix-ranczo-tantiemy-bogdan-kalus-jacek-kawalec [dostęp: 13.11.2023].

²³ Zob. I. Bałos, *Umowa opcji w produkcji utworu audiowizualnego w kontekście praw do scenariusza*, „Zeszyty Naukowe UJ” 2022, nr 2, s. 59–88.

Ze względu na specyfikę produkcji filmowych i ich rozciągnięcie w czasie zwykle płatność wynagrodzenia (co dotyczy wszystkich współtwórców filmowych) jest dokonywana w ratach. Mogą one przypadać na zakończenie poszczególnych etapów dni zdjęciowych, a nawet na moment kolaudacji filmu, przy czym do tego momentu może już dojść do wygaśnięcia stosunku umownego, np. na skutek odstąpienia od umowy przez producenta (bez obowiązku zapłaty odstępnego, uiszczenia kary umownej czy innej formy odszkodowania).

Regularnie wypłacane tantiemy ustawowe umożliwiają twórcom filmowym funkcjonowanie w opisanych wyżej realiach produkcji filmowej.

Charakter i ewolucja modelu wynagrodzenia z art. 70 ust. 2¹ pr. aut.

Jak zostało już zasygnalizowane powyżej, współtwórcy filmowi, co do zasady, nie udzielają producentom ograniczonych czasowo licencji na korzystanie ze swojego twórczego wkładu w film, ale przenoszą autorskie prawa majątkowe wraz z wyłącznym prawem zezwalania na wykonywanie zależnego prawa autorskiego bez ograniczeń czasowych, terytorialnych, na wszystkich polach eksploatacji znanych w momencie zawierania umowy. Twórcy przenoszą na producenta także swój udział w prawach do filmu jako całości. Dodatkowo ustawodawca sam przewiduje szereg regulacji ograniczających prawa współtwórców na rzecz producenta²⁴. Ze względu na wymienione okoliczności uzupełnienie wynagrodzenia współtwórców filmowych o środki wypłacane na podstawie modelu z art. 70 ust. 2¹ pr. aut. określa się w literaturze jako rozwiązanie wprowadzone „dla pewnej równowagi”²⁵.

Wedle obecnie obowiązującej wersji przepisu wynagrodzenie wypłacają, za pośrednictwem właściwej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, podmioty korzystające z utworu

²⁴ Zob. pr. aut.: art. 41 ust. 5; art. 56 ust. 4; art. 71, art. 73.

²⁵ Zob. K. Czyżewski, *Komentarz do art. 70, [w:] Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019, Legalis, nb. 1.

audiowizualnego. Instytucja tantiem, rozumianych jako wynagrodzenie uwzględniającego korzyści płynące z eksploatacji utworu audiowizualnego, była wcześniej uregulowana w ustawie o prawie autorskim odmiennie. Zgodnie z pierwotnym brzmieniem art. 70 ust. 3 pr. aut. to producent utworu audiowizualnego był zobowiązany do wypłacania wskazanym współautorom, przez czas trwania do nich praw majątkowych, wynagrodzenia proporcjonalnego do wpływów z tytułu rozpowszechniania utworu audiowizualnego w kinach oraz stosownego wynagrodzenia z tytułu najmu lub dzierżawy utworów audiowizualnych oraz ich publicznego odtwarzania.

Opisany wyżej model ustalania godziwego wynagrodzenia dla współtwórców utworu audiowizualnego uległ zmianom na przestrzeni lat. W 2000 r. ustawodawca zdecydował, iż podmiotem zobowiązanym do wypłaty wynagrodzenia nie będzie „producent”, ale „korzystający” z utworu audiowizualnego. Nowelizacja spowodowała przedstawicieli doktryny do rozważań na temat wpływu modyfikacji przepisu na charakter przedmiotowego prawa. Uzasadnione jest stwierdzenie, iż wprowadzane zmiany miały na celu ułatwienie wyegzekwowania należnych kwot i nie wynikały z porzucenia dotychczasowego *ratio legis* czy chęci nadania odmiennego charakteru uprawnieniu twórców. W uzasadnieniu do projektu z dnia 14 września 1999 r. odniesiono się do nowej treści przepisu jednym zdaniem, wyłącznie pochwalając możliwości zrzeczenia się przez twórcę pośrednictwa OZZ przy wypłacie wynagrodzenia tantiemowego. Resztę zmian wprowadzanych do art. 70 pr. aut. pozostawiono bez komentarza²⁶. Z kolei Komitet Integracji Europejskiej, opiniując projektowane przepisy, odniósł się do zmian w art. 70 pr. aut. w następujący sposób: „Opiniowany projekt ustawy, wprowadzając w art. 69, 70 i 86 wzmocnioną²⁷ ochronę praw twórców oraz artystów wykonawców, dostosowuje przepisy polskie do poziomu ochrony stanowiącego przez Dyrektywę Rady 92/100/EWG”²⁸.

²⁶ Uzasadnienie, [w:] Druk nr 1382, Rządowy projekt ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, „Druki Sejmowe III kadencja”, 24.09.1999, s. 36–37.

²⁷ Pisownia za oryginałem.

²⁸ Uzasadnienie..., *op. cit.*, s. 54.

Z dostępnej dokumentacji przebiegu legislacyjnego nie wynika powód zamiany podmiotu zobowiązanego do wypłaty wynagrodzenia z „producenta” na „korzystającego”. Jak wskazuje się w literaturze przedmiotu, przyczynę należy upatrywać w bezskuteczności dochodzenia roszczeń od producentów²⁹. Skutki nowelizacji dają się zatem tłumaczyć wyłącznie względami techniczno-organizacyjnymi. Ustawodawca w pierwotnym brzmieniu ustawy nie określił wynagrodzenia, należnego na podstawie pierwotnej wersji art. 70 ust. 2 pr. aut., mianem „dodatkowego”. Jest to bowiem składowa wynagrodzenia należnego współtwórcom od producenta, który nabył od nich prawa umożliwiające niezakłócone korzystanie z utworu audiowizualnego. Wskazanie na komplementarny charakter wynagrodzenia, przenoszący realną wartość praw zbytych przez twórcę, nie zostało także później wprowadzone do języka ustawy mimo nowelizacji przepisu. W literaturze przedmiotu, moim zdaniem trafnie, wynagrodzenie z art. 70 ust. 2¹ pr. aut. określono jako „dopełnienie honorarium z tytułu wniesienia twórczego wkładu w powstanie utworu audiowizualnego”³⁰. W związku z tym, że ustawodawca zmienił podmiot zobowiązany z „producenta” na „korzystającego”, prawdą jest, że

jedynie odwołując się do wykładni funkcjonalnej tego unormowania, można bronić poglądu, że przyjęta formuła ma wyłącznie charakter techniczno-organizacyjny, tzn. poprzez „pominięcie” producenta ułatwia współtwórcom weryfikację wielkości wynagrodzenia i upraszcza jego inkaso. W tym ujęciu wypłacaną przez korzystającego kwotę należałoby potraktować jako tę część przypadającego producentowi wynagrodzenia, która powinna być przez niego przekazana współtwórcom. Należność, o której mowa, w istocie byłaby więc zobowiązaniem obciążającym producenta, lecz z przywołanych wyżej względów realizowaną przez osobę korzystającą z utworu audiowizualnego³¹.

²⁹ J. Błęszyński, *Glosa do uchwały siedmiu sędziów Sądu Najwyższego – Izba Cywilna z dnia 25 listopada 2008 r. III CZP 57/2008*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 2009, nr 5, s. 20.

³⁰ J. Szczotka, 3.2. *Współtwórcy jako uprawnieni do wynagrodzenia z tytułu najemu egzemplarzy*, [w:] *idem*, *Najem i użyczenie egzemplarzy utworu jako odrębne pola eksploatacji*, Warszawa 2013.

³¹ *Ibidem*.

Współcześnie wynagrodzenie należne twórcom na podstawie art. 70 ust. 2¹ pr. aut. jest określanie w doktrynie oraz w orzecznictwie, nie w języku prawnym, mianem „dodatkowego”. Nie stoi to w opozycji do poglądu, że ma ono charakter „dopełnienia” honorarium, należnego twórcy. Przymiotnik „dodatkowy” podkreśla niezależność i odrębność tej części wynagrodzenia od kwoty, którą nabywca praw autorskich ustalił z twórcą w umowie³². Przytoczona we wcześniejszych częściach artykułu argumentacja przeczy tezie, że wynagrodzenie z art. 70 ust. 2¹ pr. aut., w tym projektowany pkt 5, oznacza podwójną płatność na rzecz twórców. Nie jest prawdą w kontekście branży audiowizualnej jako całości,

że w przypadku wielu podmiotów praw autorskich, których utwory byłyby przedmiotem roszczeń kierowanych przez organizacje zbiorowego zarządzania w oparciu o proponowane zmiany [dotyczące rozszerzenia katalogu podmiotów zobowiązanych do uiszczania przedmiotowego wynagrodzenia m.in. o platformy VoD – przyp. I.B.] wynagrodzenie w coraz większej mierze jest przedmiotem uzgodnień pomiędzy producentami, autorami i wykonawcami w drodze kształtującej się praktyki³³.

Po pierwsze, na przystąpienie do negocjowania jakichkolwiek wynagrodzeń związanych z komercjalizacją filmu lub serialu, wykraczających poza odpłatność za przeniesienie autorskich praw majątkowych i zależnych, producenci wyrażają wyłącznie w przypadku uznanych i cenionych twórców. Po drugie, kwestie wynagrodzeń, uiszczanych w okolicznościach, o których mowa w art. 70 ust. 2¹ pr. aut., wykraczają poza przedmiot umowy pomiędzy twórcą a producentem, ponieważ przychody z tytułu eksploatacji uzyskuje podmiot trzeci niebędący stroną przedmiotowego porozumienia.

³² Por. M. Czajkowska-Dąbrowska, A. Wojciechowska, *Art. 70. Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, [w:] *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. 2, red. R. Markiewicz, Warszawa 2021, Lex/el.

³³ Zob. Stanowisko nadesłane przez Stowarzyszenie Dystrybutorów Filmowych w ramach konsultacji społecznych Projektu 01, Warszawa, 19.07.2022, s. 9, legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12887995/12887998/dokument587309.pdf [dostęp: 13.02.2023].

Brak ustawowych tantiem dla twórców z tytułu publicznego udostępniania utworów audiowizualnych w internecie a prawo unijne

Prawodawca unijny dostrzegł konieczność harmonizacji krajowych porządków prawnych państw członkowskich w zakresie rozwiązań uwzględniających wpływ szybkiego rozwoju technologii cyfrowych na tworzenie, produkcję, rozpowszechnianie i eksploatację utworów³⁴. Jednym z problemów, który winien być rozwiązany w aktualnym kontekście gospodarczym i technologicznym, jest wynagradzanie twórców³⁵. Zgodnie z art. 18 ust. 1 Dyrektywy państwa członkowskie zapewniają, aby w przypadku gdy twórcy i wykonawcy udzielają licencji lub przenoszą swoje wyłączne prawa do eksploatacji ich utworów lub innych przedmiotów objętych ochroną, mieli oni prawo do odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia. Jak wynika z preambuły, kwota ryczałtowa może spełniać powyższe wymogi w wyjątkowych okolicznościach i nie powinna ona stanowić reguły³⁶. W motywach Dyrektywy zwrócono uwagę na słabszą pozycję negocjacyjną twórców względem nabywców praw wyłącznych. Podkreślono konieczność zagwarantowania prawa twórców do bycia wynagradzaniem za pracę w sposób odpowiedni, a także proporcjonalny do faktycznej lub potencjalnej wartości majątkowej przeniesionych praw, z uwzględnieniem wkładu twórcy w całość utworu oraz wszystkie inne okoliczności sprawy, takie jak praktyki rynkowe lub faktyczna eksploatacja utworu.

Opisany powyżej cel prawodawcy unijnego jest kluczowy z perspektywy najbardziej aktualnych i najistotniejszych problemów polskich, i nie tylko, współtwórców filmowych³⁷. Poza nielicznymi wyjątkami producenci proponują im wyłącznie umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe i zależne bez jakichkolwiek ograniczeń i bez możliwości partycypowania w przychodach z eksploatacji utworu. Jednym z powodów istotnego zawężenia potencjalnych

³⁴ Mot. 3 Dyrektywy.

³⁵ Mot. 3 Dyrektywy *in fine*.

³⁶ Mot. 73 Dyrektywy.

³⁷ Używam tego pojęcia w szerokim rozumieniu, mając na myśli twórców różnych utworów audiowizualnych, w tym filmów fabularnych, dokumentalnych, seriali i innych.

obszarów negocjacji są wymogi stawiane przez platformy VoD. Przystały one pełnić już tylko funkcję podmiotów rozpowszechniających filmy i seriale na podstawie umów licencyjnych. Występują obecnie w roli producentów i koproducentów, jednocześnie zapewniając określony model rozpowszechniania treści. Warunkiem finansowania produkcji przez platformę jest możliwość nabycia pełni praw do wkładów do utworu audiowizualnego, tak by jego eksploatacja nie wiązała się z jakimkolwiek ryzykiem prawnym czy koniecznością poszerzania kręgu uprawnionych do podziału zysków z eksploatacji.

Kwestie związane z funkcjonowaniem platform VoD i innych podmiotów umożliwiających rozpowszechnianie utworów audiowizualnych przez internet należą do obszaru zainteresowania prawodawcy unijnego, który odnosi się do konsekwencji coraz powszechniejszego wykorzystania technologii cyfrowych. Nierówna pozycja negocjacyjna współtwórców filmowych względem producentów, w tym platform, jest szczególnie dostrzegalna w państwach, w których nie ma tradycji zawierania umów za pośrednictwem czy przy istotnym wsparciu związków zawodowych twórców. Takim krajem jest Polska. Należy zatem uznać, że wszelkie rozwiązania dotyczące kwestii wynagrodzeń współtwórców filmowych w kontekście produkowania i rozpowszechniania efektów ich pracy z wykorzystaniem technologii cyfrowych wpisują się w zakres przedmiotowy Dyrektywy. Wytyczając zakres harmonizacji prawodawca unijny pozostawia państwom członkowskim decyzję co do konkretnych mechanizmów mających zrealizować cel Dyrektywy. Nakazuje przy tym uwzględniać prawodawcom krajowym specyfikę danego sektora oraz funkcjonujące w danym państwie mechanizmy zbiorowych negocjacji.

Specyfika sektora audiowizualnego w kontekście umów zawieranych z twórcami filmowymi została przedstawiona powyżej. Mechanizmy zbiorowych negocjacji pomiędzy podmiotami zatrudniającymi – producentami a współtwórcami filmowymi – nie istnieją na polskim rynku. Polscy twórcy filmowi korzystają natomiast z pośrednictwa podmiotu zbiorowego, jakim jest organizacja zbiorowego zarządzania SFP-ZAPA, przy inkasie i wypłacie tantiem. Czynności te nie byłyby możliwe bez opracowania przez wspomnianą OZZ swoistych i skutecznych mechanizmów skutkujących dystrybucją

środków finansowych od korzystających do twórców. Wpłaty są poprzedzone koniecznym procesem monitoringu sposobu i zakresu korzystania z utworów audiowizualnych. Procesy te przeprowadza SFP-ZAPA, ponieważ poszczególni filmowcy nie dysponują narzędziami ani zasobami informacyjnymi umożliwiającymi samodzielne dochodzenie przedmiotowego wynagrodzenia. Podkreślić wreszcie należy efektywne i nieustępliwe zaangażowanie SFP-ZAPA w spory sądowe z podmiotami zobowiązanymi do uiszczania opłat. Wszystkie wyliczone powyżej obszary aktywności SFP-ZAPA w kontekście wynagrodzenia należnego twórcom na podstawie art. 70 ust. 2¹ pr. aut. wiążą się z wysiłkiem finansowym i organizacyjnym, któremu nie sprostą żaden twórca.

Termin na implementację przepisów Dyrektywy minął 7 sierpnia 2021 r. i nie został dotrzymany przez większość państw członkowskich³⁸. W preambule do rezolucji Parlamentu Europejskiego z dnia 20 października 2021 r. w sprawie europejskich mediów w dekadzie cyfrowej: plan działania na rzecz wsparcia odbudowy i transformacji³⁹ odnotowano, iż implementacja przepisów Dyrektywy do porządków krajowych poszczególnych państw UE następuje z opóźnieniem, któremu winna jest m.in. pandemia COVID-19. Jednocześnie Parlament Europejski zauważa, że stwarza to możliwość uwzględnienia w ramach nowych regulacji rozwiązań,

wynikających z kryzysu lub pogłębionych przez kryzys wyzwań występujących w europejskim sektorze audiowizualnym, takich jak wynagrodzenie twórców z tytułu korzystania z ich utworów w internecie [...]. [Parlament Europejski] podkreśla możliwości oferowane europejskim twórcom i producentom treści audiowizualnych przez dużych dostawców usług VOD; wyraża jednak zaniepokojenie systemem umów o wypożyczenie i wykup utworów stosowanym przez tych usługodawców,

³⁸ W dacie uchwalenia rezolucji, o której mowa w kolejnym zdaniu niniejszego artykułu. Implementacja Dyrektywy została zakończona jedynie w 8 państwach UE. Przebieg krajowych procesów legislacyjnych można śledzić na stronie: Eurovision DSM contest, eurovision.communia-association.org [dostęp: 11.09.2023].

³⁹ Rezolucja Parlamentu Europejskiego z dnia 20 października 2021 r. w sprawie europejskich mediów w dekadzie cyfrowej: plan działania na rzecz wsparcia odbudowy i transformacji (2021/2017(INI)) (Dz.Urz. UE C 184 z 5.05.2022).

którzy często kupują prawa własności intelektualnej do danego utworu w zamian za jednorazową płatność i w ten sposób uzyskują dochód z wykorzystywania takiego utworu [oraz] apeluje do Komisji, aby przeprowadziła badanie na temat wpływu usług VOD na europejski rynek filmowy i audiowizualny, w szczególności na relacje między poszczególnymi podmiotami w łańcuchu wartości, oraz podjęła konkretne działania, aby zapobiec praktykom potencjalnie wiążącym się z przymusem, które mogą utrudniać twórcom otrzymywanie odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia. [W innym fragmencie PE] zachęca do podejmowania działań mających na celu wspieranie twórców treści oraz stworzenie im możliwości i równych warunków działania, tak by otrzymywali uczciwe wynagrodzenie za swój wysiłek, zwłaszcza w środowisku cyfrowym.

Parlament Europejski uznał zatem, że przy ustalaniu wysokości i wypłacaniu twórcom odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia konieczne jest uwzględnienie łańcucha wartości w kontekście usług świadczonych przez dostawców VoD. Sformułowanie „odpowiednie i proporcjonalne wynagrodzenie” należy do języka prawnego Dyrektywy, w szczególności jej art. 18. Parlament Europejski nie rekomenduje konkretnych rozwiązań prawnych mających wyeliminować systemy umów budzące niepokój organu. Jest to spójne z mot. 73 preambuły do Dyrektywy, który pozostawia państwom członkowskim wybór co do mechanizmu umożliwiającego objęcie ochroną wynagrodzenia dla słabszej transakcyjnie strony, czyli twórców. Moim zdaniem instytucja tantiem, uregulowana w art. 70 ust. 2¹ pr. aut., niepodlegających zrzeczeniu się lub zbyciu stanowi narzędzie do osiągnięcia postulowanego przez Parlament Europejski celu. Należy je jednak dostosować do dzisiejszej rzeczywistości, w której korzystanie z serwisów VoD czyni inne pola eksploatacji mniej znaczącymi z perspektywy przychodów podmiotów korzystających z utworów audiowizualnych. W Rezolucji zwrócono także uwagę na skutki ograniczenia funkcjonowania kin w czasie pandemii COVID-19. Odczuli je oczywiście także polscy twórcy, którzy nie mogli otrzymać istotnej dla nich części wynagrodzenia, wypłacanego w postaci tantiem z tytułu wyświetleń w kinach. Nie można wykluczyć konieczności wprowadzania podobnych restrykcji względem świadczenia i korzystania z usług w miejscach publicznych w przyszłości.

Stanowisko Parlamentu Europejskiego sprowadza się zatem do zauważenia, że nasilenie eksploatacji utworów online, a w przypadku utworów audiowizualnych w szczególności przez platformy świadczące usługi VoD lub SVoD, uwzględnienie współczesnego zapotrzebowania rynku i nawyków podmiotów konsumujących utwory uzasadnia wspieranie twórców także przez mechanizmy uzyskiwania przez nich odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia⁴⁰. Co prawda art. 18 Dyrektywy nie wyróżnia żadnych szczególnych sposobów eksploatacji utworu, ale prawdopodobnie Parlament Europejski oczekuje, że te wymienione powyżej zostaną uwzględnione w procesie implementacji Dyrektywy. Warto podkreślić, iż Parlament Europejski uznał, że państwa członkowskie winny wykorzystać opóźnienie w dostosowanie porządków krajowych do jej celów, „aby uwzględnić w swoich przepisach wykonawczych śmiałe rozwiązania wynikających z kryzysu lub pogłębionych przez kryzys wyzwań występujących w europejskim sektorze audiowizualnym, **takich jak wynagrodzenie twórców z tytułu korzystania z ich utworów w internecie**” [bold – I.B.].

Implementacja art. 18 Dyrektywy do polskiego porządku prawnego w kontekście współtwórców utworów audiowizualnych w propozycji projektodawcy

Polski projektodawca zaproponował implementację art. 18 Dyrektywy przez uzupełnienie art. 70 ust. 2¹ pr. aut. o pkt 5, co pozwala zrekonstruować następującą normę z projektowanego art. 70 ust. 2¹ pkt 5:

Współtwórcy utworu audiowizualnego oraz artyści wykonawcy są uprawnieni do stosownego wynagrodzenia z tytułu publicznego udostępniania utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym.

⁴⁰ Zob. S. Carre, S. le Cam, F. Macrez, *Buyout contracts imposed by platforms in the cultural and creative sector*, November 2023, europarl.europa.eu/supporting-analyses [dostęp: 13.11.2023]; zob. w szczególności s. 17–20 w kontekście tematyki i wniosków raportu.

Propozycja ta została utrzymana przez projektodawcę w treści kolejnych projektów⁴¹. Należy w pełni zgodzić się z projektodawcą, który tłumaczy, iż

rozszerzenie art. 70 ust. 2¹ o nowe pole eksploatacji, tj. publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym, stanowi logiczne i długo wyczekiwane przez środowiska filmowe uzupełnienie dotychczasowej regulacji o najbardziej dynamicznie rozwijające się obecnie pole eksploatacji. Jest to najbardziej skuteczny sposób zapewnienia „godziwego wynagrodzenia” twórcom i wykonawcom utworów audiowizualnych, którzy w praktyce przenoszą swoje prawa na producenta za jednorazowym, zryczałtowanym wynagrodzeniem, bez prawa do jakiegokolwiek udziału w przyszłych zyskach z eksploatacji utworu⁴².

W niniejszym artykule analizuję tantiemy ustawowe w kontekście platform streamingowych. O takim ujęciu tematu zadecydowała popularność serwisów VoD i SVod, a w konsekwencji zakres eksploatacji utworów audiowizualnych oraz wysokość osiągniętych przez nie przychodów. W związku z tym, że jednak projektowany pkt 5 obejmowałby swoim zakresem także inne podmioty, poczyniono kilka uwag wykraczających poza tytuł niniejszego artykułu.

⁴¹ Regulacja była jednym z przedmiotów następujących projektów: Projektu z dnia 6 czerwca 2022 r. ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw, legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12887989/12887990/dokument561868.pdf [dostęp: 28.11.2023] (dalej jako: „Projekt 01”); Projektu z dnia 17 listopada 2022 r. ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw, legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12887989/12887990/dokument588064.pdf [dostęp: 28.11.2023] (dalej jako: „Projekt 02”); Projektu z dnia 4 stycznia 2023 r. ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw, legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12888011/12888012/dokument599316.pdf [dostęp: 28.11.2023] (dalej jako: „Projekt 03”). Ostatni z projektów został opracowany 17.02.2023 r., jednak nie wprowadza on zmian istotnych z perspektywy tematyki niniejszego artykułu. Teksty wszystkich projektów dostępne są na stronie: legislacja.rcl.gov.pl/projekt/12360954/katalog/12888011 [dostęp: 28.11.2023].

⁴² Raport z konsultacji publicznych projektu ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw – załącznik do Oceny Skutków Regulacji, s. 46–47, legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12888011/12888012/dokument599321.pdf [dostęp: 11.09.2023].

Owe inne podmioty, które mogłyby być zobowiązane do płacenia tantiem twórcom i artystom wykonawcom z tytułu publicznego udostępniania utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym, to przykładowo operatorzy sieci społecznościowych i serwisy typu YouTube lub Vimeo. Moim zdaniem na to, czy projektowana regulacja obejmie także działania wymienionych podmiotów duży wpływ będzie miał sposób ostatecznej implementacji art. 17 Dyrektywy. Abstrahując od celu regulacji, istotne w omawianym kontekście jest, czy polski ustawodawca jednoznacznie rozstrzygnie, iż dostawca usług udostępniania treści online dokonuje czynności rozpowszechniania utworów⁴³. Czyniąc nawet takie założenie, istotne jest ustalenie, które z podmiotów faktycznie uzyskują przychody, czy dostawca usług, czy podmiot zamieszczający na platformie materiał. Należy podkreślić, że zasady inkasa i dystrybucji wynagrodzenia, pobieranego z tytułu art. 70 ust. 2¹ pr. aut., wynikają z uchwał SFP-ZAPA i nie są objęte przepisami samej ustawy.

Rozważając zakres stosowania projektowanego pkt 5 oraz inne mechanizmy, realizujące cele Dyrektywy, warto zróżnicować dwie sytuacje. Pierwsza to taka, gdy w ramach przykładowo serwisu YouTube swoje kanały prowadzą nadawcy telewizyjni czy dystrybutorzy filmowi. Wówczas tego rodzaju eksploatacja wiązałaby się z koniecznością wypłaty wynagrodzenia na postawie projektowanego pkt 5 przez ten podmiot lub podmioty, które zostaną uznane za korzystających. Druga sytuacja dotyczy materiałów audiowizualnych produkowanych przez użytkowników platform, tzw. *user generated content*. Przede wszystkim należy wskazać, że nie wszystkie z tych treści będą kwalifikowane jako utwór audiowizualny,

⁴³ Prawdopodobnie w takim kierunku ewoluował przepis, jednak nie wiadomo, jaka treść zostanie mu ostatecznie nadana. W projektowanym art. 21⁴ ust. 1 w ramach Projektu 01 stwierdza się, iż „Dostawcom usług udostępniania treści online **wolno rozpowszechniać utwory** [bold – I.B.] zamieszczane przez użytkowników tych usług wyłącznie za zgodą uprawnionego”. W Projekcie 03 dokonano zmiany redakcji przepisu, zamieszczając go także pod innym numerem, nadając projektowanemu art. 22¹ ust. 1 treść: „Dostawca usług udostępniania treści online **dokonuje publicznego udostępnienia utworu** [bold – I.B.] zamieszczonego przez usługobiorcę, jeżeli po zamieszczeniu przez usługobiorcę udziela publicznego dostępu do tego utworu”.

a jedynie jako wideogram. Kolejna kwestia wymagająca analizy, do przeprowadzenia której obecnie narzędzi nie posiadam, to ustalenie modelu przepływów finansowych. Jeśli bowiem byłoby tak, że faktyczne przychody z eksploatacji utworu trafiają bezpośrednio do użytkownika-twórcy, który posiada pełnię praw autorskich do utworu to, zdaniem piszącej te słowa, upada *ratione legis*. Autorka niniejszego artykułu nie twierdzi przy tym, że zarabianie przez platformę na reklamach nie może być kwalifikowane jako przychody z tytułu korzystania z utworu, jednak sygnalizuje, że inaczej trzeba by podejść do sytuacji, w których twórca zachowuje autorskie prawa majątkowe do wkładu do utworu lub do utworu audiowizualnego jako całości, co dotyczy mało skomplikowanych form, a inaczej do przypadków, gdy twórca prawa te przeniósł na inny podmiot⁴⁴.

Proponowane zmiany były długo wyczekiwanie przez twórców oraz SFP-ZAPA i zostały przyjęte entuzjastycznie przez przedstawicieli środowiska twórczego⁴⁵ i poparte przez reprezentantów producentów audiowizualnych (takich jak Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych: Polska Gildia Producentów)⁴⁶. W ramach konsultacji i dyskusji publicznych⁴⁷ pojawiły się jednak także głosy krytykujące. W mojej opinii – niezasadne.

⁴⁴ Zob. Stanowisko Google do projektu ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw (UC103), wdrażającej Dyrektywę Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/790 z dnia 17 kwietnia 2019 r. w sprawie praw autorskich i pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym oraz zmieniającej dyrektywę 96/9/WE i 2001/29/WE, Warszawa, 20.07.2022, s. 20–21, legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12887995/12887998/dokument587260.pdf [dostęp: 15.11.2023].

⁴⁵ M.in. Gildia Reżyserów Polskich (*Czas na tantiemy z internetu!*, 16.01.2023, polishdirectors.com/czas-na-tantiemy-z-internetu [dostęp: 13.11.2023]); twórcy z branży muzycznej: STOART, zob. w szczególności fragment *Dla czego tak ważna jest nowelizacja ustawy o prawach autorskich w internecie w dzisiejszych czasach?*, sprawiedliwamuzyka.pl [dostęp: 13.11.2023].

⁴⁶ Zob. Raport z konsultacji publicznych projektu ustawy..., *op. cit.*, s. 46.

⁴⁷ Za konsultacje publiczne uznaję etap procesu prawotwórczego, w którym poszczególni interesariusze wyrażają opinię na temat projektowanej regulacji; ze wszystkimi stanowiskami można zapoznać się na stronie: Projekt ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw, 20.06.2022, legislacja.rcl.gov.pl/projekt/12360954/katalog/12887995#12887995 [dostęp: 11.09.2023], natomiast przez dyskusję publiczną rozumiem przede wszystkim wypowiedzi medialne.

W listopadzie 2022 r. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego wydało oświadczenie ws. tantiem dla polskich twórców i wykonawców z tytułu emisji w serwisach streamingowych⁴⁸. W komunikacie można przeczytać, iż

brak implementacji dyrektywy nie ma wpływu na wypłacanie twórcom i wykonawcom dodatkowego wynagrodzenia z tytułu emisji w serwisach streamingowych [oraz że] w przygotowanym w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego projekcie ustawy implementującej dyrektywę przewiduje się nowelizację art. 70 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych poprzez wprowadzenie przepisu przyznającego twórcom i wykonawcom prawo do „stosownego wynagrodzenia” za eksploatację filmów w Internecie. Niezależnie od projektowanych rozwiązań mających wprowadzić dodatkowe wynagrodzenie dla twórców i wykonawców za korzystanie z filmów na platformach VOD, **obecnie obowiązujące przepisy nie stoją na przeszkodzie, aby twórcy seriali lub filmów ustalali z producentem – w regulującej ich wynagrodzenie umowie – prawo do udziału w zyskach z eksploatacji filmów lub seriali na platformach VOD** [bold za oryginałem – I.B.].

To, że polskie prawo nie zabrania dokonywania ustaleń, o których mowa w cytowanym zdaniu poprzedzającym, nie oznacza, iż jednocześnie polskie przepisy realizują cel Dyrektywy. Zgodnie z mot. 72 preambuły

Twórcy i wykonawcy stoją zazwyczaj na słabszej pozycji wynikającej z umowy, jeżeli udzielają licencji lub przenoszą swoje prawa, również w ramach prowadzonej działalności gospodarczej, do celów eksploatacji w zamian za wynagrodzenie, i te osoby fizyczne potrzebują ochrony przewidzianej w niniejszej dyrektywie, aby mogły w pełni korzystać z praw zharmonizowanych na podstawie prawa Unii.

Prawodawca unijny zwraca uwagę na potrzebę ochrony podmiotów o wyraźnie słabszej pozycji negocjacyjnej. Pozostawienie

⁴⁸ Zob. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, *Oświadczenie ws. tantiem dla polskich twórców i wykonawców z tytułu emisji w serwisach streamingowych*, 17.11.2022, gov.pl/web/kultura/oswiadczenie-ws-tantiem-dla-polskich-tworcow-i-wykonawcow-z-tytulu-emisji-w-serwisach-streamingowych [dostęp: 13.11.2023].

ustalania prawa do udziału oraz jego wysokości w zyskach z eksploatacji utworów audiowizualnych na platformach VoD w gestii twórców nie zapewnia im ochrony. O warunkach, jakie jedna z najpopularniejszych w Polsce platform zaproponowała twórcom w ramach kontraktowych, wolnorynkowych mechanizmów, do których odwołuje się Ministerstwo, piszę w dalszej części artykułu.

Zdaniem R. Markiewicza rozwiązanie polegające na rozszerzeniu katalogu pól eksploatacji z art. 70 ust. pr. aut. wykracza poza zakres Dyrektywy, ponieważ nie jest elementem wynagrodzenia umownego⁴⁹. W mojej opinii wymóg, aby odpowiednie i proporcjonalne wynagrodzenie miało charakter kontraktowy, nie wynika ani z preambuły, ani z tekstu normatywnego Dyrektywy. Prawdą jest, że art. 18 znajduje się w rozdziale 3 Dyrektywy zatytułowanym *Godziwe wynagrodzenie twórców i wykonawców w ramach umów o eksploatację*. Problem w sektorze audiowizualnym polega na tym, że twórcy nie mają możliwości zawierania umów z tymi, którzy korzystają z ich utworów w celu osiągnięcia przychodu. Umowy o eksploatację zawierane przez twórców ograniczają się do rynkowego przymusu przeniesienia praw wyłącznych na producenta. Wynagrodzenie z art. 70 ust. 2¹ pr. aut. wprowadza balans ekonomiczny do tych relacji o źródle kontraktowym. Cel w postaci zapewnienia twórcom odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia prawodawca krajowy może osiągnąć dzięki „istniejącym lub nowo wprowadzonym mechanizmom, które mogą obejmować zbiorowe negocjacje i **inne mechanizmy**”⁵⁰ [bold – I.B.].

Uzasadnione jest, by przyjąć, iż pojęcie innego mechanizmu obejmuje także model wynagrodzenia ustawowego. Kiedy prawodawca unijny oczekuje nałożenia obowiązku na kontrahenta twórcy, to wyraźnie o tym stanowi. Przykładowo art. 19 Dyrektywy ustanawiający obowiązek przejrzystości wymaga zapewnienia, by twórcy otrzymywali informacje na temat eksploatacji utworów „od stron, którym udzielili licencji lub na które przenieśli swoje prawa lub ich następców prawnych”. Z kolei w art. 20 Dyrektywy opisano

⁴⁹ Zob. R. Markiewicz, *Prawo o wynagrodzeniach za eksploatację w internecie ryzykowne gospodarstwo*, 1.02.2023, prawo.pl/biznes/wynagrodzenia-tworcow-audiowizualnych,519425.html [dostęp: 13.11.2023].

⁵⁰ Zob. mot. 73 preambuły do Dyrektywy.

mechanizm dostosowania umów nakazujący państwom członkowskim, by twórcy lub ich przedstawiciele

mieli prawo zażądać dodatkowego, odpowiedniego i godziwego wynagrodzenia od strony, z którą zawarli umowę o eksploatację praw, lub następców prawnych tej strony, jeżeli pierwotnie uzgodnione wynagrodzenie okazuje się być niewspółmiernie niskie w porównaniu do wszystkich późniejszych odnośnych przychodów uzyskiwanych z eksploatacji utworów.

Z treści art. 18 Dyrektywy nie wynika, kto w ramach wprowadzanego mechanizmu ma być zobowiązany do zapewnienia twórcom odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia. W literaturze przedmiotu stwierdzono nawet wprost, że

Państwa Członkowskie, implementując zasadę godziwego wynagrodzenia, mogą skorzystać z mechanizmów pozaumownych. Jednym z takich mechanizmów, który Państwa Członkowskie mogą utrzymać lub wprowadzić do swojego porządku prawnego, sprowadza się do uznania niepodlegającego zrzeczeniu się prawa do wynagrodzenia, którego twórcy i artyści wykonawcy nie mogą zbyć (co nie dotyczy spraw związanych z dziedziczeniem czy spraw wynikających z administracji, prowadzonej przez OZZ) i które może być zarządzane i inkasowane przez OZZ⁵¹.

Oczekiwanie, że kwestie wynagrodzenia dla twórców z tytułu korzystania z utworów audiowizualnych przez platformy streamingowe w ogóle można pozostawić zasadzie swobody umów, co sugerowało także Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w przywołanym wyżej oświadczeniu, ignoruje strukturalną

⁵¹ Za oryginałem: „Member States are also free to use non-contractual mechanisms to implement the principle of a fair remuneration. One such mechanism that Member States are free to maintain or introduce in their laws could consist in an unwaivable right of remuneration that authors or performers cannot transfer (except upon death or for administrative purposes to a CMO) and that could be managed and collected by CMOs” za: S. Dusollier, *Comment of the European Copyright Society Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market*, 8.06.2020, s. 16–17, europeancopyrightsocietydotorg.files.wordpress.com/2020/06/ecs_comment_art_18-22_contracts_20200611.pdf [dostęp: 11.09.2023].

nierównowagę pomiędzy stronami. Przepisy ustawy o prawie autorskim co prawda wprowadzają wiele rozwiązań mających wzmocnić kontraktową pozycję twórcy, jednak nie odnoszą się one do omawianego stanu faktycznego. Główną przyczyną jest to, że twórcy nie łączą z platformą żadną umową poza sytuacją tzw. produkcji oryginalnych. Wprowadzenie pożądanego, i wymaganego przez przepisy unijne, poziomu ochrony wynagrodzeń twórców, tak by mieli oni realną szansę na wyegzekwowanie odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia, nie jest możliwe w ramach uregulowań dotyczących umów⁵². Cel winien być zrealizowany przez sprawdzający się w praktyce w odniesieniu do innych pól eksploatacji mechanizm z art. 70 ust. 2¹ pr. aut.

W dyskusji publicznej podniesiono kwestię relacji mechanizmów zapewniających twórcom proporcjonalne i godziwe wynagrodzenie z art. 18 Dyrektywy do art. 23 ust. 1 tejże. Wedle regulacji „Państwa członkowskie zapewniają, aby wszelkie postanowienia umowne, które uniemożliwiają przestrzeganie art. 19, 20 i 21, były bezskuteczne w odniesieniu do twórców i wykonawców”. Zdaniem T. Shapiro⁵³ prawodawca unijny rozstrzygnął tym samym, iż prawo do odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia może być przez strony wyłączone mocą umowy, a więc nie może mieć

⁵² Każdy twórca filmowy, próbujący skorzystać z uprawnień z art. 44 pr. aut., nie podołałby obowiązkowi, wynikającemu z ciężaru dowodu. Artykuł ten jest trudny do zastosowania nawet dla autorów książek czy tłumaczeń, a w branżach tych, teoretycznie, o wiele łatwiej jest wykazać przesłanki, od których zaistnienia zależy podwyższenie wynagrodzenia przez sąd. Gdyby twórca postanowił natomiast dochodzić wynagrodzenia, którego wysokość zależy od wpływów z korzystania z utworu i powziął wątpliwość do co wiarygodności informacji przedkładanych przez platformę, do których uzyskania ma prawo na podstawie art. 47 pr. aut., samo znalezienie specjalisty będącego w stanie przeprowadzić audyt stanowiłoby wyzwanie. Jeśli twórca dotarłby do specjalisty świadczącego takie usługi, jego wynagrodzenie najpewniej przekroczyłoby oczekiwane wpływy twórcy lub znacząco wpłynęło na opłacalność całego przedsięwzięcia.

⁵³ T. Shapiro, *Remuneration Provisions in the DSM Copyright Directive and the Audiovisual Industry in the EU: The Elusive Quest for Fairness*, 8.01.2021, wigin.co.uk/insight/remuneration-provisions-in-the-dsm-copyright-directive-and-the-audiovisual-industry-in-the-eu-the-elusive-quest-for-fairness [dostęp: 15.11.2023].

charakteru wynagrodzenia ustawowego. Dodaje także, że pierwotny projekt Komisji Europejskiej adresował jedynie problem asymetrii informacyjnej⁵⁴, a regulacje dotyczące odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia pochodzą od Parlamentu Europejskiego. Zwraca uwagę, iż środowiskom twórczym nie udało się przekonać Komisji Europejskiej do nałożenia na państwa członkowskie obowiązku wprowadzenia wynagrodzenia ustawowego należnego twórcy utworu audiowizualnego pomimo uprzedniego przeniesienia praw na producenta i pobieranego od korzystającego z utworu, np. platformę streamingową, za pośrednictwem OZZ. Konkludując, powyższe ma przemawiać za tym, że implementacja art. 18 Dyrektywy winna ograniczać się wyłącznie do kwestii natury kontraktowej na zasadzie swobody umów.

Odnosząc się do powyższych argumentów, należy zauważyć, że na proces stanowienia prawa unijnego w szczególności mają wpływ przedstawiciele różnych grup interesu. Doradcą jednej z nich jest autor powyższych wywodów, T. Shapiro, który pełnił funkcję wiceprezesa europejskiego oddziału Motion Picture Association (MPA) z siedzibą w Brukseli⁵⁵. Grupa zrzesza takich producentów i platformy jak Disney, Netflix, Paramount, Sony Pictures, Universal czy Warner Bros⁵⁶. Nie można wykluczyć, iż jest to powód, dla którego autor poszukuje uzasadnienia dla koncepcji, że implementacja art. 18 Dyrektywy nie powinna nakładać ustawowego obowiązku wypłacania wynagrodzenia twórcom filmowym w ramach tantiem. Należy także wskazać, że to właśnie przepisy prawa amerykańskiego, wskazywane jako właściwe dla umowy przez podmioty związane z MPA, przewidują rozwiązania i konstrukcje obce prawu kontynentalnemu, a nawet rozważane jako sprzeczne z podstawowymi zasadami

⁵⁴ Obecnie art. 19 Dyrektywy.

⁵⁵ Zob. fragment z biogramu T. Shapiro: „Ted is experienced in managing campaigns to influence regulation as well as helping organisations and companies navigate the legislative and regulatory environment at the international, EU and Member State levels”, *Ted Shapiro*, fordhamipinstitute.com/wp-content/uploads/2019/04/Shapiro-Ted.pdf [dostęp: 15.11.2023] oraz *Ted Shapiro*, wipo.int/meetings/en/2007/sem_cr_ge/bio/shapiro.html [dostęp: 15.11.2023].

⁵⁶ Zob. Motion Picture Association, *Who we are*, mpa-emea.org/who-we-are [dostęp: 15.11.2023].

porządku publicznego niektórych państw⁵⁷. Zasadne jest stwierdzenie, iż art. 23 ust. 1 Dyrektywy nie obejmuje art. 18, dlatego że to państwa członkowskie decydują o sposobie jego implementacji, a także, że może – i powinien – być on zróżnicowany w zależności od realiów branży i pozycji negocjacyjnej twórców. W przypadku rynku audiowizualnego, co omówiono powyżej, współtwórca filmu lub serialu nie ma możliwości zachowania praw, a to jest najskuteczniejsze narzędzie do walki o satysfakcjonującą wysokość wynagrodzenia i efektywne egzekwowanie jego uiszczania. Dodatkowo twórca przenosi prawa wyłączne, a więc pozbywa się roszczeń zakazowych w zamian za wynagrodzenie nieuwzględniające przyszłego sukcesu produkcji. Wypłaca je podmiot, który w momencie transakcji nie ma przychodów, ma za to zobowiązania względem podmiotów finansujących produkcję, co również przekłada się na kwotę honorarium twórcy. Jest to sytuacja wyjątkowa i nie jest swoista dla wszystkich branż. Być może w niektórych z nich cel Dyrektywy, w szczególności wyrażony w mot. 73 preambuły, można osiągnąć za pomocą innego mechanizmu⁵⁸. W takim ujęciu to przepisy prawa krajowego

⁵⁷ J.C. Ginsburg, *Colors in Conflicts: Moral Rights and the Foreign Exploitation of Colors in Conflicts. Moral Rights and the Foreign Exploitation of Colorized U.S. Motion Pictures Colorized U.S. Motion Pictures*, „Journal of the Copyright Society of the U.S.A” 1988, no. 36, s. 81–100; GESAC, ECSA, *False Bargain for European Creators!. 5 Points on why and how to Address Buy-Out Contracts in the VOD Sector*, authorsocieties.eu/content/uploads/2022/11/gesac-flyer-buyout.pdf [dostęp: 15.11.2023].

⁵⁸ Za zasadność wprowadzenia rozwiązania analogicznego do art. 70 ust. 2¹ pr. aut. w odniesieniu do artystycznych wykonań utworów muzycznych i słowno-muzycznych rozpowszechnianych online poza utworem audiowizualnym opowiada się J. Bleszyński (*Znaczenie projektowanego art. 861 oraz art. 18 ust. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, „Monitor Prawniczy” 2023, nr 10, s. 660–664). Autor zwraca uwagę, że „Odrębnym zagadnieniem jest racjonalność nieobjęcia nim symetrycznie ujętym wzmocnieniem prawa do wynagrodzenia również twórców utworów słownych, muzycznych i słowno-muzycznych, a także artystów wykonawców utworów słownych”. Moim zdaniem symetria taka jest uzasadniona. Oceny tej nie podważa podnoszona w wypowiedziach prasowych okoliczność, że zawierane przez reprezentujące autorów OZZ umowy z użytkownikami o rozpowszechnianie utworów online uważane są za tworzące obecnie stan zadowalający. Nawet gdyby tak było, to nie jest to stan oparty

rozstrzygają o możliwości wyłączenia określonych uprawnień twórcy na podstawie umowy.

Wracając do argumentów przeciwko poszerzeniu zakresu art. 70 ust. 2¹ pr. aut. o pkt 5, podnoszono⁵⁹, że zmiana przepisów wpłynie niekorzystnie na pozycję samych twórców, ponieważ ustawowe tantiemy spowodują obniżenie wynagrodzenia umownego. Miałyby to uzasadniać konieczność zabezpieczenia środków na wypłaty na późniejszym etapie. Powyższa obawa nie znajduje uzasadnienia ani w treści projektowanego przepisu, ani w łańcuchu dystrybucji środków z tytułu eksploatacji utworu audiowizualnego. Po pierwsze, projektowane rozwiązanie dotyczy wynagrodzeń za rozpowszechnianie utworów audiowizualnych udostępnianych publicznie w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym. Przepis odnosi się zatem zarówno do tzw. produkcji oryginalnych, w których producentem lub koproducentem jest platforma VoD, ale także do utworów produkowanych przez podmiot trzeci i jedynie rozpowszechnianych przez platformę na podstawie umowy licencyjnej. Zgodnie z projektowanym przepisem zobowiązany do uiszczenia wynagrodzenia jest korzystający. W drugim z opisanych przypadków platforma-licencjobiorca w ogóle nie wypłaca twórcom wynagrodzeń na podstawie umowy o stworzenie utworu i przeniesienie praw, zatem nie ma możliwości obniżenia tego wynagrodzenia w celu zabezpieczenia środków. W pierwszej sytuacji, kiedy platforma występuje w roli koproducenta lub producenta żadnych środków nie musi zabezpieczać, ponieważ wynagrodzenie wpłacane twórcom, o którym mowa w projektowanym artykule, winno być „stosowne”. SFP-ZAPA w swoim stanowisku, wygłaszanym w ramach konsultacji społecznych Projektu 01, proponowała, by było ono powiązane z przychodami, a w przypadku podmiotów mających siedzibę poza terytorium RP z przychodami uzyskiwanymi wyłącznie na terytorium RP. Nie ma zatem konieczności,

na ustawowych gwarancjach stabilności i pewności treści prawa do wynagrodzenia, które zapewniłaby projektowana nowelizacja. *Ibidem*, s. 663.

⁵⁹ Stanowisko Netflixu oraz Amerykańskiej Izby Handlowej w Polsce, za: Raport z konsultacji publicznych projektu ustawy..., *op. cit.*, s. 47.

by korzystający z utworu zabezpieczał środki, ponieważ będą one pochodziły z generowanych dzięki rozpowszechnianiu filmu lub serialu przychodów.

Kolejnym nietrafionym argumentem przeciwko proponowanej nowelizacji⁶⁰ był brak świadomości, w jaki sposób nowy system miałby funkcjonować, ponieważ brakuje danych, którymi organizacje zbiorowego zarządzania powinny dysponować celem repartycji wynagrodzeń dotyczących utworów audiowizualnych. Należy stwierdzić, że takich danych nie brakuje, aczkolwiek nie są one chętnie udostępniane przez podmioty, które nimi dysponują. Z tym problemem SFP-ZAPA radzi sobie od wielu lat, wykorzystując narzędzia przewidziane w ustawie o prawie autorskim i ustawie z dnia 17 listopada 1964 r. – Kodeks postępowania cywilnego⁶¹ w toku inkasowania wynagrodzeń, o których mowa w art. 70 ust. 2¹ pr. aut., w szczególności gdy zobowiązanym jest operator sieci kablowej czy sieć kin⁶². Nie jest to zadanie łatwe, jednak przy poparciu przymusu państwowego, w szczególności komornika, podmioty zobowiązane są skłonne dostosować swoje postępowanie do treści rozstrzygnięcia sądu⁶³. Egzekwowanie należnych twórcom środków wymaga nakładów finansowych, zaangażowania czasowego i wyspecjalizowanych pracowników lub wsparcia profesjonalnego pełnomocnika. Jeśli kwestię wynagrodzeń, uzależnionych od przychodów korzystającego, pozostawi

⁶⁰ Uwaga Netflix'a, za: Załącznik: Uwagi do projektu ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw (UC103), s. 3, legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12887995/12887998/dokument587285.pdf [dostęp: 15.11.2023].

⁶¹ Tekst jedn.: Dz.U. z 2023 r., poz. 1550.

⁶² Zob. wyrok SA w Warszawie z dnia 6 listopada 2020 r., V ACa 826/19, LEX nr 3199659; *Porozumienie Stowarzyszenia Filmowców Polskich z siecią kin Multikino*, 2.04.2021, sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,31505,0,1,Porozumienie-Stowarzyszenia-Filmowcow-Polskich-z-siecicia-kin-Multikino.html [dostęp: 11.09.2023].

⁶³ Jak pokazuje praktyka, niektóre podmioty zobowiązane nie wypłacają należności i to pomimo prawomocnego wyroku sądowego. Zob. M. Kośka, *Cinema City przegrało spór o kilkanaście milionów złotych. Komornik wszedł na konto*, 1.12.2020, money.pl/gospodarka/cinema-city-przegralo-spor-o-kilkanasie-milionow-zlotych-komornik-wszedl-na-konto-6581634701405120a.html [dostęp: 11.09.2023].

się swobodnemu uznaniu stron w ramach swobody kontraktowej, to po pierwsze, wielu twórców nie będzie w stanie wynegocjować takiego mechanizmu ustalania należnego wynagrodzenia ze względu na swoją niekorzystną pozycję negocjacyjną. Po drugie, przeciętny twórca, pozbawiony przejrzystej procedury i wsparcia, zarówno finansowego, jak i organizacyjnego, nie będzie w stanie dochodzić wykonania zobowiązania czy chociażby weryfikować prawidłowości wyliczeń.

Krytykujący projekt sygnalizowali, że projektowany punkt 5 art. 70 ust. 2¹ pr. aut. spowoduje jednostronny wpływ środków płatniczych za granicę⁶⁴. Powyższe stwierdzenie prawdopodobnie oparto na założeniu, że polscy twórcy nie dostają żadnego wynagrodzenia z tytułu rozpowszechniania ich utworów audiowizualnych za granicą. Nie jest to prawdą. SFP-ZAPA inkasuje i dystrybuuje środki z tytułu tzw. wykorzystania zagranicznych, czyli eksploatacji polskich filmów za granicą. Opłaty te są także uiszczane przez serwisy VoD⁶⁵ na podstawie regulacji krajowych innych państw i umowy pomiędzy organizacjami zbiorowego zarządu.

Ujęcie komparatystyczne problemu

Jak dowodzą opisane wyżej przypadki, najbardziej efektywnym narzędziem do zapewnienia twórcom godziwego wynagrodzenia są normy powszechnie obowiązującego prawa. Wynagrodzenia z tytułu rozpowszechniania utworów audiowizualnych w internecie, w tym za pośrednictwem platform VoD, są wypłacane twórcom w wielu państwach UE oraz poza nią. Wprowadzone mechanizmy są różne, w części porządków krajowych były one zapewnione jeszcze przed implementacją Dyrektywy. Niezbywalne tantiemy należne na podstawie ustawy, obejmujące rozpowszechnianie przez internet, zostały wprowadzone w ramach

⁶⁴ R. Markiewicz, *Prawo o wynagrodzeniach...*, *op. cit.*

⁶⁵ *Kolejny rekordowy rok SFP-ZAPA – 166 mln łącznej kwoty wypłat dla autorów i producentów w 2021*, 10.01.2022, zapa.org.pl/aktualnosci,2,365,Kolejny-rekordowy-rok-SFP-ZAPA-166-mln-lacznej-kwoty-wyp-lat-dla-autorow-i-producentow-w-2021-roku.html [dostęp: 11.09.2023].

wymaganej harmonizacji na Litwie⁶⁶, w Słowenii⁶⁷ i w Belgii⁶⁸. Rozwiązania podobne do polskiej konstrukcji zostały wprowadzone do prawa holenderskiego jeszcze przed uchwaleniem Dyrektywy, a obecnie rozważane jest poszerzenie wynagrodzeń dla twórców o wpływy pochodzące m.in. ze streamingu⁶⁹. W Hiszpanii⁷⁰,

⁶⁶ M. Dingilevskis, *Lithuania transposes the DSM Directive*, 11.04.2022, ipkiten.blogspot.com/2022/04/guest-post-lithuania-transposes-dsm.html [dostęp: 11.09.2023]. Zob. Autorių teisių ir gretutinių teisių įstatymo, nr. VIII-1185, 2022-03-30 Nr. 2022-06306 [litewska ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych], e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/TAIS.207019. Należy nadmienić, że wszystkie źródła prawa inne niż dostępne w znanych autorce językach, czyli angielskim lub francuskim, przytaczono za: S. Carre, S. le Cam, F. Macrez, *Buyout contracts imposed...*, *op. cit.*

⁶⁷ Ch. Dziadul, *Slovenia adopts new law for authors' rights*, 17.02.2022, broadbandtvnews.com/2022/10/17/slovenia-adopts-new-law-for-authors-rights [dostęp: 13.02.2023]; zob. Zakon o spremembah in dopolnitvah Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP-I), 11.10.2022, SOP 2022-01-3088 [słoweńska ustawa o zmianie ustawy o prawach autorskich i prawach pokrewnych], pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO7916.

⁶⁸ Zob. E. Chatzoulis, *Follow Belgium and implement authors' rights!*, 11.07.2022, saa-authors.eu/en/blog/776-follow-belgium-and-implement-authors-rights#.Y-SrInbMJPY [dostęp: 11.09.2023]; zob. art. XI.228/11, Code de droit économique [belgijski kodeks prawa gospodarczego], www.ejustice.just.fgov.be/eli/loi/2013/02/28/2013A11134/justel#LNK0499 [dostęp: 13.11.2023].

⁶⁹ SAA, *Implementation of the EU Copyright Directive: Article 18 9th Initiative Urheberrecht Copyright Conference*, 22 November 2021, s. 8, urheber.info/media/pages/konferenz-2021/48a57cc68e-1663062364/cecile-despringre_saa.pdf [dostęp: 11.09.2023].

⁷⁰ W kwestii źródła prawa: „Art. 90.4 of the TRLPI was further amended in 2006 by Spanish Act 23/2006, implementing the EU 2001/29 Directive, to include an unwaivable online making available right. The statutory remuneration right currently in force covers all types of online exploitation (both on demand/interactive and linear streaming)” za: C. Perpina, R. Navarro, A. Strain, *Spain's audiovisual sector: fair remuneration and economic growth*, 23.04.2021, s. 2, members.cisac.org/CisacPortal/cisacDownloadFileSearch.do?docId=40042&lang=en [dostęp: 13.11.2023].

we Francji⁷¹, we Włoszech oraz w Estonii⁷² mechanizmy umożliwiające twórcom otrzymywanie odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia obowiązywały na długo przed uchwaleniem tekstu Dyrektywy. Francuski ustawodawca uznał wprost prawo twórców do tego rodzaju wynagrodzenia jako normę bezwzględnie obowiązującą, kształtującą zasady porządku publicznego⁷³.

W obawie przed trudnościami w egzekwowaniu należnych wypłat prawodawca estoński zdecydował się na oryginalne konstrukcyjne rozwiązanie: jeśli korzystający z utworu nie uiszczy pełnej wysokości wynagrodzenia, które strony uznały za odpowiednie i proporcjonalne, uznaje się, że eksploatacja następuje bez zgody uprawnionego. W konsekwencji nieuiszczenie wynagrodzenia nie ogranicza się do niewłaściwego wykonania zobowiązania i powstania roszczenia o zapłatę, ale stanowi bezprawne wkroczenie w prawa wyłączne, a zatem ich naruszenie⁷⁴. Jest to konstrukcja, która wymusiłaby płacenie tantiem ze względu na ryzyko zakazu eksploatacji utworu audiowizualnego, aczkolwiek należy podkreślić, że tego rodzaju rozwiązanie nie wpisuje się w dotychczasową tradycję pojmowania zakresu praw wyłącznych i roszczeń zakazowych w Polsce. Analiza takiego modelu na tle przepisów i polskiej tradycji prawa autorskiego zdecydowanie wykracza poza ramy niniejszego artykułu.

Jednoznaczna kwalifikacja charakteru (natury) wynagrodzenia dla twórców audiowizualnych w danym kraju nastęrcza problemów. Przyczyną są chociażby zróżnicowane regulacje dotyczące

⁷¹ Zob. art. L 131-4, Code de la propriété intellectuelle, créé par la loi no 92-597 du 1er juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, publié au Journal officiel du 3 juillet 1992, Version en vigueur au 09 février 2023 [francuski kodeks własności intelektualnej], legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006278963.

⁷² Zob. SAA, Open letter: Extend the Polish model of statutory remuneration for audiovisual authors to on-demand usages, saa-authors.eu/en/news/801-open-letter-extend-the-polish-model-of-statutory-remuneration-for-audiovisual-authors-to-on-demand-usages#.ZDbFbXZBxPY [dostęp: 11.09.2023].

⁷³ Zob. art. L 131-5-3, Code de la propriété intellectuelle, *op. cit.*

⁷⁴ Zob. § 14 Autoriõiguse seadus [estońska ustawa o prawie autorskim], riigi-teataja.ee/akt/128122021003 [dostęp: 11.09.2023].

podmiotu pierwotnie uprawnionego z tytułu praw autorskich do utworu audiowizualnego oraz mechanizmów wykorzystywanych w ramach zbiorowego zarządu. W opracowaniach zbiorowych analiza komparatystyczna często ogranicza się do przytoczenia przetłumaczonej treści regulacji, która w przypadku przedmiotowego zagadnienia koncentruje się na niezbywalnym i nieprzenoszalnym charakterze prawa do wynagrodzenia. Z takich stwierdzeń nie wynika, jaki mechanizm ma doprowadzić do tego, by twórca wspomniane wynagrodzenie otrzymał. Najczęściej pośredniczą w tym OZZ, w innych państwach wykorzystywany jest mechanizm rozszerzonego zbiorowego zarządu (*extended collective licensing, ECL*)⁷⁵. Nawet jeśli analiza regulacji obcej jest pogłębiona, nie zawsze usuwa to wątpliwości wynikłe z przyjęcia perspektywy polskich modeli wynagrodzeń. Przykładowo w prawie włoskim natura wynagrodzenia dla twórców audiowizualnych objaśniana jest w następujący sposób:

wszystkim współtwórcom audiowizualnym przysługuje uprawnienie do niezbywalnego, odpowiedniego wynagrodzenia w związku z każdym rozpowszechnieniem utworu, płaconego przez podmiot, który czerpie zyski z tytułu korzystania z utworu w rozumieniu Art. 46 bis (2). Uprawnienia te nie mają odrębnego [w znaczeniu ustawowego – l.B.] statusu, ale raczej charakter umowny. Wywodzą się z przeniesienia praw do korzystania z utworu na producenta (art.46-bis(1)). Jest to przejście praw, które zawsze musi nastąpić (Art. 45), ponieważ producent nabywa prawa do eksploatacji utworu w ramach *cessio legis*. Żadna umowa sprzeczna z tym założeniem nie jest możliwa. Okoliczność, iż płatność jest dokonywana bezpośrednio przez licencjobiorców via SIAE [organizację zbiorowego zarządzania] nie zmienia kontraktowej natury wynagrodzenia, ustanowionego w ramach ustawowej gwarancji płatności na rzecz twórców⁷⁶.

⁷⁵ J. Axham, *The Consistency of the Nordic Extended Collective Licencing Model with International Copyright Conventions and EU Copyright Norms*, 2017, portal.research.lu.se/files/77224573/Axhamn_ECL_NIR_2019_6.pdf; SAA, *Takeaways from SAA's expert seminar: ECL helps audiovisual authors, state Nordic copyright experts*, 15.12.2022, saa-authors.eu/en/news/791-takeaways-from-saa-s-expert-seminar-ecl-helps-audiovisual-authors-state-nordic-copyright-experts [dostęp: 15.11.2023].

⁷⁶ Tłum. własne za: R. Xalabarder, *International Legal Study...*, op. cit., s. 71.

W systemie hiszpańskim prawo do wynagrodzenia za eksploatację online jest prawem ustawowym niepodlegającym zrzeczeniu się lub zbyciu, przy czym przyjmuje się, że jest ono należne w zamian za przeniesienie prawa do eksploatacji utworu na danym polu⁷⁷. Trudno jest także ustalić, wedle polskich kryteriów, naturę prawa do wynagrodzenia z tytułu eksploatacji utworu audiowizualnego online, w tym w ramach VoD, we Francji. Jednym z powodów są konsekwencje zbiorowego zarządu⁷⁸. Można jednak uznać, że w takich państwach jak Hiszpania, Włochy, Słowenia i Estonia przedmiotowe wynagrodzenie ma charakter ustawowy, ponieważ jest twórcy należne niezależnie od faktu posiadania przez niego praw wyłącznych. System francuski można także zaliczyć do przyjmujących takie rozwiązanie, z zastrzeżeniem przyjętego tam modelu zbiorowego zarządzania prawami⁷⁹.

Tantiemy ustawowe a porozumienia branżowe

Doświadczenia innych państw, zwłaszcza takich jak Dania czy Niemcy, wskazują na brak efektywności kontraktowych porozumień pomiędzy platformami a zreszzeniami twórców czy producentów. Proces ustalania warunków potwierdza przewagę negocjacyjną platform, zwłaszcza tych międzynarodowych. Przykładowo w odpowiedzi na wypracowanie kompromisu pomiędzy stowarzyszeniem reprezentującym producentów (Danish Producers Association) i twórców (Create Denmark), na mocy którego miały być dokonywane wypłaty z tytułu eksploatacji filmów i seriali online, Netflix,

⁷⁷ *Ibidem*, s. 73.

⁷⁸ Zbiorowy zarząd we Francji jest realizowany w ramach swoistej konstrukcji przeniesienia praw. Jest to inna sytuacja, niż w ramach modelu polskiego, gdzie OZZ jedynie inkasuje wynagrodzenie, natomiast po przeniesieniu praw wyłącznych przez twórcę na producenta, organizacja nie może występować z pozycji podmiotu udzielającego zezwolenie na korzystanie. Zob. *IRIS Special: Creativity Comes at a Price The Role of Collecting Societies*, eds S. Nikoltchev, European Audiovisual Observatory, Strasbourg 2009, s. 67, rm.coe.int/1680783dcd.

⁷⁹ Zob. przyp. 18 i 76.

Viaplay i inne platformy wstrzymały produkcję na terenie Danii⁸⁰. Skutkuje to zapaścią branży, gigantycznymi stratami w skali kraju oraz brakiem pracy nie tylko dla duńskich twórców, ale wszystkich osób pracujących przy produkcji filmowej⁸¹. W celu podjęcia negocjacji, obecnie nawet nie ze słabszej, ale będąc w przymusowej pozycji, oba stowarzyszenia uznały publicznie swoją winę za spowodowanie kryzysu, dodając, że przeceniły swoje znaczenie⁸².

Propozycję umownego rozwiązania kwestii tantiem skierował do polskich twórców Netflix. Warunki wypłat nie uwzględniają jednak celu, jaki ma być osiągnięty w drodze implementacji Dyrektywy i nie zastąpią prawotwórczej działalności polskiego ustawodawcy. Przykładowo rozwiązania proponowane przez wspomnianą platformę dotyczą wyłącznie tzw. produkcji oryginalnych, nie przyznając wynagrodzenia dla twórców, których utwory są rozpowszechniane w serwisach VoD na podstawie umów licencyjnych. Dodatkowo wynagrodzenie wyliczone metodą proponowaną przez Netflix nie może być uznane ani za odpowiednie, ani za proporcjonalne. Przykładowo wynagrodzenie twórców seriali byłoby wypłacane dopiero po osiągnięciu progu 10 mln globalnych użytkowników. Dodatkowym warunkiem, który musiałby być spełniony, to obejrzenie przez widza nie mniej niż 90% filmu lub sezonu serialu⁸³.

Pomimo iż najbardziej skutecznym narzędziem dla egzekwowania wynagrodzenia tantiemowego pozostaje obowiązek ustawy do czasu jego ustanowienia, porozumienia branżowe stanowią jedyną możliwość poprawienia sytuacji materialnej twórców

⁸⁰ Zob. E. Chatzoulis, *Follow Belgium...*, *op. cit.*; zob. art. XI.228/11, *op. cit.*

⁸¹ A. Pham, *Streaming crisis will cost Denmark min. DKK1-1.5 billion say production powerhouses*, 22.09.2022, nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/the-streaming-crisis-will-cost-denmark-min-dkk1-1-5-billion-say-production-powerhouses [dostęp: 11.09.2023].

⁸² *Eadem, Danish unions involved in streaming dispute claim mea culpa, as industry is bleeding*, 13.10.2022, nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/danish-unions-involved-in-streaming-dispute-claim-mea-culpa-as-industry-is-bleeding [dostęp: 11.09.2023].

⁸³ *Netflix szykuje pułapkę na polskich filmowców. Oświadczenie Prezesa SFP Jacka Bromskiego*, 21.12.2022, zapa.org.pl/aktualnosci,2,408,Netflix-szykuje-pulapke-na-polskich-filmowcow-Oswiadczenie-Prezesa-SFP-Jacka-Bromskiego.html [dostęp: 11.09.2023].

filmowych. W lipcu 2023 r. SFP-ZAPA zawarło z Grupą Polsat Plus umowę nową generalną dotyczącą korzystania z utworów audiowizualnych z repertuaru SFP w zakresie nadawania, reemitowania oraz udostępniania utworów audiowizualnych w internecie. Jak podkreśla prezes SFP, „Grupa Polsat Plus okazała się pod tym względem pionierem dobrych praktyk, za którym mamy nadzieję, pójdą także kolejne podmioty działające na polskim rynku⁸⁴”.

Podsumowanie

Model tantiemowy, uregulowany przez polskiego ustawodawcę, nie powinien być postrzegany jako szansa na dodatkowe wynagrodzenie dla twórców filmowych i szczególne uprzywilejowanie tej grupy względem osób działających w innych branżach. Tantiemy umożliwiają twórcom korektę wysokości wynagrodzenia ustalonego w umowie z producentem o kwotę, która odzwierciedla prawdziwą wartość rynkową przeniesionych praw. Nie jest ona możliwa do oszacowania na początkowym stadium produkcji, ponieważ zależy od wielu różnych czynników.

Brak godziwego wynagradzania twórców filmowych, zwłaszcza w kontekście zysków platform streamingowych, doprowadził do strajków w Hollywood. Zostały one zapoczątkowane przez scenarzystów, do których dołączyli aktorzy. Mimo iż konstrukcja wynagrodzenia i tzw. *residuals*⁸⁵ w Stanach Zjednoczonych odbiega od praktyki kontynentalnej, to amerykańscy twórcy i artyści także otrzymują kwoty nieproporcjonalne do zysków platform. Aktorzy występujący nawet w najbardziej popularnych serialach produkowanych przez platformy albo nie otrzymują wynagrodzenia wcale,

⁸⁴ Stowarzyszenie Filmowców Polskich podpisało nową umowę z Grupą Polsat Plus, 31.08.2023, sfp.org.pl/wydarzenia,5,34822,1,1,Stowarzyszenie-Filmowcow-Polskich-podpisalo-nowa-umowe-z-Grupa-Polsat-Plus.html [dostęp: 11.09.2023].

⁸⁵ A. Adekaiyero, E. Mazzeo, 'Breaking Bad' star Aaron Paul, 'Orange Is the New Black' cast member Kimiko Glenn, and more actors are revealing how little money they make as the SAG-AFTRA strike rolls on, 6.09.2023, insider.com/actors-revealing-how-little-money-make-sag-aftra-strike-2023-7 [dostęp: 11.09.2023].

albo w wysokości odbiegającej od wyobrażeń widzów na temat zarobków gwiazd ekranu. Ze względu na strukturę zatrudnienia w branży filmowej w Polsce twórcy nie mogą solidarnie powstrzymać się od pracy. Należy jednak pamiętać, że uzupełnienie tantiem ustawowych o należności z tytułu publicznego udostępniania utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym, stanowi prawidłowe wdrożenie art. 18 Dyrektywy, do czego polski ustawodawca jest zobowiązany.

Bibliografia

Akty prawne

Polska

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jedn.: Dz.U. z 2022 r., poz. 2509).

Unia Europejska i państwa UE

Autoriõiguse seadus [estońska ustawa o prawie autorskim], riigiteataja.ee/akt/128122021003 [dostęp: 11.09.2023].

Autorių teisų ir gretutinių teisų įstatymo, nr. VIII-1185, 2022-03-30 Nr. 2022-06306 [litewska ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych], e-seimas.lrs.lt/portal/legalAct/lt/TAD/TAIS.207019.

Code de droit économique [belgijski kodeks prawa gospodarczego], www.ejustice.just.fgov.be/eli/loi/2013/02/28/2013A11134/justel#LNK0499 [dostęp: 13.11.2023].

Code de la propriété intellectuelle, créé par la loi no 92-597 du 1er juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, publié au Journal officiel du 3 juillet 1992, Version en vigueur au 09 février 2023 [francuski kodeks własności intelektualnej], legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006278963.

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/790 z dnia 17 kwietnia 2019 r. w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym oraz zmiany dyrektyw 96/9/WE i 2001/29/WE (Dz.Urz. UE L 130/92 z 17.05.2019).

Rezolucja Parlamentu Europejskiego z dnia 20 października 2021 r. w sprawie europejskich mediów w dekadzie cyfrowej: plan działania na rzecz wsparcia odbudowy i transformacji (2021/2017(INI)) (Dz.Urz. UE C 184 z 5.05.2022).

Zakon o spremembah in dopolnitvah Zakona o avtorski in sorodnih pravicah (ZASP-I), 11.10.2022, SOP 2022-01-3088 [słoweńska ustawa o zmianie ustawy o prawach autorskich i prawach pokrewnych], pirsr.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO7916.

Orzecznictwo

Wyrok SA w Warszawie z dnia 6 listopada 2020 r., V ACa 826/19, LEX nr 3199659.

Literatura

- Adekaiyero A., Mazzeo E., *'Breaking Bad' star Aaron Paul, 'Orange Is the New Black' cast member Kimiko Glenn, and more actors are revealing how little money they make as the SAG-AFTRA strike rolls on*, 6.09.2023, insider.com/actors-revealing-how-little-money-make-sag-aftra-strike-2023-7 [dostęp: 11.09.2023].
- Arkin D., *Streaming viewership overtakes cable TV for the first time*, 18.08.2022, nbcnews.com/business/consumer/streaming-viewership-overtakes-cable-tv-first-time-rcna43704 [dostęp: 11.09.2023].
- Axham J., *The Consistency of the Nordic Extended Collective Licencing Model with International Copyright Conventions and EU Copyright Norms*, 2017, portal.research.lu.se/files/77224573/Axhamn_ECL_NIR_2019_6.pdf.
- Bałos I., *Umowa opcji w produkcji utworu audiowizualnego w kontekście praw do scenariusza*, „Zeszyty Naukowe UJ” 2022, nr 2, s. 59–88.
- Barta J., Markiewicz R., Art. 41, [w:] M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Cwiąkałski, K. Felchner et al., *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, wyd. 5, Warszawa 2011, Lex/el.
- Błęszyński J., *Glosa do uchwały siedmiu sędziów Sądu Najwyższego – Izba Cywilna z dnia 25 listopada 2008 r. III CZP 57/2008*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 2009, nr 5, s. 12–28.
- Błęszyński J., *Znaczenie projektowanego art. 861 oraz art. 18 ust. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, „Monitor Prawniczy” 2023, nr 10, s. 660–664.
- Box Office Lab, *Badanie wpływu COVID-19 na działalność producentów filmowych*, Warszawa 2021, pif.pl/wp-content/uploads/2021/10/boxoffice_lab_report_PL-EN-29-09.pdf [dostęp: 11.09.2023].
- Bukowski M., Art. 70, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, Lex/el.
- Carre S., le Cam S., Macrez F., *Buyout contracts imposed by platforms in the cultural and creative sector*, November 2023, europarl.europa.eu/supporing-analyses [dostęp: 13.11.2023].

- Chatzoulis E., *Follow Belgium and implement authors' rights!*, 11.07.2022, saa-authors.eu/en/blog/776-follow-belgium-and-implement-authors-rights#Y-SrlnbMJPY [dostęp: 11.09.2023].
- Czajkowska-Dąbrowska M., Wojciechowska A., *Art. 70. Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, [w:] *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. 2, red. R. Markiewicz, Warszawa 2021, Lex/el.
- Czas na tantiemy z internetu!*, 16.01.2023, polishdirectors.com/czas-na-tantiemy-z-internetu [dostęp: 13.11.2023].
- Czyżewski K., *Komentarz do art. 70*, [w:] *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. A. Michalak, Warszawa 2019, Legalis, nb. 1.
- Dingilevskis M., *Lithuania transposes the DSM Directive*, 11.04.2022, ipkiten.blogspot.com/2022/04/guest-post-lithuania-transposes-dsm.html [dostęp: 11.09.2023].
- Dlaczego tak ważna jest nowelizacja ustawy o prawach autorskich w internecie w dzisiejszych czasach?*, sprawiedliwamuzyka.pl [dostęp: 13.11.2023].
- Dusollier S., *Comment of the European Copyright Society Addressing Selected Aspects of the Implementation of Articles 18 to 22 of the Directive (EU) 2019/790 on Copyright in the Digital Single Market*, 8.06.2020, european-copyrightsocietydotorg.files.wordpress.com/2020/06/ecs_comment_art_18-22_contracts_20200611.pdf [dostęp: 11.09.2023].
- Dziadul Ch., *Slovenia adopts new law for authors' rights*, 17.02.2022, broadbandtvnews.com/2022/10/17/slovenia-adopts-new-law-for-authors-rights [dostęp: 13.02.2023].
- Eurovision DSM contest, eurovision.communia-association.org [dostęp: 11.09.2023].
- Faughdner R., Rottenberg J., *What Netflix's release of 'Roma' says about its movie business strategy*, 3.12.2018, latimes.com/business/hollywood/la-fi-ct-netflix-roma-20181203-story.html [dostęp: 11.09.2023].
- Gardziński T., *Netflix nie zapłaci pieniędzy twórcom „Rancza”. Duże rozgoryczenie i irytacja wśród aktorów*, 1.12.2020, rozrywka.spidersweb.pl/netflix-ranczo-tantiemy-bogdan-kalus-jacek-kawalec [dostęp: 13.11.2023].
- GESAC, ECSA, *False Bargain for European Creators!. 5 Points on why and how to Address Buy-Out Contracts in the VOD Sector*, authorsocieties.eu/content/uploads/2022/11/gesac-flyer-buyout.pdf [dostęp: 15.11.2023].
- Ginsburg J.C., *Colors in Conflicts: Moral Rights and the Foreign Exploitation of Colors in Conflicts. Moral Rights and the Foreign Exploitation of Colorized U.S. Motion Pictures Colorized U.S. Motion Pictures*, „Journal of the Copyright Society of the U.S.A” 1988, no. 36, s. 81–100.
- IRIS Special: Creativity Comes at a Price The Role of Collecting Societies*, eds S. Nikoltchev, European Audiovisual Observatory, Strasbourg 2009, rm.coe.int/1680783dcd.

- Kolejny rekordowy rok SFP-ZAPA – 166 mln łącznej kwoty wypłat dla autorów i producentów w 2021, 10.01.2022, zapa.org.pl/aktualnosci,2,365,Kolejny-rekordowy-rok-SFP-ZAPA-166-mln-lacznej-kwoty-wyp-lat-dla-auto-row-i-producentow-w-2021-roku.html [dostęp: 11.09.2023].
- Kośka M., *Cinema City przegrało spór o kilkanaście milionów złotych. Komornik wszedł na konto*, 1.12.2020, money.pl/gospodarka/cinema-city-przegralo-spor-o-kilkanascie-milionow-zlotych-komornik-wszedl-na-konto-6581634701405120a.html [dostęp: 11.09.2023].
- Markiewicz R., *Prawo o wynagrodzeniach za eksploatację w internecie ryzykowne gospodarczo*, 1.02.2023, prawo.pl/biznes/wynagrodzenia-tworcow-audiowizualnych,519425.html [dostęp: 13.11.2023].
- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, *Oświadczenie ws. tantiem dla polskich twórców i wykonawców z tytułu emisji w serwisach streamingowych*, 17.11.2022, gov.pl/web/kultura/oswiadczenie-ws-tantiem-dla-polskich-tworcow-i-wykonawcow-z-tytulu-emisji-w-serwisach-streamingowych [dostęp: 13.11.2023].
- Misiewicz A., *Okiem ekspertki*, [w:] *Prawa nie na sprzedaż! TAK dla tantiem, NIE dla buy-outów*, zaiks.org.pl/buy-out [dostęp: 13.11.2023].
- Motion Picture Association, *Who we are*, mpa-emea.org/who-we-are [dostęp: 15.11.2023].
- Muszyńska M., *Ranczo – aktorzy nie dostaną tantiem za emisję serialu na Netflixie. TVP zabiera głos*, 16.12.2020, naekranie.pl/aktualnosci/ranczo-netflix-nie-wypłaci-tantiem-aktorom-1608115048 [dostęp: 13.11.2023].
- Netflix szykuje pułapkę na polskich filmowców. Oświadczenie Prezesa SFP Jacka Bromskiego, 21.12.2022, zapa.org.pl/aktualnosci,2,408,Netflix-szykuje-pulapke-na-polskich-filmowcow-Oswiadczenie-Prezesa-SFP-Jacka-Bromskiego.html [dostęp: 11.09.2023].
- Pallus P., *Trwa batalia o tantiemy ze streamingu. „Nie walczymy z Netflixem”*, 2.01.2023, wirtualnemedial.pl/artykul/tantiemy-streaming-internet-ustawa-dyrektywa-netflix-jacek-bromski [dostęp: 11.09.2023].
- Pascal Ch., *Les clauses de buyout – d’acquisition forfaitaire des droits dans les contrats d’auteur pour les SMAD – illicéité et qualité de producteur audiovisuel*, 10.11.2022, daloz-actualite.fr/node/clauses-de-ibuyouti-d-acquisition-forfaitaire-des-droits-dans-contrats-d-auteur-pour-smad-illic#.Y-Tc3HbMJPY [dostęp: 11.09.2023].
- Perpina C., Navarro R., Strain A., *Spain’s audiovisual sector: fair remuneration and economic growth*, 23.04.2021, members.cisac.org/CisacPortal/cisacDownloadFileSearch.do?docId=40042&lang=en [dostęp: 13.11.2023].
- Pham A., *Danish unions involved in streaming dispute claim mea culpa, as industry is bleeding*, 13.10.2022, nordiskfilmmogtvfond.com/news/stories/

- danish-unions-involved-in-streaming-dispute-claim-mea-culpa-as-industry-is-bleeding [dostęp: 11.09.2023].
- Pham A., *Streaming crisis will cost Denmark min. DKK1-1.5 billion say production powerhouses*, 22.09.2022, nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/the-streaming-crisis-will-cost-denmark-min-dkk1-1-5-billion-say-production-powerhouses [dostęp: 11.09.2023].
- Porozumienie Stowarzyszenia Filmowców Polskich z siecią kin Multikino, 2.04.2021, sfp.org.pl/2016/wydarzenia,5,31505,0,1,Porozumienie-Stowarzyszenia-Filmowcow-Polskich-z-siecicia-kin-Multikino.html [dostęp: 11.09.2023].
- Ptak-Igiewska A., *Świąteczny konflikt Polaków z Netflixem*, 25.12.2022, rp.pl/biznes/art37667891-swiateczny-konflikt-polakow-z-netflixem [dostęp: 11.09.2023].
- SAA, *Takeaways from SAA's expert seminar: ECL helps audiovisual authors, state Nordic copyright experts*, 15.12.2022, saa-authors.eu/en/news/791-takeaways-from-saa-s-expert-seminar-ecl-helps-audiovisual-authors-state-nordic-copyright-experts [dostęp: 15.11.2023].
- SACD, *Réforme de l'audiovisuel: le ministre apporte de nouvelles garanties essentielles pour les auteurs*, 13.09.2019, sacd.fr/fr/reforme-de-laudiovisuel-le-ministre-apporte-de-nouvelles-garanties-essentielles-pour-les-auteurs-0 [dostęp: 13.11.2023].
- Shapiro T., fordhaminstitute.com/wp-content/uploads/2019/04/Shapiro-Ted.pdf [dostęp: 15.11.2023].
- Shapiro T., *Remuneration Provisions in the DSM Copyright Directive and the Audiovisual Industry in the EU: The Elusive Quest for Fairness*, 8.01.2021, wiggin.co.uk/insight/remuneration-provisions-in-the-dsm-copyright-directive-and-the-audiovisual-industry-in-the-eu-the-elusive-quest-for-fairness [dostęp: 15.11.2023].
- Shapiro T., wipo.int/meetings/en/2007/sem_cr_ge/bio/shapiro.html [dostęp: 15.11.2023].
- Stowarzyszenie Filmowców Polskich podpisało nową umowę z Grupą Polsat Plus, 31.08.2023, sfp.org.pl/wydarzenia,5,34822,1,1,Stowarzyszenie-Filmowcow-Polskich-podpisalo-nowa-umowe-z-Grupa-Polsat-Plus.html [dostęp: 11.09.2023].
- Szczotka J., 3.2. *Współtwórcy jako uprawnieni do wynagrodzenia z tytułu najmu egzemplarzy*, [w:] *idem, Najem i użyczenie egzemplarzy utworu jako odrębne pola eksploatacji*, Warszawa 2013.
- Targosz T., *Art. 41*, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, Lex/el.
- Targosz T., Włodarska-Dziurzyńska K., *Umowy przenoszące prawa autorskie*, Warszawa 2010.

- TW, *Netflix zajmuje połowę czasu polskim widzom streamingu. Player przed Disney+ i TVP VOD*, 13.06.2023, wirtualnemedial.pl/artykul/wspoldzienia-konta-netflix-jak-uzyskac-dostep-player-przed-disney-i-tvp-vod [dostęp: 11.09.2023].
- Wayne M.L., *Netflix, Amazon, and branded television content in subscription video on-demand portals*, „Media, Culture & Society” 2018, vol. 40, iss. 5, s. 725–741.
- Wittenberg A., *Netflix lobbuje w Polsce. „Zgodzili się na to Niemcy i dziś mają wielki problem”*, 2.03.2023, film.dziennik.pl/nawosci-vod/artykuly/8670856,netflix-polskie-kino-tantiemy-przepisy-lobbing-platforma-streamingowa-vod.html#opinia-cieszynskiego [dostęp: 11.09.2023].
- Xalabarder R., *International Legal Study on Implementing an Unwaivable Right of Audiovisual Authors to Obtain Equitable Remuneration for the Exploitation of Their Works*, May 2018, cisac.org/media/4055/download [dostęp: 11.09.2023].
- Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych, *Często zadawane pytania*, zapa.org.pl/aktualnosc/10,50,Czesto-zadawane-pytania.html [dostęp: 11.09.2023].

Inne

- Projekt z dnia 6 czerwca 2022 r. ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw, <https://legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12887989/12887990/dokument561868.pdf> [dostęp: 28.11.2023].
- Projekt z dnia 17 listopada 2022 r. ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw, <https://legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12887989/12887990/dokument588064.pdf> [dostęp: 28.11.2023].
- Projekt z dnia 4 stycznia 2023 r. ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw, <https://legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12888011/12888012/dokument599316.pdf> [dostęp: 28.11.2023].
- Raport z konsultacji publicznych projektu ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw – załącznik do Oceny Skutków Regulacji, legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12888011/12888012/dokument599321.pdf [dostęp: 11.09.2023].
- SAA, *Implementation of the EU Copyright Directive: Article 18 9th Initiative Urheberrecht Copyright Conference*, 22 November 2021, urheber.info/media/pages/konferenz-2021/48a57cc68e-1663062364/cecile-de-springre_saa.pdf [dostęp: 11.09.2023].
- SAA, *Open letter: Extend the Polish model of statutory remuneration for audiovisual authors to on-demand usages*, saa-authors.eu/en/new-

s/801-open-letter-extend-the-polish-model-of-statutory-remuneration-for-audiovisual-authors-to-on-demand-usages#.ZDbFbXZBxPY [dostęp: 11.09.2023].

Stanowisko Google do projektu ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw (UC103), wdrażającej Dyrektywę Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/790 z dnia 17 kwietnia 2019 r. w sprawie praw autorskich i pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym oraz zmieniającej dyrektywę 96/9/WE i 2001/29/WE, Warszawa, 20.07.2022, legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12887995/12887998/dokument587260.pdf [dostęp: 15.11.2023].

Stanowisko nadesłane przez Stowarzyszenie Dystrybutorów Filmowych w ramach konsultacji społecznych Projektu 01, Warszawa, 19.07.2022, legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12887995/12887998/dokument587309.pdf [dostęp: 13.02.2023].

Uzasadnienie, [w:] Druk nr 1382, Rządowy projekt ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, „Druki Sejmowe III kadencja”, 24.09.1999.

Załącznik: Uwagi do projektu ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw (UC103), legislacja.rcl.gov.pl/docs//2/12360954/12887995/12887998/dokument587285.pdf [dostęp: 15.11.2023].

Streszczenie

Tantiemy dla współtwórców utworu audiowizualnego w kontekście usług platform streamingowych oraz dyrektywy w sprawie prawa autorskiego na jednolitym rynku cyfrowym

Celem artykułu jest przedstawienie charakteru wynagrodzenia, należnego współtwórcom filmowym na podstawie art. 70 ust. 2¹ ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (pr. aut.). Obecne brzmienie przepisu nie uwzględnia realiów rynku audiowizualnego ani zmieniających się zwyczajów widzów, którzy rezygnują z seansu w kinie na rzecz VoD. Usługa wypiera również korzystanie z filmów zapisanych na nośniku. Art. 18 dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/790 z dnia 17 kwietnia 2019 r. w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym, która w dacie rozpowszechnienia niniejszego tekstu nie została wciąż implementowana do polskiego porządku prawnego, zobowiązuje państwa członkowskie, aby w przypadku, gdy twórcy i wykonawcy udzielają

licencji lub przenoszą swoje wyłączne prawa do eksploatacji ich utworów lub innych przedmiotów objętych ochroną, mieli oni prawo do odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia. Zdaniem autorki postulat ten, w odniesieniu do współtwórców utworu audiowizualnego, powinien być zrealizowany poprzez rozszerzenie zakresu art. 70 ust. 2¹ pr. aut. i wprowadzenie niezbywalnego prawa do stosownego wynagrodzenia z tytułu publicznego udostępniania utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym

Słowa kluczowe: tantiemy, prawo filmowe, odpowiednie i proporcjonalne wynagrodzenie

Abstract

Inalienable royalties for filmmakers in the context of streaming services and the Directive on Copyright in the Digital Single Market

The aim of the article is to present the nature of remuneration due to film co-authors and performers on the basis of Art. 70(2)(1) of the Act of February 4, 1994 on copyright and related rights (CRRA). The current wording of the provision does not take into account the realities of the contemporary audiovisual industry and changing habits of audience who give up cinema screenings in favor of VoD. The streaming services also replace usage of films stored on DVD or other carriers. According to Article 18 of Directive (EU) 2019/790 of the European Parliament and of the Council of 17 April 2019 on copyright and related rights in the digital single market, the Member States shall ensure that where authors and performers license or transfer their exclusive rights for the exploitation of their works or other subject matter, they are entitled to receive appropriate and proportionate remuneration. According to the author of this article, the said article, with respect to coauthors of an audiovisual work should be implemented by extending the scope of Art. 70(2)(1) of the CRRA by introducing an inalienable right to appropriate remuneration for making the work publicly available in such a manner that anyone could access it at a place and time individually selected by them.

Key words: residuals, inalienable royalties, appropriate and proportionate remuneration

- * Tekst został złożony do publikacji przed początkiem lutego 2024 r., kiedy to ukazały się założenia nowego projektu ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw, nr projektu UC6. Jak można przeczytać w części „istota rozwiązań planowanych w projekcie, w tym proponowane środki realizacji”, nie przewiduje się wprowadzenia podobnych, do już istniejących na gruncie art. 70 ust. 2[1] pr. aut., regulacji w odniesieniu do innych kategorii utworów lub przedmiotów praw pokrewnych lub też innych pól eksploatacji. Projekt ten nie przewiduje zatem wprowadzenia tantiem, o których mowa w tytule niniejszego artykułu. Planowany termin przyjęcia projektu przez Radę Ministrów to pierwszy kwartał 2024 r. Zob. gov.pl/web/premier/projekt-ustawy-o-zmianie-ustawy-o-prawie-autorskim-i-prawach-pokrewnych-oraz-niektorych-innych-ustaw3 [dostęp: 7.02.2024].