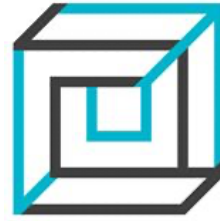


Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna,
im. Leona Schillera w Łodzi



Wydział Organizacji Sztuki Filmowej

Julia Kobiela

Nr albumu: 9555

Internet a prawo do tantiem – wyzwania i perspektywy
dla twórców treści audiowizualnych

Praca licencjacka napisana pod kierunkiem:
mgr Moniki Żelazowskiej

ŁÓDŹ 2025

Spis treści

<i>Wykaz skrótów</i>	<i>3</i>
<i>Wstęp</i>	<i>4</i>
<i>Rozdział 1 Tantiemy w systemie prawa autorskiego – geneza i regulacje.....</i>	<i>6</i>
1.1 Pojęcie „tantiem” – znaczenie i etymologia.....	6
1.2 Kluczowe pojęcia prawa autorskiego w kontekście tantiem	7
1.3 Historia regulacji tantiem w polskim systemie prawnym.....	8
1.4 Przepisy dotyczące utworów audiowizualnych.....	12
1.5 Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi – ich rola i funkcjonowanie	16
<i>Rozdział 2 Mechanizmy wypłacania tantiem oraz specyfika eksploatacji internetowej ..</i>	<i>19</i>
2.1 Mechanizm poboru i wypłaty tantiem w systemie zbiorowego zarządzania	19
2.2 Rozwój platform streamingowych i ich wpływ na rynek audiowizualny.....	24
2.3 Implementacja dyrektyw	28
<i>Rozdział 3 Współczesne wyzwania i kierunki rozwoju systemu wynagrodzeń dla twórców</i>	<i>33</i>
3.1 Główne wyzwania w zakresie repartycji tantiem w świetle aktualnych zmian rynkowych i technologicznych.....	33
3.2 Implementacja dyrektywy DSM a negocjacje z platformami VOD	35
3.3 Debaty nad rozszerzeniem katalogu uprawionych.....	36
3.4 Znaczenie współpracy międzynarodowej w repartycji.....	38
<i>Zakończenie</i>	<i>41</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>42</i>
<i>Załącznik nr 1. Wywiad z kierownikiem działu repartycji i obsługi autorów SFP-ZAPA, Cezarym Piekarczykiem – przeprowadzony 21.05.2025 r.</i>	<i>48</i>

Wykaz skrótów

tj. – to jest

tzw. – tak zwany

np. – na przykład

art. – artykuł

dot. – dotyczący

Dz.U. – Dziennik Ustaw

ust. – ustęp

u.o.p.a.p.p. – Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.

u.o.p.a. – Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim (Dz. U. Nr 48, poz. 286).

u.o.p. – Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz. U. 1952 nr 34 poz. 234)

OZZ – Organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi

u.z.z. – Ustawa z dnia 15 czerwca 2018 r. o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1665).

Regulamin – Regulamin repartycji Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych (ZAPA), załącznik do uchwały nr 19/2022 ZWZC SFP z dnia 21 maja 2022 roku

VoD – Video on Demand

Dyrektywa DSM – 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. U. UE. L. z 2019 r. Nr 130, str. 92).

Dyrektywa SAT-CAB II – Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/789 z dnia 17 kwietnia 2019 r. ustanawiająca przepisy dotyczące wykonywania praw autorskich i praw pokrewnych mające zastosowanie do niektórych transmisji online prowadzonych przez organizacje radiowe i telewizyjne oraz do reemisji programów telewizyjnych i radiowych oraz zmieniająca dyrektywę Rady 93/83/EWG (Dz. U. UE. L. z 2019 r. Nr 130, str. 82)

AI – Artificial Intelligence

Wstęp

Przedmiotem niniejszej pracy jest analiza ochrony prawnej wynagrodzenia twórców treści audiowizualnych w kontekście wynagrodzenia w postaci tantiem przysługujących twórcom z tytułu eksploatacji ich utworów w Internecie. Praca koncentruje się na problematyce zapewnienia sprawiedliwego wynagrodzenia dla twórców za korzystanie z ich autorskich praw majątkowych do utworów w przestrzeni internetowej poprzez analizę, zarówno obecnego systemu repartycji, jak i wyzwań prawnych i technologicznych związanych z jego funkcjonowaniem i dalszym rozwojem.

Do zajęcia się powyższym zagadnieniem skłoniły mnie wydarzenia związane z procesem nowelizacji ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych¹, kiedy pojawiła się realna szansa na wprowadzenie przepisu o wynagrodzeniu dla twórców z tytułu rozpowszechniania utworów audiowizualnych w Internecie. Szczególnie poruszyło mnie wówczas zaangażowanie młodych twórców, którzy mieli świadomość, że wraz z postępującym rozwojem technologii, w tym platform streamingowych, tantiemy z Internetu będą miały kluczowe znaczenie dla ich przyszłych dochodów z tytułu autorskich praw majątkowych.

Na etapie planowania mojej pracy, kwestia ta nie była jeszcze uregulowana. Obecnie twórcy mają już podstawę prawną w postaci odpowiedniego przepisu prawa gwarantującego należne im wynagrodzenie z tytułu autorskich praw majątkowych. Co ważne, sukces ten nie kończy dyskusji, a otwiera przestrzeń do dalszego rozwoju regulacji w tym zakresie.

W pracy korzystam głównie z literatury opartej na aktach prawnych, orzecznictwie oraz komentarzach do przepisów. W przypadku omawiania tantiem z Internetu, nawiązuję w dużej mierze do źródeł internetowych, ponieważ temat ten jest stosunkowo nowy i brakuje jeszcze szerokiej literatury naukowej w tym zakresie. Celem pracy jest wprowadzenie do tematu tantiem, wyjaśnienie dotychczasowych mechanizmów ich funkcjonowania oraz analiza przyszłości rynku audiowizualnego w kontekście dodatkowego wynagrodzenia dla twórców utworów audiowizualnych.

Praca składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym rozdziale wyjaśnione są podstawowe pojęcia i analiza obowiązujących przepisów prawa, ze szczególnym

¹ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.).

uwzględnieniem tantiem i utworu audiowizualnego wraz z funkcjonowaniem organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Treścią rozdziału drugiego jest analiza mechanizmu wypłaty tantiem dla twórców, na przykładzie działalności OZZ, takich jak Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych oraz Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych. W rozdziale tym skupiłam się także na omówieniu rozwoju platform streamingowych i ich wpływu na rynek wynagrodzeń oraz procesie implementacji dyrektywy DSM² do polskiego systemu prawnego, ze szczególnym uwzględnieniem przepisów dotyczących tantiem. W części trzeciej, przedstawiłam przeprowadzony wywiad z panem Cezarym Piekarczykiem³, kierownikiem działu repartycji i obsługi autorów ZAPA. Rozmowa ta stanowiła punkt wyjścia do refleksji nad tym, czego w polskim ustawodawstwie nadal brakuje, jakie są aktualne zagrożenia, nad którymi należy pracować, oraz jak funkcjonują polskie OZZ-ty w kontekście współpracy międzynarodowej.

² 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. U. UE. L. z 2019 r. Nr 130, str. 92).

³ Wywiad z C. Piekarczykiem, [załącznik nr 1]

Rozdział 1 Tantiemy w systemie prawa autorskiego – geneza i regulacje

1.1 Pojęcie „tantiem” – znaczenie i etymologia

Termin „tantiem” jest powszechnie używany do określenia dodatkowego wynagrodzenia należnego twórcy z tytułu eksploatacji utworu, do którego posiada autorskie prawa majątkowe. Jednak warto zaznaczyć, że jest to pojęcie wywodzące się z języka prawniczego, lecz nie funkcjonuje w języku prawnym. Zasady wypłacania tantiem za eksploatację utworów audiowizualnych określa przepis art. 70 ust. 2 u.o.p.a.p.p., jednak sam artykuł nie posługuje się tym terminem. Co istotne, w języku potocznym funkcjonuje forma „tantiem”, jednak w słownikach języka polskiego poprawnie wskazywanym terminem jest „tantiema”.

Słowo „tantiema” rzadko występuje w liczbie pojedynczej, najczęściej używa się go w liczbie mnogiej. W mianowniku liczby mnogiej przybiera formę „tantiemy”, natomiast w dopełniaczu – „tantiem”. Częstym błędem jest stosowanie niepoprawnej formy „tantiemów”, która nie odpowiada zasadom odmiany rzeczowników rodzaju żeńskiego, a właśnie do tego rodzaju należy „tantiema”⁴.

Wielki słownik języka polskiego przypisuje dwie definicje dla słowa „tantiema”. Pierwsza odnosi się do artystów i brzmi:

„Opłata za korzystanie z utworu artystycznego należna twórcom, wypłacana im bezpośrednio lub za pośrednictwem powołanej do tego organizacji”⁵.

Druga dotyczy wynagrodzenia w kontekście rady nadzorczej i definiuje „tantiemę” jako:
„Dodatkowe wynagrodzenie osoby zajmującej wysokie stanowisko w przedsiębiorstwie, uzależnione od zysków spółki”⁶.

Obie definicje wskazują na dodatkową formę wynagrodzenia, co znajduje potwierdzenie w etymologii tego słowa. „Tantiema” pochodzi od francuskiego „tantième”, oznaczającego część, udział bądź procent⁷. Z kolei francuskie „tantième” wywodzi się z połączenia słowa

⁴ Słownik języka polskiego PWN, „Tantiemy – odmiana”, prof.dr.hab. M. Bańko, <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/tantiemy;15820.html> [dostęp: 24.05.25 r.]

⁵ Wielki słownik języka polskiego, redaktor naukowy Piotr Źmigrodzki, Instytut Języka Polskiego PAN, „Tantiema – definicja”, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/56253/tantiema> [dostęp: 26.03.25 r.]

⁶ Ibidem.

⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/tantième> [dostęp : 26.03.25 r.]

„tant”, którego źródłem jest łacińskie „tantum”, oznaczające: „jeszcze raz tyle, drugie tyle”⁸. Współcześnie słowo „tantiem” w kontekście opłaty dla twórców funkcjonuje jako określenie dodatkowego wynagrodzenia, co w pewnym sensie zachowuje pierwotną ideę „drugie tyle” łacińskiego wyrażenia.

1.2 Kluczowe pojęcia prawa autorskiego w kontekście tantiem

Zrozumienie pojęcia tantiem, funkcjonujących w obszarze prawa autorskiego wymaga analizy podstawowych mechanizmów i zasad regulujących tę przestrzeń prawną. Obecnie w polskim systemie ustawodawczym obowiązuje Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 4 lutego 1994 roku⁹, która wprowadza pojęcie praw autorskich, określa ich przedmiot oraz wskazuje zakres praw przysługujących twórcy utworu.

Przedmiotem prawa autorskiego jest utwór określony w art. 1 u.o.p.a.p.p. jako:

„Każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”¹⁰.

Podmiotem prawa autorskiego według u.o.p.a.p.p. jest twórca, czyli:

„Osoba, której nazwisko uwidoczniono na egzemplarzach utworu lub której autorstwo podano do publicznej wiadomości w jakikolwiek inny sposób w związku z rozpowszechnianiem utworu”¹¹.

Istotnym także jest to, że w systemie prawa autorskiego wyróżnia się prawa autorskie osobiste, które są niezbywalne oraz nie podlegają zrzeczeniu, chronią one nieograniczoną w czasie więź twórcy z utworem. Oraz prawa autorskie majątkowe, które pozwalają twórcy rozporządzać utworem na wszystkich polach eksploatacji a także dają możliwość twórcy czerpania korzyści finansowych za korzystanie z utworów przez inne podmioty.

Od woli twórcy zależy, jak chce zarządzać przysługującymi mu majątkowymi prawami autorskimi, może on na przykład, udzielać licencji na korzystanie ze swojego utworu. W przypadku umowy licencyjnej twórca nie przenosi na licencjobiorcę autorskich praw majątkowych, tylko upoważnia go do korzystania z nich przez określony czas i na

⁸ Wielki słownik języka polskiego, redaktor naukowy Piotr Źmigrodzki, Instytut Języka Polskiego PAN, „Tantiema – pochodzenie”, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/56253/tantiema/5222208/dla-artysty> [dostęp 24.05.25 r.]

⁹ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.).

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

określonych polach eksploatacji¹². Twórca może także przenieść swoje prawa autorskie majątkowe na wskazanych przez niego polach eksploatacji na inny podmiot, jakim na przykład może być producent, wydawca czy organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Właśnie w tym kontekście istotne jest pojęcie tantiem, rozumiane jako dodatkowe wynagrodzenie należne twórcy z tytułu eksploatacji autorskich praw majątkowych do utworu. Można je traktować jako mechanizm ochronny twórcy, który zapewnia mu udział w przychodach generowanych przez jego utwór. Zysk z tantiem jest związany z majątkowymi prawami autorskimi, co oznacza, że jest on ograniczony w czasie, tj. twórcy mają prawo do wynagrodzenia z tytułu eksploatacji swojego utworu przez całe życie, a po ich śmierci prawa te mogą być przedmiotem dziedziczenia oraz zapisu spadkobierców autora lub mogą być przeniesione na osoby czy instytucje, którym autor przekazał autorskie prawa majątkowe. Prawo to przysługuje tak długo jak dany utwór jest objęty ochroną (w przypadku utworów audiowizualnych jest to 70 lat po śmierci najpóźniej zmarłego współtwórcy, tj.: głównego reżysera, autora scenariusza, autora dialogów, kompozytora muzyki skomponowanej do utworu audiowizualnego)¹³.

1.3 Historia regulacji tantiem w polskim systemie prawnym

- **Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim [autorskim]**¹⁴

Początki mechanizmu funkcjonowania tantiem można dostrzec już w pierwszym polskim akcie prawnym regulującym prawa autorskie, jakim była ustawa o prawie autorskim z dnia 29 marca 1926 roku¹⁵. Artykuł 47 u.o.p.a., odnoszący się do umów rozpowszechniania utworów innych niż umowy o nakład (np. umowy o publiczne wystawianie dzieła scenicznego lub publiczne wykonanie dzieła muzycznego), w kwestii wynagrodzenia stanowił, że „*wynagrodzenie autorskie płatne jest natychmiast po zawarciu umowy, a jeżeli twórca ma dostarczyć rękopisy, natychmiast po dostarczeniu go*

¹² Legalna Kultura, „Prawo w kulturze, przewodnik po prawie autorskim”, <https://legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/b-przewodnik-b-po-prawie-autorskim/licencja#gsc.tab=0> [dostęp: 28.03.25 r.]

¹³ ZAPA, „Tantiemy dla spadkobierców”, <https://zapa.org.pl/spadkobiercy/tantiemy-dla-spadkobiercow> [dostęp 23.02.25 r.]

¹⁴ Zachowano oryginalną pisownię zgodnie z brzmieniem ustawy z 1926 roku.

¹⁵ Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim (Dz. U. Nr 48, poz. 286).

*przedsiębiorcy, jeżeli zaś wynagrodzenie oblicza się w stosunku do zysku (tantjema) należy je wypłacać po każdym zamknięciu kasowym*¹⁶.

W tym przypadku pojęcie „tantjema” odnosi się do obliczania wynagrodzenia w zależności od osiągniętego zysku, jednak nie świadczy o dodatkowym wynagrodzeniu dla twórcy. Można zauważyć podobieństwo ze współczesnymi mechanizmami, zgodnie z którymi wysokość tantiem również uzależniona jest od zysków generowanych przez utwór.

W ustawie o prawie autorskim należy także zwrócić uwagę na rozdział V, dotyczący umowy agencyjnej. Art. 51 u.o.p.a. stanowi bowiem, że umowa ta:

*„uprawnia i zobowiązuje agenta do udzielania we własnym imieniu, ale na rachunek twórcy, licencji na przedstawienie utworów scenicznych i do wykonania dzieł muzycznych, tudzież do ścigania sądowo w imieniu twórcy bezprawnych przedstawień, względnie wykonywań tych utworów”*¹⁷ oraz art. 53 u.o.p.a., który stanowi, że:

„Agent obowiązany jest donosić twórcy natychmiast o każdej umowie licencyjnej” oraz *„wypłacać co trzy miesiące wynagrodzenie autorskie lub tantiemy”*¹⁸.

W schemacie regulującym umowę agencyjną, można dostrzec podobieństwo do współcześnie funkcjonujących organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Oczywiście system regulujący wynagrodzenia z tytułu korzystania z autorskich praw majątkowych nie był w tamtym czasie w pełni rozwinięty ze względu na ograniczenia związane z dopiero rozwijającym się rynkiem artystycznym i dlatego też dotyczył jedynie wybranych form eksploatacji utworów.

Warto także zwrócić uwagę na art. 10 u.o.p.a., który sygnalizuje obecność utworu – filmu kinematograficznego i określa, że prawo autorskie do tego rodzaju utworu przysługuje przedsiębiorcy, a w razie zamówienia dzieła – zamawiającemu. Warto zauważyć więc, że prawa autorskie majątkowe w przypadku dzieła kinematograficznego nie przysługiwały twórcy.

- **Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim**

Powojennym aktem prawnym regulującym kwestie prawa autorskiego oraz dostosowującym się do realiów PRL była ustawa o prawie autorskim z dnia 10 lipca 1952

¹⁶ Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim (Dz. U. Nr 48, poz. 286).

¹⁷ Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim (Dz. U. Nr 48, poz. 286).

¹⁸ Ibidem.

roku¹⁹. Ze względu na czasy, w których powstała, w jej przepisach widoczna jest kontrola państwa nad funkcjonowaniem własności intelektualnej w gospodarce socjalistycznej. Przykładem tego jest rozdział 5 u.o.p., stanowiący o przejściu praw majątkowych, art. 33 paragraf 1 stanowił, że:

„Rada Ministrów może ustalić zasady i stawki wynagradzania twórców oraz wzorcowe umowy we wszystkich lub niektórych działach twórczości”²⁰.

Natomiast jeśli chodzi o wynagrodzenie wynikające z umowy wydawniczej, ustawa stanowiła, że gdy wynagrodzenie twórcy, nie wynika z umowy ani przepisu, to ustalane jest na podstawie oceny wartości utworu i jego pożytku społecznego oraz wysiłku twórczego jakiego wymagał²¹.

W odniesieniu do tantiem, w u.o.p. nie pojawia się takie samo określenie jak w poprzedzającym ją przedwojennym akcie prawnym. Ze względu na regulacje prawne skupiające się na państwowym mechanizmie działania, nie ma również wzmianki o organizacjach, które można by porównać do współcześnie funkcjonujących organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi.

Odnosząc się do określenia komu przysługują autorskie prawa do filmów kinematograficznych, artykuł 13 ustawy o prawie autorskim, stanowił, że:

„prawo autorskie do filmów kinematograficznych służy przedsiębiorstwu, które wytworzyło film”²².

Zatem w tym akcie prawnym, twórca również nie posiadał praw autorskich majątkowych do utworu kinematograficznego jako całości.

Powyższe regulacje były specyficznym sposobem funkcjonowania przepisów prawnych, dostosowując je do centralnie zarządzanej gospodarki państwowej, która w czasach komunizmu była jedyną dopuszczalną formą działania.

- **Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych**

Po upadku komunizmu w Polsce i początkach rozwoju warunków gospodarki wolnorynkowej powstała potrzeba dostosowania polskich przepisów chroniących własność

¹⁹ Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz. U. 1952 nr 34 poz. 234)

²⁰ Ibidem.

²¹ Zob. art. 40 § 1 Ustawy z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz. U. 1952 nr 34 poz. 234)

²² Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz. U. 1952 nr 34 poz. 234)

intelektualną do standardów międzynarodowych Unii Europejskiej oraz Konwencji Berneńskiej²³. W efekcie prowadzonych prac podniesienia poziomu ochrony prawnoautorskiej uchwalona została Ustawa z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych, która jest obowiązującym aktem prawnym (od czasu wprowadzenia wielokrotnie nowelizowanym).

Przede wszystkim jest to akt prawny szeroko rozbudowany w porównaniu do poprzednich ustaw oraz zmieniający się na przestrzeni lat poprzez liczne nowelizacje tak, by dostosować się do współcześnie ewolucyjnego rynku kultury oraz dyrektyw Unii Europejskiej. Ustawodawca w ramach wprowadzanych zmian między innymi rozszerza zakres regulacji dotyczących praw pokrewnych, zasady działania organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi oraz wprowadza przepisy odnoszące się do ochrony treści cyfrowych.

W kwestii wynagrodzenia z tytułu przeniesienia autorskich praw majątkowych do utworu art. 43 u.o.p.a.p.p. stanowi, że:

„musi być godziwe i odpowiednie do zakresu udzielonego prawa, charakteru i zakresu korzystania oraz korzyści wynikających z korzystania z utworu”²⁴.

Ponadto wprowadzono zabezpieczenie dla twórcy w postaci art. 44 u.o.p.a.p.p., który stanowi, że gdy wynagrodzenie twórcy nie jest współmierne do zysku nabywcy autorskich praw majątkowych lub licencjodawcy to twórca może żądać stosownego podwyższenia wynagrodzenia na drodze sądowej. Także art. 45 u.o.p.a.p.p. określa, że jeśli umowa nie stanowi inaczej to twórcy przysługuje odrębne wynagrodzenie za każde pole eksploatacji utworu. Wszystkie te przepisy prowadzą do jak największej ochrony twórcy przed nieuczciwym wykorzystaniem jego własności intelektualnej, jakim jest utwór. Kwestie regulacji dotyczących utworu audiowizualnego zostaną szerzej omówione w dalszej części pracy.

²³ Konwencja Berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r. i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r. (Dz. U. z 1935 r. Nr 84, poz. 515 z późn. zm.).

²⁴ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.).

1.4 Przepisy dotyczące utworów audiowizualnych

Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych nie definiuje wprost utworu audiowizualnego, ale wskazuje w art. 1 ustępie 2 punkcie 9, że utwory audiowizualne (w tym filmowe) są uznawane w rozumieniu ustawy jako utwór i przedmiot prawa autorskiego. Natomiast zgodnie z art. 4 ustawy z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii²⁵ „*Filmem jest utwór dowolnej długości, w tym utwór dokumentalny lub animowany, złożony z serii następujących po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku, utrwalonych na jakimkolwiek nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie, wywołujących wrażenie ruchu i składających się na oryginalną całość, wyrażającą akcję (treść) w indywidualnej formie, a ponadto, z wyjątkiem utworów dokumentalnych i animowanych, przewidziany do wyświetlania w kinie jako pierwszym polu eksploatacji w rozumieniu przepisów o prawie autorskim i prawach pokrewnych*”²⁶.

Należy zaznaczyć, że do utworu filmowego zalicza się również film telewizyjny, który w odróżnieniu do filmu kinematograficznego, przeznaczony jest do eksploatacji telewizyjnej.

Do utworów audiowizualnych można włączyć również między innymi; wideoklipy, teatr telewizji, niektóre reklamy oraz niektóre gry wideo²⁷.

Zgodnie z art. 69 u.o.p.a.p.p. za współtwórców utworu audiowizualnego uważane są osoby, które „wniosły wkład twórczy w jego powstanie, a w szczególności: reżyser, operator obrazu, twórca adaptacji utworu literackiego, twórca stworzonych dla utworu audiowizualnego utworów muzycznych lub słowno-muzycznych oraz twórca scenariusza”²⁸.

W treści wskazanego artykułu ustawodawca określa, że utwór audiowizualny jest rozumiany jako dzieło współautorskie, zgodnie z treścią art. 9 u.o.p.a.p.p. Wskazuje także tych członków ekipy filmowej, którzy „w szczególności” są uznawani za twórców, jednak nie zamyka katalogu potencjalnie uprawnionych osób. Kwestia współautorstwa powinna być rozstrzygana na podstawie rzeczywistego udziału i wkładu twórczego danej osoby w powstanie utworu audiowizualnego²⁹.

²⁵ Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 130).

²⁶ Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 130).

²⁷ M. Bukowski [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, art. 69, s. 917.

²⁸ Zob. artykuł 69, ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24).

²⁹ M. Bukowski [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, art. 69, s. 917.

Aby utwór audiowizualny mógł być rozpowszechniany producent danego utworu musi na mocy umów nabyć wyłączne autorskie prawa majątkowe do eksploatacji utworów wykorzystanych albo stworzonych w ramach danego utworu audiowizualnego oraz prawa majątkowe od współtwórców i wykonawców, wypłacając wynagrodzenie za wykonana pracę w ramach danego utworu audiowizualnego³⁰. Powinien on dysponować pełnią praw, które umożliwią późniejszą komercjalizację utworu.

Art. 43 ust. 1 u.o.p.a.p.p. w kwestii wynagrodzenia za przeniesie autorskich praw majątkowych stanowi, że jeśli z umowy nie wynika, że nastąpiło to nieodpłatnie, twórcy należy się z tego tytułu wynagrodzenie.

Jednak warto zauważyć, że wynagrodzenie dla twórców i wykonawców z tego tytułu nie zawsze jest proporcjonalne do wysokości późniejszych wpływów z korzystania z danego utworu. Wynika to z różnych czynników, przede wszystkim: moment, kiedy następuje przeniesie autorskich praw majątkowych do danego utworu odbywa się w trakcie początkowych prac nad utworem i w tym czasie poziom sukcesu oraz późniejsze przychody z utworu nie są dokładnie znane. Dlatego też zostało uwzględnione w u.o.p.a.p.p. prawo do dodatkowego wynagrodzenia z tytułu eksploatacji utworu, czyli tantiem. Wynagrodzenie to przysługuje każdemu twórcy, wykonawcy lub innemu podmiotowi, który posiada majątkowe prawa autorskie do utworu.

W wyroku z dnia 20.11.2015 r., I CSK 935/14, LEX nr 1976239, Sąd Najwyższy przyjął, że:

„Niezależnie od obowiązku zapłaty na rzecz licencjodawcy, korzystający z utworu audiowizualnego jest nadto zobowiązany do zapłaty na rzecz współtwórcy utworu audiowizualnego oraz artystów wykonawców wynagrodzenia za rozpowszechnianie utworu w ramach wskazanych w art. 70 ust. 2 ust. 1 u.p.a.p.p. pól eksploatacji. Jest to dla tych podmiotów wynagrodzenie dodatkowe, należne oprócz wynagrodzenia uzyskiwanego z tytułu samego uczestnictwa w powstaniu utworu audiowizualnego i niezależne od wspólnego prawa majątkowego”³¹.

Wynika z powołanego orzeczenia, że korzystający z utworu oprócz zapłaty z tytułu umowy licencyjnej na rzecz producenta, zobowiązany jest także, do uregulowania tantiem na rzecz współtwórców, mimo iż producent wcześniej nabył wszelkie autorskie prawa majątkowe do

³⁰ Zob. art. 70 ust. 1 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24).

³¹ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 listopada 2015 r., I CSK 935/14, LEX nr 1976239, [dostęp: 28.03.25 r.]

danego utworu. We wcześniejszym brzmieniu u.o.p.a.p.p. osobą zobowiązaną do wypłaty tego wynagrodzenia był producent, jednak później przeniesiono to zobowiązanie na korzystającego. Ponadto w art. 70 ust. 3 u.o.p.a.p.p. wskazane jest, że korzystający wypłaca wynagrodzenie ale za obligatoryjnym pośrednictwem właściwej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi.

Zgodnie z postanowieniami art. 70 ust. 2 u.o.p.a.p.p. 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 utworów;*
- 4) stosownego wynagrodzenia z tytułu reprodukcji utworu audiowizualnego na egzemplarzu przeznaczonym do własnego użytku osobistego;*
- 5) stosownego wynagrodzenia z tytułu publicznego udostępniania utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym;*
- 6) stosownego wynagrodzenia z tytułu reemitowania utworu”³².*

Warto zwrócić uwagę na to, że artykuł ten uprawnia do dodatkowego wynagrodzenia „współtwórców i artystów wykonawców”. Gdyby przez współtwórców rozumieć jedynie osoby wymienione w art. 69 u.o.p.a.p.p., mogłoby to ograniczyć możliwość otrzymywania tantiem przez inne podmioty, które również wnoszą wkład twórczy w powstanie utworu audiowizualnego. Z tego powodu organizacje zbiorowego zarządzania rozszerzają listę osób uprawnionych do dodatkowego wynagrodzenia. Mimo to wciąż istnieją podmioty, które zgłaszają roszczenia w tym zakresie, np. reżyserzy obsady³³ czy osoby dokonujące kolorokorekcji obrazu filmowego³⁴.

Katalog osób uznawanych za współtwórców w art. 69 u.o.p.a.p.p. ma charakter otwarty, co pozostawia przestrzeń na możliwość uwzględnienia kolejnych grup

³² Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.).

³³ „Tantiemy dla twórców, ale nie dla reżyserów obsady. „Upominamy się o status naszego zawodu.” Audycja : A teraz na poważnie w radiu TOK FM, prowadzący M.Lizut, goście E.Brodzka, P.Krajnik 22.05.2024

³⁴ Zob. Pismo dyrektora Departamentu Prawa Autorskiego i Filmu, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w sprawie wyrażenia opinii o wniosku dot. wprowadzenia do klasyfikacji zawodów nowego zawodu: Kolorysta/ka filmowy/wa oraz usytuowanie go w grupie średniej: 265 Twórcy i artyści.

zawodowych do otrzymania tantiem. Jednak w artykule 70 ust. 2 u.o.p.a.p.p. do określenia dodatkowego wynagrodzenia nie zostało użyte pojęcie „*tantiem*”, tylko w odniesieniu do kin użyto terminu „*wynagrodzenie proporcjonalne do wpływów*” a do reszty wymienionych pól eksploatacji określa „*stosowne wynagrodzenie*”. W wyroku z dnia 19.09.2024 r., II CSKP 1556/22, LEX nr 3758158, Sąd Najwyższy stwierdza, że wynagrodzenie proporcjonalne to:

„wynagrodzenie stanowiące określony procent (ułamek) przyjętej kwotowej podstawy wyliczenia, którą stanowi suma wpływów pieniężnych osiąganych przez podmiot prowadzący kino z tytułu sprzedaży biletów wstępu na seanse” a wynagrodzenie stosowne „może mieć natomiast charakter proporcjonalny, ryczałtowy (zob. art. 70 ust. 4 u.p.a.p.p.) lub mieszany”³⁵.

Charakter mieszany wynagrodzenia można rozumieć jako wypłatę ustaloną w formie kwotowej oraz w części procentowej. Dlatego przepis ten ustala sposób wynagrodzenia uwzględniając jego rodzaj ze względu na pole eksploatacji. Oznacza to, że twórca zarabia wtedy, kiedy inni korzystają z jego utworu. Tantiemy płacą podmioty, które wykorzystują utwory w ramach swoich działalności, a w wypadku wykorzystywania utworów audiowizualnych są to np. projekcje w kinach, emisje w telewizjach, udostępnianie w ramach serwisów streamingowych czy udostępnianie treści hotelom i innym obiektom użyteczności publicznej. Wysokość tantiem ustalana jest przez Komisję Prawa Autorskiego powoływaną przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego³⁶. Należy również wspomnieć, że istnieje możliwość wykorzystania utworów bez konieczności zapłaty na rzecz autora na zasadzie tzw. dozwolonego użytku³⁷.

³⁵ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 19 października 2024 r., II CSKP 1556/22, LEX nr 3758158, [dostęp: 28.03.25 r.]

³⁶ Zob. Oddział 2 Ustawy z dnia 15 czerwca 2018 r. o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1665).

³⁷ Zob. Oddział 3 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.).

1.5 Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi – ich rola i funkcjonowanie

Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi są istotnymi instytucjami ze względu na ułatwienie monitorowania i pobierania wpłat należnych twórcom z tytułu korzystania z ich autorskich praw majątkowych do utworu oraz ułatwienie legalnego dostępu do zasobów dla podmiotów, które z tej twórczości korzystają³⁸. W Polsce OZZ-ty funkcjonują w formie prawnej stowarzyszeń zrzeszających twórców, wykonawców i producentów³⁹, działających na podstawie zezwolenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zasady działania, statut oraz regulacje prawne organizacji zbiorowego zarządzania określa ustawa z dnia 15 czerwca 2018 roku o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi⁴⁰.

Działalność OZZ polega na wykonywaniu praw autorskich lub praw pokrewnych na rzecz zbiorowej korzyści uprawnionych. OZZ-ty między innymi zajmują się; udzielaniem licencji w imieniu twórcy na korzystanie z jego utworu, negocjowaniem umów z użytkownikami utworów, pobieraniem wynagrodzeń autorskich od podmiotów wykorzystujących utwory w swojej działalności, wypłacaniem wynagrodzeń twórcom i wykonawcom oraz ochroną interesu prawnego twórców i wykonawców (w razie naruszenia praw twórcy, organizacja dochodzi roszczeń w jego imieniu). Proces zapewniania twórcom wynagrodzenia za korzystanie z ich utworów można przedstawić w następujący sposób:

- udzielanie licencji w imieniu twórcy na korzystanie z jego utworu,
- pobieranie wynagrodzenia autorskiego od instytucji korzystających z utworu. twórcy w ramach swojej działalności (inkasa),
- podział zebranych wynagrodzeń autorskich (repartycja) oraz wypłata należnych tantiem dla twórców.

Przychody uzyskiwane z praw autorskich podlegają opodatkowaniu podatkiem dochodowym od osób fizycznych. Z wynagrodzenia autorskiego wypłacanego twórcom

³⁸ P. Lewandowski, ZAiKS, „Forma prawna ozz-ów w Europie”, <https://zaiks.org.pl/artykuly/2023/grudzien/forma-prawna-ozz-ow-w-europie> [dostęp: 29.03.25 r.]

³⁹ Zob. art. 3 ust 2 ustawy z dnia 15 czerwca 2018 r. o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1665).

⁴⁰ Ustawa z dnia 15 czerwca 2018 r. o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1665).

potrącane są także opłaty na rzecz działalności stowarzyszenia⁴¹. Stosunek pomiędzy twórcą a daną organizacją zbiorowego zarządzania jest regulowany zgodnie z zawartą pomiędzy stronami umową. OZZ-ty chronią utwory swoich członków, ale także twórców, którzy nie należą do stowarzyszenia a zdecydowali się powierzyć organizacji swoje utwory pod ochronę. Organizacje zbiorowego zarządzania nie tylko zajmują się wypłatą tantiem dla polskich twórców, ale także w ramach współprac międzynarodowych przekazują dla twórców z całego świata tantiemy należne im za eksploatację ich utworów na terenie Polski.

W Polsce aktywnie działa 10 organizacji zbiorowego zarządzania (7 zajmujących się prawami autorskim oraz prawami pokrewnymi oraz 3 zajmujące się jedynie prawami pokrewnymi)⁴². Do czołowych OZZ-tów w Polsce należą:

- Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich - SFP-ZAPA,
- Związek Autorów i Kompozytorów Scenicznych – ZAiKS,
- Związek Artystów Wykonawców – STOART,
- Związek Producentów Audio Video – ZPAV,
- Związek Artystów Scen Polskich – ZASP.

Najdłużej działającą OZZ jest ZAiKS, który powstał w 1918 roku między innymi z inicjatywy Juliana Tuwima, Jana Brzechwy czy Antoniego Słonimskiego. Stowarzyszenie to chroni twórców utworów muzycznych, utworów słowno-muzycznych, utworów słownych czy utworów choreograficznych⁴³.

Stowarzyszenie – Związek Artystów Wykonawców STOART, w obecnej formie działa od 2007 roku. Wcześniej, czyli od 1995 roku funkcjonował jako Związek Stowarzyszeń Artystów Wykonawców STOART. Od tego czasu również posiada zezwolenie na zbiorowe zarządzanie prawami pokrewnymi w takim zakresie jak działa obecnie. Zakres działania związku obejmuje zbiorowe zarządzanie i ochronę praw do artystycznych wykonań utworów muzycznych i słowno-muzycznych. Jest to organizacja zajmująca się ochroną jedynie praw pokrewnych⁴⁴.

⁴¹ ZAiKS, „Prawa autorskie i tantiemy”, <https://zaiks.org.pl/dla-autorow/prawa-autorskie-i-tantiemy> [dostęp: 29.03.25 r.]

⁴² Legalna Kultura, „Prawo w Kulturze. Organizacje Zbiorowego Zarządzania.”, <https://www.legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/organizacje-zbiorowego-zarzadzania#gsc.tab=0> [dostęp: 03.03.25 r.]

⁴³ ZAiKS, „Historia ZAiKS-u”, <https://www.zaiks.org.pl/o-nas/historia-zaiks-u> [dostęp: 28.03.25 r.]

⁴⁴ STATUT Związku Artystów Wykonawców STOART, <https://stoart.org.pl/upload/2020/05/statut-30-04-2020.pdf> [dostęp: 28.03.25 r.]

Związek Artystów Scen Polskich ZASP, został założony w 1918 roku. W 1995 roku otrzymał zgodę na zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi scenografów teatralnych, reżyserów teatralnych oraz dramaturgów. Chroni także prawa pokrewne aktorów, aktorów dubbingowych i tancerzy⁴⁵.

Związek producentów Audio Video ZAPV powstał w 1991 roku, a w 1995 roku otrzymał prawa Organizacji Zbiorowego Zarządzania. Chroni prawa pokrewne producentów fonogramów i wideogramów⁴⁶.

Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych powstał na mocy zezwolenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 1995 roku jako jednostka wyodrębniona w ramach Stowarzyszenia Filmowców Polskich do spraw zbiorowego zarządzania prawami autorskimi oraz pokrewnymi. SFP- ZAPA chroni prawa pokrewne producentów utworów audiowizualnych oraz prawa autorskie twórców audiowizualnych takich jak: reżyser, autor scenariusza i dialogów, operator obrazu, scenograf, kostiumograf, operator dźwięku, montażysta, dekorator wnętrz⁴⁷.

⁴⁵ Legalna Kultura „Prawo w kulturze, Organizacje zbiorowego zarządzania, ZASP- Związek Artystów Scen Polskich”, <https://www.legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/organizacje-zbiorowego-zarzadzania/blog/138.zwiazek-artystow-scen-polskich-zasp#gsc.tab=0> [dostęp: 28.03.25 r.]

⁴⁶ ZAPAV, „O nas”, <https://zpav.pl/onas/index.php> [dostęp 28.03.25 r.]

⁴⁷ ZAPA, „Czyje prawa chronimy?”, <https://zapa.org.pl/o-nas/czym-zajmuje-sie-zapa> [dostęp 03.03.25 r.]

Rozdział 2 Mechanizmy wypłacania tantiem oraz specyfika eksploatacji internetowej

2.1 Mechanizm poboru i wypłaty tantiem w systemie zbiorowego zarządzania

Każdy podmiot, który korzysta z twórczości, czyli z autorskich praw majątkowych twórcy, zobowiązany jest do uiszczania opłat na rzecz twórców za pośrednictwem właściwej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Podmioty korzystające z utworów w prowadzeniu swojej działalności, nazywane są w tej relacji – użytkownikami, natomiast twórcy lub producenci, którym tantiemy przysługują – uprawnionymi.

Mechanizm poboru tantiem od użytkowników, mimo iż logicznie skonstruowany, może okazać się skomplikowanym i nie zawsze oczywistym systemem. Dlatego w relacji pomiędzy użytkownikiem a uprawnionym istotną rolę odgrywają organizacje zbiorowego zarządzania. Wynika to przede wszystkim z faktu, że twórca znajduje się w tej relacji na słabszej pozycji względem użytkownika, który zazwyczaj dysponuje znacznie większym kapitałem, m.in. rozbudowanymi działami finansowymi czy prawnymi. Szczególnie wyraźnie jest to w sytuacji, gdy użytkownik uchyla się od obowiązku zapłaty i konieczne staje się dochodzenie należności w postępowaniu sądowym. OZZ negocjują i zawierają umowy w imieniu twórców, pobierają należne im wynagrodzenia, dzielą je pomiędzy uprawnionych oraz dokonują wypłat. Schemat ten dotyczy wszystkich pól eksploatacji i można go przedstawić na przykładzie utworu audiowizualnego:

- W momencie, gdy użytkownik korzysta z autorskich praw majątkowych twórcy w swojej działalności, powstaje obowiązek zapłaty tantiem.
- Właściwa organizacja zbiorowego zarządzania zwraca się do użytkownika z żądaniem zapłaty. Jeśli umowa z użytkownikiem nie została jeszcze zawarta, negocjuje się jej warunki, w tym wysokość wynagrodzenia i terminy płatności.
- Kolejnym krokiem jest *inkaso*, czyli pobranie tantiem przez OZZ. Pobiera się wynagrodzenie zarówno dla członków organizacji, jak i dla twórców niebędących jej członkami, aby zapewnić im możliwość odbioru tantiem za okres z sprzed zapisania się do OZZ.
- W przypadku, uchylania się przez użytkownika od zapłaty, OZZ podejmuje działania prawne prowadzące do wyegzekwowania należności, a w razie potrzeby wnosi pozew sądowy.

- Następnie zainkasowane środki dzielone są pomiędzy współtwórców zgodnie z zasadami określonymi w regulaminie repartycji – ten proces jak nazwa wskazuje określany jest repartycją.
- OZZ wypłaca należne tantiemy, przekazując uprawnionym raport zawierający szczegóły naliczenia⁴⁸.

Repartycja stanowi kluczowy element mechanizmu uzyskiwania wynagrodzenia autorskiego, ponieważ to na tym etapie tantiemy są dzielone pomiędzy współtwórców. Każda organizacja zbiorowego zarządzania, posiada własny regulamin repartycji, który określa m.in. zasady podziału przychodów z praw, terminy wypłat, tantiem za poszczególne pola eksploatacji, zasady potrąceń kosztów zbiorowego zarządzania oraz inne zasady proceduralne.

Na przykładzie Regulaminu repartycji Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych⁴⁹, można przeanalizować szczegółowo, jak wygląda proces repartycji w praktyce. W § 10 Regulaminu wskazano etapy repartycji, do których należą:

- Identyfikacja utworu – polegająca na ustaleniu, które utwory audiowizualne oraz którzy uprawnieni będą objęci daną repartycją. Identyfikacja opiera się na dokumentacji przekazanej przez użytkowników praw autorskich oraz bazie danych utworów i ich współtwórców prowadzonej przez ZAPA. Baza ta tworzona jest na podstawie m.in. metryk producenckich oraz ogólnodostępnych baz filmowych. Musi ona zawierać podstawowe informacje takie jak: rok produkcji, tytuł, czas trwania, kwalifikacje do danego typu utworu oraz dane o współtwórcach utworu.
- Alokacja przychodów z praw – polegająca na ustaleniu wysokości wynagrodzenia dla poszczególnych kategorii uprawnionych.

W § 12 Regulaminu Repartycji określono kategorię uprawnionych, do których należą:

- 1) reżyser;
- 2) autor warstwy scenariuszowej, w tym w szczególności autor scenariusza i autor dialogów;
- 3) operator obrazu;
- 4) scenograf;

⁴⁸ ZAPA, „Tantiemy – jak to działa?”, <https://zapa.org.pl/autorzy/nie-jestem-zapisany-do-zapa/tantiemy-jak-to-dziala> [dostęp 20.04.25 r.]

⁴⁹ Regulamin repartycji Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych (ZAPA), załącznik do uchwały nr 19/2022 ZWZC SFP z dnia 21 maja 2022 roku, <https://zapa.org.pl/upload/2023/06/regulaminu-repartycji.pdf> [dostęp 20.04.25 r.]

- 5) kostiumograf;
- 6) dekorator wnętrz;
- 7) montażysta;
- 8) operator dźwięku;
- 9) dekorator wnętrz;
- 10) animator 3D.

W niektórych przypadkach możliwe jest wyodrębnienie dodatkowej kategorii współtwórców, np. charakteryzatora, pod warunkiem, że ich twórczy wkład w powstanie utworu został wykazany i potwierdzony w metryce producenckiej.

Regulamin wyróżnia również odrębne kategorie utworów audiowizualnych, takie jak:

- 1) film i serial fabularny;
- 2) film i serial dokumentalny;
- 3) film i serial animowany;
- 4) teatr telewizji;
- 5) sitcom;
- 6) telenowela;
- 7) docu soap.

Prawidłowa kwalifikacja użytkownika oraz utworu jest niezbędna dla właściwego przypisania tantiem współtwórcom.

Po kwalifikacji następuje podział przychodów z autorskich praw majątkowych – naliczenie wynagrodzenia na indywidualnych kontach uprawnionych prowadzonych przez ZAPA. Ostatnim etapem repartycji jest wypłata przychodów z autorskich praw majątkowych, dokonywana bezpośrednio po podziale, z uwzględnieniem określonych terminów wypłat i przy spełnieniu warunku, że wszystkie dane niezbędne do wypłaty zostały dostarczone.

W celu określania zasad wynagrodzenia twórców i wykonawców z tytułu korzystania z ich autorskich praw majątkowych na poszczególnych polach eksploatacji, organizacje zbiorowego zarządzania sporządzają tabele wynagrodzeń. Tabele te opracowywane są oddzielnie dla każdego pola eksploatacji i zatwierdzane przez zespół orzekający⁵⁰. Zgodnie z art. 44 ust. 1 u.z.z., organizacje zbiorowego zarządzania przy ustalaniu wynagrodzenia oraz pozostałych warunków umowy zawieranej z użytkownikiem powinny stosować obiektywne i niedyskryminujące kryteria. Choć przepis ten nie odnosi się bezpośrednio do

⁵⁰ Zob. Art. 80 ust. 1 pkt 1 Ustawa z dnia 15 czerwca 2018 r. o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1665).

procesu zatwierdzania tabel wynagrodzeń, to wytyczne te powinny być uwzględniane przez organizację składającą wniosek o zatwierdzenie danej tabeli⁵¹. Ze względu na specyfikę niniejszej pracy, dalsza analiza zasad określania wynagrodzenia w tabelach wynagrodzeń skoncentruje się na polu eksploatacji, jakim jest Internet, rozumiany zgodnie z u.o.p.a.p.p. jako:

„publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym”⁵².

W szczególności w dalszej części pracy, omówione zostaną zasady odnoszące się do utworów audiowizualnych oraz utworów wykorzystywanych w ramach utworu audiowizualnego.

Dla prawidłowego rozumienia zasad wynagradzania w ramach platform streamingowych konieczne jest wyjaśnienie podstawowych rodzajów usług VOD (Video on Demand), do których należą:

- sVOD (subscription VOD) – publiczne udostępnianie utworów w ramach działalności platformy streamingowej, w którym w zamian za opłatę abonamentową lub subskrypcyjną oferowany jest katalog utworów audiowizualnych dostępnych na okres objęty subskrypcją lub abonamentem.
- aVOD (advertising VOD) – publiczne udostępnianie utworów bez konieczności uiszczania opłat przed odbiorcą; dostęp do utworu następuje w zamian za oglądanie reklam, sponsorowanych treści lub komunikatów.
- tVOD (transactional VOD) – publiczne udostępnianie pojedynczego utworu za, jednorazową opłatą, umożliwiającą czasowy dostęp do konkretnego utworu audiowizualnego (download to rent – DTR) lub jednorazowa opłata za stały dostęp do utworu (electronic sell-through – EST)⁵³.

⁵¹ K. Wojciechowski [w:] *Komentarz do ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi* [w:] *Ustawy autorskie. Komentarze. Tom II*, red. R. Markiewicz, Warszawa 2021, art. 44, s. 2527.

⁵² Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.).

⁵³ Raport INTERFILMLAB 3.0 *„Wsparcie potencjału eksportowego polskiej kinematografii w nowych kanałach dystrybucji.”* opracowanie Marcin Radomski, współpraca dr. Anna Wróblewska, Maciej Dominiak, Instytut KOSMOPOLIS, Fundacja Nauki, Kultury i Edukacji, grudzień 2019, s.11

Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych w opublikowanej tabeli wynagrodzeń⁵⁴, określa, że w przypadku eksploatacji utworów audiowizualnych w ramach sVOD wynagrodzenie wypłacane współtwórcom wynosi:

„1,5% wszystkich wpływów otrzymanych przez korzystającego z tytułu publicznego udostępniania utworów audiowizualnych”⁵⁵.

Warunkiem zastosowania tej stawki jest fakt, że co najmniej 30% udostępnionych przez korzystającego utworów audiowizualnych stanowi repertuar chroniony przez SFP. Jeśli warunek ten nie zostaje spełniony, wysokość stawki obliczana jest proporcjonalnie do udziału repertuaru chronionego, z zastrzeżeniem, że stawka ta nie może przekroczyć 3% wszystkich wpływów korzystającego.

W przypadku eksploatacji utworów audiowizualnych w ramach aVOD, stosuje się analogiczne zasady jak w sVOD, z tą różnicą, że wpływy korzystającego uzyskiwane są z reklam, sponsoringu, ogłoszeń czy komunikatów.

Natomiast dla tVOD tabela przewiduje następującą stawkę wynagrodzenia:

„3% wszystkich wpływów otrzymanych przez korzystającego z tytułu opłat za dostęp do pojedynczego utworu audiowizualnego”⁵⁶.

Dodatkowo tabela uwzględnia sytuację, w której utwory audiowizualne są publicznie udostępniane w celach niekomercyjnych, tj. gdy korzystający nie osiąga bezpośrednio lub pośrednio korzyści majątkowych. W takich przypadkach stosuje się stawkę kwotową wynoszącą 0.09 groszy netto za każde publiczne udostępnienie utworu.

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS również zajmuje się ochroną praw twórców, których utwory są wykorzystywane w ramach utworów audiowizualnych. Tabele wynagrodzeń ZAiKS- u⁵⁷ w odniesieniu do utworów audiowizualnych obejmują:

- wszystkich twórców utworów muzycznych, słowno-muzycznych oraz choreograficznych,

⁵⁴ Tabela stawek wynagrodzeń Stowarzyszenia Filmowców Polskich za publiczne udostępnianie utworów audiowizualnych w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym (VOD), https://zapa.org.pl/upload/2024/12/tabela-stawek-wynagrodzen-stowarzyszenia-filmowcow-polskich-za-vod_1.pdf

[dostęp 21.04.25 r.]

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Tabela stawek wynagrodzeń autorskich Stowarzyszenia Autorów ZAiKS za publiczne udostępnianie utworów w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym, https://app.zaiks.org.pl/media/iuk13jv/18102024uchwała-nr-165_566_2024-zał_-zmiana-tabeli-wynagrodzen.pdf

[dostęp 21.04.25 r.]

- autorów scenariuszy i dialogów, pod warunkiem, że sami lub ich następcy prawni powierzyli bezpośrednio ZAiKS-owi w zarząd przysługujące im autorskie prawa majątkowe,
- twórców innych utworów słownych (w tym utworów wcześniej istniejących oraz tłumaczeń dialogów), jeżeli prawa te zostały powierzone ZAiKS-owi lub nie zostały powierzone innej organizacji zbiorowego zarządzania⁵⁸.

W obu przypadkach określony procent pobierany od korzystającego jest później dzielony według ustaleń procentowych pomiędzy użytkowników. Jednak późniejsze podziały procentowe pomiędzy współtwórców nie są udostępnione do wglądu publicznego. Co istotne, jak wynika z powyższej analizy zasady ustalania stawek za eksploatację utworów audiowizualnych w internecie uwzględniają różnorodność modeli dystrybucji treści.

2.2 Rozwój platform streamingowych i ich wpływ na rynek audiowizualny

Obecnie obowiązująca ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych została uchwalona 4 lutego 1994 roku⁵⁹. Oczywiście jest to, że na przestrzeni lat zmienia się rzeczywistość, w której funkcjonujemy, w tym branża artystyczna, a wraz z nimi powinno zmieniać się prawo. W związku z powyższym przepisy u.o.p.a.p.p., które kiedyś obowiązywały, z czasem przestały być aktualne. Przykładem dezaktualizacji przepisów u.o.p.a.p.p w stosunku do otaczającej rzeczywistości jest szybko rozwijający się rynek audiowizualny. Wraz z rozwojem technologii cyfrowych, zmienia się sposób produkcji i eksploatacji utworów, których w latach 90 -tych nie można było przewidzieć. Mając do czynienia z tak szybko rozwijającą się materią jaką jest rynek audiowizualny należało dostosować do niej obowiązujące przepisy prawa. W artykule 70, ustępie 2 u.o.p.a.p.p., w kwestii wynagrodzenia dla współtwórców z tytułu eksploatacji utworu audiowizualnego wymienione były następujące pola eksploatacji: wyświetlanie w kinach, najem egzemplarzy i ich publiczne odtwarzanie, nadawanie utworu w telewizji lub poprzez inne środki publicznego odtwarzania oraz reprodukcja na egzemplarzu przeznaczonym do własnego

⁵⁸ Zob. ZAiKS, Tabele ze stawkami za publiczne udostępnianie utworów słownych, muzycznych i słowno-muzycznych, choreograficznych i pantomimicznych w serwisach wideo (ang.VOD), str. 8 – 11, https://app.zaiks.org.pl/media/iuk13jv/18102024uchwała-nr-165_566_2024-zał_-zmiana-tabeli-wynagrodzen.pdf [dostęp 21.04.25 r.]

⁵⁹ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24).

użytku osobistego. Analizując ten zapis, można było zauważyć, że brakowało w nim istotnego środka dystrybucji utworów audiowizualnych, jakim jest Internet oraz dostępne dzięki niemu serwisy streamingowe, czyli platformy dzięki którym, użytkownik może odtworzyć utwór w wybranym przez siebie miejscu i czasie. Nie ma nic dziwnego w tym, że w u.o.p.a.p.p. przed jej nowelizacją Internet nie został uwzględniony, jednak brak tego zapisu, niósł za sobą niekorzystne konsekwencje dla twórców.

Przyjmuje się, że pierwsze platformy streamingowe, w rozumieniu takim, w jakim funkcjonują one współcześnie, pojawiły się w Polsce w 2007 roku, był to Netflix a później Spotify, co zrewolucjonizowało przemysł rozrywkowy a co za tym idzie także przemysł audiowizualny⁶⁰. Pod względem rynku audiowizualnego, wskazuje się rok 2018 jako moment wyraźnej ekspansji platform VoD, ponieważ wtedy nie tylko były one podmiotami, oferującymi bibliotekę wybranych filmów, ale także zaczęły uczestniczyć w produkcji oraz w dystrybucji kinowej⁶¹. Na rozwój platform streamingowych wpłynęły przede wszystkim takie czynniki jak wygoda, możliwość samodzielnego decydowania o sposobie i czasie oglądania danych treści oraz możliwość wielokrotnego odtwarzania treści na różnych urządzeniach. Modele udostępniania treści przez platformy streamingowe, takie jak, sVOD (np. Netflix czy HBO Max), tVOD (np. Amazon Prime Video Store) oraz aVOD (np. Polsat Go czy TVP VOD), omówione zostały w poprzednim podrozdziale. Na początku działalność platform opierała się wyłącznie na rozpowszechnianiu utworów audiowizualnych na zasadach umowy licencyjnej. Z czasem ich rola zmieniła się i platformy zaczęły nie tylko nabywać licencje, ale także angażować się w roli koproducentów i producentów oryginalnych treści. Znani scenarzyści i reżyserzy zaczęli realizować z nimi filmy autorskie czy seriale. Przykładem tego są np. „Roma” w reż. Alfonso Cuarón⁶² wyprodukowany przez Netflix a czy polski serial, także produkcji Netflix a pt. „1983” w reżyserii Agnieszki Holland, Kasi Adamik, Olgi Hajdas i Agnieszki Smoczyńskiej⁶³. Wraz z rozwojem platform wzrosło także zainteresowanie produkcjami lokalnymi, co okazało się korzystne zarówno dla rozwoju rynków audiowizualnych w poszczególnych krajach, jak i dla samych platform.

⁶⁰ J. Rożnowski, „Czym są platformy streamingowe?”, Semcore, 07.03.2025, https://semcore.pl/czym-sa-platformy-streamingowe/#Platforma_streamingowa [dostęp 25.04.25 r.]

⁶¹ Raport INTERFILMLAB 3.0 „Wsparcie potencjału eksportowego polskiej kinematografii w nowych kanałach dystrybucji.” opracowanie Marcin Radomski, współpraca dr. Anna Wróblewska, Maciej Dominiak, Instytut KOSMOPOLIS, Fundacja Nauki, Kultury i Edukacji, grudzień 2019

⁶² *Roma* reż. A. Cuarón, Meksyk, 2018

⁶³ *1983* reż. A. Holland, K. Adamik, O. Hajdas i A. Smoczyńska, Polska-USA, 2018

Tworzenie treści osadzonych w realiach lokalnych pozwala nie tylko wspierać twórców z danego kraju, lecz także przyciąga widzów, którzy chętnie oglądają produkcję nawiązującą do ich własnego środowiska kulturowego⁶⁴. Przykładami takich lokalnych realizacji, które osiągnęły sukces także na arenie międzynarodowej, są polskie seriale „Wielka Woda”⁶⁵ oraz „Sexify”⁶⁶, wyprodukowane przez platformę Netflix.

Ostatnie lata, a szczególnie po rok 2020 były przełomowe dla rynku audiowizualnego. Pandemia COVID-19 oraz związane z nią obostrzenia, w tym zamknięcie i ograniczenie funkcjonowania kin spowodowały dynamiczny wzrost popularności platform streamingowych, które stały się głównym kanałem dostępu do treści audiowizualnych. Mimo iż serwisy VoD cieszyły się popularnością już wcześniej, pandemia przyspieszyła ich rozwój, a także zmieniła przyzwyczajenia widzów. Ten okres przyczynił się także do przyspieszenia zmian w tradycyjnych modelach dystrybucji, m.in. skróceniu okien dystrybucyjnych po wyświetlaniu filmu w kinach. Choć kina wróciły do pełnego funkcjonowania, model ten się utrzymał, co tylko potwierdza rosnące znaczenie VoD.

Po pandemii platformy nie tylko utrzymały swoją pozycję, ale nadal dynamicznie się rozwijają⁶⁷. W 2022 roku po raz pierwszy liczba odbiorców treści VoD przekroczyła liczbę widzów tradycyjnej telewizji⁶⁸. Jest to istotne, ponieważ wraz ze wzrostem liczby odbiorców rosną także przychody platform, co czyni Internet jednym z najważniejszych pól eksploatacji dla utworów audiowizualnych.

⁶⁴ Raport INTERFILMLAB 3.0 „Wsparcie potencjału eksportowego polskiej kinematografii w nowych kanałach dystrybucji.” opracowanie M. Radomski, współpraca dr. A. Wróblewska, M. Dominiak, Instytut KOSMOPOLIS, Fundacja Nauki, Kultury i Edukacji, grudzień 2019

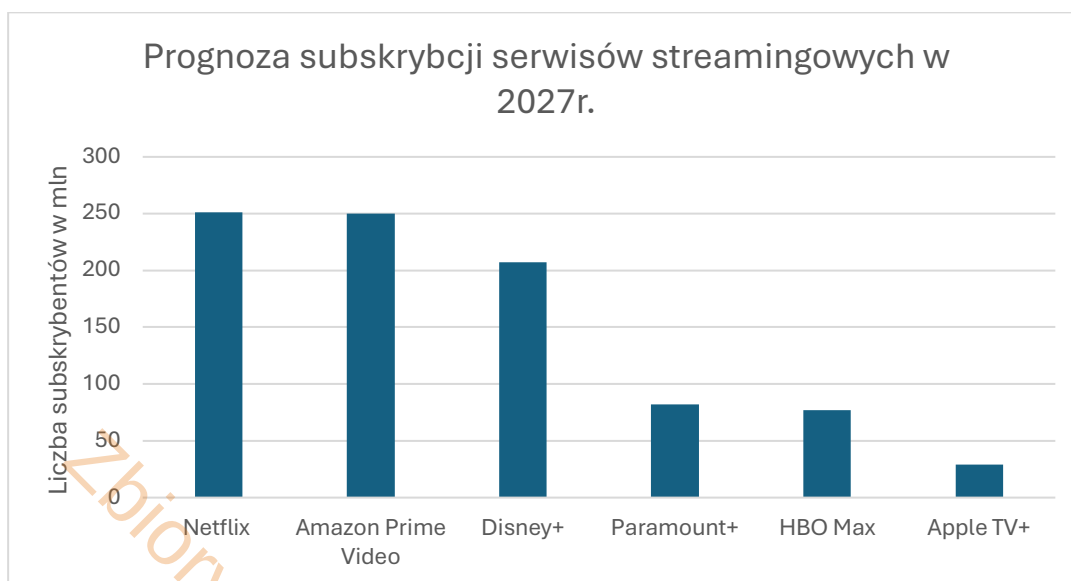
⁶⁵ *Wielka Woda*, reż. J. Holoubek i B. Ignaciuk, Polska, 2022

⁶⁶ *Sexify*, reż. P. Domalewski i K. Alabrudzińska, Polska, 2021-2023

⁶⁷ Futuresource consulting R.Mitchell, A.Budash “Video streaming soars, driving double-digit growth in 2024” <https://www.futuresource-consulting.com/insights/video-streaming-soars-driving-double-digit-growth-in-2024/> [dostęp 22.04.25 r.]

⁶⁸ D.Arkin, „Streaming viewership overtakes cable TV for the first time”, 18.08.22. <https://www.nbcnews.com/business/consumer/streaming-viewership-overtakes-cable-tv-first-time-rcna43704> [dostęp 22.04.25 r.]

Rys. 1 Prognozowana liczba subskrypcji serwisów streamingowych na świecie w 2027 roku.



Źródło: opracowanie własne na podstawie danych zawartych w INTERFILMLAB 6.0 „Wsparcie potencjału eksportowego polskiej kinematografii na globalnym rynku VoD. Krajobraz postpandemiczny” dr. A. Wróblewska, grudzień 2022, s. 19

Rysunek 1 obrazuje prognozy dotyczące diagnozy liczby subskrybentów czołowych platform streamingowych do 2027 roku. Według przeprowadzonych badań, liderem na rynku pozostanie Netflix z szacowaną liczbą 251 milionów subskrypcji, a jego przychody w 2027 roku mają przekroczyć 30 mld dolarów. Na końcu stawki znajduje się HBO Max (77mln subskrypcji) i Apple Tv+ (29 mln subskrypcji). Przewidywania wskazują, że sześciu amerykańskich gigantów będzie łącznie kontrolować około 47% globalnego rynku VoD, a całkowita wartość branży streamingu na świecie osiągnie poziom około 132 miliardów dolarów⁶⁹. Jest to ogromna liczba, wskazująca na ciągły rozwój i jeszcze większy wzrost znaczenia tego pola eksploatacji na rynku audiowizualnym. Wraz z dalszym rozwojem platform streamingowych coraz bardziej będą zacierać się granice między tradycyjnymi mediami a nowymi sposobami dystrybucji treści. Dla uczestników rynku oznacza to zarówno nowe wyzwania, jak i nowe możliwości na rozwój. Platformy i modele działania będą się zmieniać, a twórcy, którzy najlepiej odnajdą się w tej nowej rzeczywistości, będą wyznaczać kierunki dalszego rozwoju branży audiowizualnej⁷⁰.

⁶⁹ INTERFILMLAB 6.0 „Wsparcie potencjału eksportowego polskiej kinematografii na globalnym rynku VoD. Krajobraz postpandemiczny” dr. A. Wróblewska, Instytut KOSMOPOLIS Fundacja Nauki, Kultury i Edukacji grudzień 2022

⁷⁰ S. Lee, „How Streaming Platform Growth is Evolving Entertainment & Media”, Numberanalytics.com, 27.03.25, <https://www.numberanalytics.com/blog/streaming-platform-growth-entertainment-media> [dostęp 27.04.25 r.]

2.3 Implementacja dyrektyw

Internet, w tym platformy streamingowe, stały się nowym, niezwykle istotnym polem eksploatacji, generującym ogromne zyski. Jednak w związku z brakiem odpowiednich zapisów w u.o.p.a.p.p. przed jej nowelizacją, polscy twórcy nie otrzymywali należnych im wynagrodzeń za eksploatację swoich autorskich praw majątkowych do utworów audiowizualnych w przestrzeni internetowej. Problem ten był szczególnie dotkliwy w okresie pandemii COVID-19, kiedy kina były zamknięte i nie generowały zysków. Dobrym przykładem tej sytuacji było dodanie serialu „Ranczo”⁷¹ na platformę Netflix. Serial pierwszy raz pojawił się na platformie w 2020 roku, zniknął jednak w grudniu 2022, ale pojawił się ponownie w 2023 roku. Według obliczeń organizacji zbiorowego zarządzania SFP – ZAPA już w pierwszej połowie 2023 roku, 10 sezonów serialu obejrzało aż 13, 2 mln widzów. Za ten okres twórcy serialu otrzymaliby tantiemy do podziału w wysokości 440 tysięcy złotych. Niestety nie otrzymali nawet złotówki, ponieważ Polska nie wdrożyła przepisów z dyrektywy DSM do ustawy⁷². Podobna sytuacja dotyczyła również innych polskich produkcji, takich jak np. serialu „Wielka Woda”, który już w pierwszym tygodniu premiery znalazł się na drugim miejscu najchętniej oglądanych produkcji nieanglojęzycznych. Jego twórcy mimo ogromnego sukcesu serialu, również nie otrzymali należnego im dodatkowego wynagrodzenia⁷³.

Do prawidłowego funkcjonowania rynku audiowizualnego w nowych realiach, konieczne było wprowadzenie odpowiednich regulacji prawnych wspierających interesy twórców. Odpowiedzią na zmiany była dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/790 z dnia 17 kwietnia 2019⁷⁴ w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym. Dyrektywa DSM miała ujednolicić rynek cyfrowy w państwach członkowskich oraz znowelizować obowiązujące wówczas przepisy prawne

⁷¹ *Ranczo*, twórcy W. Adamczyk, R. Brutter, J. Niemczuk, TVP Studio A, Polska, 2006-2016

⁷² Fakt, K. Jaraczewska, „Twórcy „Rancza” tracą mnóstwo pieniędzy.”, <https://ludzie.fakt.pl/tworcy-rancza-traca-mnosc-pieniedzy-nie-uwierzycie-jaki-jest-powod/xwb4mzh> [dostęp: 12.02.25 r.]

⁷³ Ram, „Twórcy „Wielkiej wody” bez tantiem od Netflixa. Winne są polskie przepisy.”, Wirtualnedia.pl, 15.11.2022, <https://www.wirtualnedia.pl/artykul/serial-wielka-woda-hit-netflix-brak-tantiemy-dlaczego-zwiastun-opinie-obsada> [dostęp 26.04.25 r.]

⁷⁴ 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. U. UE. L. z 2019 r. Nr 130, str. 92).

odpowiadające współczesnym wymaganiom twórców. Ponadto weszła w życie dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/789 z dnia 17 kwietnia 2019⁷⁵ roku ustanawiająca przepisy dotyczące wykonywania praw autorskich i praw pokrewnych mających zastosowanie do niektórych transmisji online prowadzonych przez organizacje radiowe i telewizyjne oraz do reemisji programów telewizyjnych i radiowych. W artykule 18 Dyrektywy DSM poruszone zostały kwestie wynagrodzenia dla twórców z tytułu eksploatacji ich utworów na platformach VoD. Artykuł ten stanowi, że państwa członkowskie powinny zapewnić twórcom i wykonawcom prawo do odpowiedniego i proporcjonalnego wynagrodzenia, gdy przenoszą oni swoje wyłączne prawa do eksploatacji ich utworów. Jest to ważny zapis, który gwarantuje twórcom w państwach członkowskich UE prawo do wynagrodzenia w postaci tantiem z tytułu treści udostępnianych na platformach streamingowych. W Polsce implementacja Dyrektywy DSM oraz Dyrektywy SAT-CAB II okazała się znacznie bardziej złożonym procesem niż początkowo przewidywano.

Istotnym elementem dyrektywy DSM jest to, że zobowiązuje co do celów a nie nakazuje konkretnych rozwiązań prawnych, ze względu na to, że w poszczególnych państwach członkowskich, system organizacji produkcji audiowizualnych jest różny. W Polsce proces wdrażania przepisów spotkał się z dużymi oporami ze strony największych platform streamingowych, w szczególności Netflix, który w trakcie negocjacji zaproponował autorski mechanizm wypłacania tantiem. Propozycja ta zakładała wypłatę dodatkowego wynagrodzenia wyłącznie za produkcje oryginalne, które zostałyby obejrzone przez co najmniej 10 milionów użytkowników oraz w minimum 90% długości danego utworu, w przypadku seriali byłoby to 90% całego sezonu. Rozwiązanie to było sprzeczne z istotą tantiem, które polega na wypłacie wynagrodzenia za każde pojedyncze odtworzenie utworu, niezależnie od jego popularności czy zasięgu⁷⁶. Oczywistym jest, że z punktu widzenia globalnych platform przekazywanie części przychodów na rzecz twórców było rozwiązaniem niekorzystnym, zwłaszcza że wcześniej nie były do tego zobowiązane. W toku rozmów pojawiały się również argumenty sugerujące, że implementacja nowych

⁷⁵ Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/789 z dnia 17 kwietnia 2019 r. ustanawiająca przepisy dotyczące wykonywania praw autorskich i praw pokrewnych mające zastosowanie do niektórych transmisji online prowadzonych przez organizacje radiowe i telewizyjne oraz do reemisji programów telewizyjnych i radiowych oraz zmieniająca dyrektywę Rady 93/83/EEG (Dz. U. UE. L. z 2019 r. Nr 130, str. 82).

⁷⁶ „*Tantiemy za streaming w Internecie. Czy filmowcy w końcu doczekają się zmiany przepisów?*” audycja OFF Czarek w radiu TOK FM, prowadzący C. Łasiczka, gość dr. I. Bałos, 22.02.2024

przepisów doprowadzi do wzrostu opłat za subskrypcję, były to informacje, które miały zniechęcić opinie publiczną do wprowadzenia zmian. Warto jednak podkreślić, że były także platformy, które porozumiały się z organizacjami zbiorowego zarządzania jeszcze przed formalną implementacją nowych przepisów. Przykładem jest rozszerzenie umowy pomiędzy OZZ a Grupą Cyfrowy Polsat oraz spółkami Grupy Polsat Plus o eksploatację treści w ramach usług VoD⁷⁷.

W walkę o wprowadzenie przepisów szczególnie mocno zaangażowali się twórcy z różnych środowisk artystycznych, a w szczególności młodzi twórcy zrzeszeni w Kole Młodych działającym przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich. Mieli oni pełną świadomość jak istotne są te regulacje, zwłaszcza dla ich twórczej przyszłości, w której eksploatacja internetowa może stać się dominującym źródłem ich zysków⁷⁸.

Ostatecznie przepisy zostały wdrożone w taki sposób, który odpowiadał oczekiwaniom środowiska twórców. Ustawa z dnia 26 lipca 2024 roku o zmianie u.o.p.a.p.p.⁷⁹, została opublikowana w Dzienniku Ustaw Rzeczypospolitej polskiej nr 1254 z dnia 19 sierpnia 2024 i weszła w życie w dniu 20 września 2024 roku. Wdrożyła do polskiego systemu prawnego Dyrektywę DSM oraz Dyrektywę SAT-CAB II. Implementacja powyższych dyrektyw wprowadziła zmiany w u.o.p.a.p.p., które miały na celu dostosowanie przepisów prawa polskiego do współczesnych realiów rynku aktywności artystycznej oraz rynku technologicznego. Zostało wprowadzonych wiele modyfikacji istotnych dla między innymi twórców i wykonawców, organizacji radiowych i telewizyjnych czy platform internetowych i mediów cyfrowych.

Do kluczowych zmian dla branży związanej z rynkiem audiowizualnym między innymi należą: (i) artykuł 47 u.o.p.a.p.p., który stanowi, że:

„Jeżeli wynagrodzenie twórcy zależy od wysokości przychodów z korzystania z utworu, twórca ma prawo do:

⁷⁷ „Rewolucja na polskim rynku VOD: Polsat zapłaci twórcom tantiemy za produkcje”, naekranie.pl, <https://naekranie.pl/aktualnosci/rewolucja-na-polskim-ryнку-vod-polsat-zaplaci-tworcom-tantiemy-za-produkcje-1693397683> [dostęp 27.04.25 r.]

⁷⁸ List Koła Młodych SFP do Ministra Kultury Bartłomieja Sienkiewicza, „Tantiemy z internetu to nasze być albo nie być”, 21.0.2.2024, <https://zapa.org.pl/aktualnosci/list-kola-mlodych-sfp-do-ministra-kultury-bartlomiej-sienkiewicz-tantiemy-z-internetu-to> [dostęp 27.04.25 r.]

⁷⁹ Ustawa z dnia 26 lipca 2024 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, ustawy o ochronie baz danych oraz ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (Dz. U. poz. 1254).

- 1) otrzymania informacji mającej istotne znaczenie dla określenia wysokości tego wynagrodzenia w przypadkach, w których nie stosuje się przepisu art. 47¹;
- 2) wglądu w niezbędnym zakresie do dokumentacji mającej istotne znaczenie dla określenia wysokości tego wynagrodzenia”⁸⁰.

Oraz (ii) artykuł 47¹ ustęp 1, który stanowi, że:

„Twórca ma prawo do regularnego otrzymywania od osoby, na którą przeniósł autorskie prawa majątkowe, lub od osoby, której udzielił licencji, aktualnej informacji o przychodach z korzystania ze swojego utworu oraz o wynagrodzeniu należnym w związku z tym korzystaniem, odrębnie dla każdego ze sposobów korzystania. Informacja może być wykorzystywana przez twórcę wyłącznie w celu ustalenia wartości majątkowej praw przeniesionych albo stanowiących podmiot licencji”⁸¹.

Z art. 47 u.o.p.a.p.p. wynika, że twórcy oraz artyści wykonawcy posiadają uprawnienie do uzyskania informacji o wysokości przychodów z tytułu eksploatacji utworu, kiedy wynagrodzenie zależy od tych wpływów, w tym uprawnienie do analizy i weryfikacji dokumentacji związanej z ustaleniem wysokości ich wynagrodzenia.

Z kolei art. 47¹ ust. 1 gwarantuje twórcom szersze prawo do regularnego otrzymywania bieżących informacji od nabywców praw lub licencjobiorców, dotyczących przychodów uzyskanych za korzystanie z danego utworu oraz należnego wynagrodzenia z tytułu tego korzystania. Informacje te powinny być przekazywane odrębnie dla każdego pola eksploatacji nie rzadziej niż raz do roku. Istotnym dla środowiska było rozszerzenie artykułu 70 ust. 2¹ o dwa pkt. tj. pkt. 5 i pkt. 6, które gwarantują prawo do stosownego wynagrodzenia dla współtwórców i artystów wykonawców z tytułu eksploatacji ich utworów na platformach streamingowych oraz prawo do takiego wynagrodzenia z reemisji. Dzięki nowelizacji przepisów u.o.p.a.p.p. twórcy zyskali większą transparentność w zakresie wykorzystywania ich utworów, stosowne wynagrodzenie za wszystkie pola eksploatacji, na których ich utwory są udostępniane oraz jeszcze bardziej niż wcześniej chroniony jest ich interes prawny. Idąc za zmianami w prawie, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego przywróciło także Forum Prawa Autorskiego, które odbywa się cyklicznie - co kwartał i jest stałym miejscem dialogu dla organizacji, które zrzeszają między innymi twórców, wykonawców, producentów czy wydawców oraz wszystkich zainteresowanych tym tematem podmiotów.

⁸⁰ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.).

⁸¹ Ibidem.

Jest to przestrzeń do dyskusji związanej z przyszłymi zmianami legislacyjnymi dotyczącymi prawa autorskiego⁸².

⁸² Gov.pl „Dowiedz się, co zmienia nowelizacja ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych przyjęta przez Sejm RP” <https://www.gov.pl/web/kultura/dowiedz-sie-co-zmienia-nowelizacja-ustawy-o-prawie-autorskim-i-prawach-pokrewnych-przyjeta-przez-sejm-rp> [dostęp: 26.04.25 r.]

Rozdział 3 Współczesne wyzwania i kierunki rozwoju systemu wynagrodzeń dla twórców

3.1 Główne wyzwania w zakresie repartycji tantiem w świetle aktualnych zmian rynkowych i technologicznych

W przeprowadzonym wywiadzie Cezary Piekarczyk⁸³, kierownik działu repartycji i obsługi autorów SFP-ZAPA, wskazał dwa obszary, które mimo nowelizacji u.o.p.a.p.p. nadal stanowią przeszkodę w skutecznej repartycji tantiem. Są to: przestarzały katalog urządzeń, objętych „opłatą od czystych nośników” oraz wyzwania związane z rozwojem sztucznej inteligencji i jej obecności na rynku audiowizualnym. Jak sam zaznaczył:

„Obecny wykaz obejmuje między innymi kasy magnetofonowe i kasety wideo, które są dziś praktycznie nieużywane. Tymczasem brak w nich nowoczesnych urządzeń służących do kopiowania i rozpowszechniania treści, takich jak smartfony, tablety czy laptopy”⁸⁴.

Opłata od czystych nośników została wprowadzona po to, by zrekompensować twórcom straty wynikające z tego, że użytkownicy mogą legalnie kopiować ich utwory na własny użytek. Opłaty te są uiszczane przez producentów lub importerów sprzętu elektronicznego na rzecz organizacji zbiorowego zarządzania. Podstawą prawną regulującą pobieranie tych opłat w Polsce stanowi art. 20 u.o.p.a.p.p., który określa, że opłatą objęci są producenci i importerzy:

*„1) magnetofonów, magnetowidów i innych podobnych urządzeń,
2) kserokopiarek, skanerów i innych podobnych urządzeń reprograficznych umożliwiających pozyskiwanie kopii całości lub części egzemplarza opublikowanego utworu”⁸⁵.*

Zaznaczone jest również, że urządzenia te muszą być wykorzystywane wyłącznie do użytku osobistego.

⁸³ Wywiad z Cezarym Piekarczykiem, kierownikiem działu repartycji i obsługi autorów SFP-ZAPA, przeprowadzony 21.05.2025 [załącznik nr 1]

⁸⁴ Wywiad z C. Piekarczykiem, [załącznik nr 1]

⁸⁵ Zob. art. 20 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.).

Na przestrzeni lat, wraz z rozwojem technologii katalog urządzeń objętych opłatą był publikowany w kolejnych rozporządzeniach Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego⁸⁶. Obecnie, w praktyce, opłacie podlegają takie urządzenia jak: karty pamięci, Płyty CD, nagrywarki płyt CD i DVD, dyski twarde, pendrive'y, odtwarzacze z funkcją nagrywania, kserokopiarki, skanery oraz telewizory z dyskiem twardym⁸⁷. Jednak, jak zauważył Cezary Piekarczyk, rzeczywistość technologiczna uległa zmianie. Dziś treści audiowizualne są masowo kopiowane i odtwarzane na urządzeniach cyfrowych, takich jak smartfony, tablety czy laptopy, które mimo tego nie znalazły się w katalogu. Dlatego jednym z najistotniejszych wyzwań jest aktualizacja tego wykazu, tak aby odpowiadał on współczesnym realiom i umożliwiał autorom uzyskiwanie wynagrodzenia także za kopiowanie ich utworów na tych nowoczesnych nośnikach.

Kolejnym obszarem, który nadal nie jest w pełni uregulowany, jest rosnąca obecność i rozwój sztucznej inteligencji, nie tylko w codziennym życiu, ale przede wszystkim w sektorze artystycznym, w tym w branży audiowizualnej. Obecnie, aby stworzyć coś za pomocą AI, wystarczą darmowe, podstawowe funkcje, choć istnieją również płatne, bardziej zaawansowane. Cezary Piekarczyk zwraca uwagę, że:

„Choć mówimy o „sztucznej inteligencji”, to w praktyce mamy do czynienia z uczeniem maszynowym, które bazuje na twórczości realnych autorów”⁸⁸.

I właśnie w tym tkwi problem, sztuczna inteligencja korzysta z dorobku twórców, a mimo to, obecnie nie istnieje system, który zapewniałby tym twórcom jakiegokolwiek wynagrodzenie z tytułu wykorzystywania ich utworów do uczenia maszynowego. Największe zagrożenie w tym zakresie stanowi tzw. generatywna sztuczna inteligencja, która generuje nowe treści na podstawie innych istniejących danych, czyli uczy się właśnie na cudzych utworach⁸⁹.

Wraz z implementacją dyrektywy DSM do polskiego porządku prawnego, zostały wprowadzone nowe przepisy dotyczące eksploracji tekstu i danych (text and data mining –

⁸⁶ Zob. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 15 grudnia 2008 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie określenia kategorii urządzeń i nośników służących do utrwalania utworów oraz opłat od tych urządzeń i nośników z tytułu ich sprzedaży przez producentów i importerów, Dz.U. 2008 nr 235 poz. 1599

⁸⁷ Czyste nośniki, „Opłata od czystych nośników w Polsce”, https://www.czystenosniki.pl/czyste_nosniki#toc-334 [dostęp: 24.05.25 r.]

⁸⁸ Wywiad z C. Piekarczykiem, [załącznik nr 1]

⁸⁹ „Co to jest generatywna sztuczna inteligencja?” <https://www.sap.com/poland/products/artificial-intelligence/what-is-generative-ai.html> [dostęp: 24.05.25 r.]

TDM) do przepisów dozwolonego użytku. Oznacza to, że programy przeszukujące Internet mogą zbierać dane z sieci bez ograniczeń. Obecnie w polskim systemie prawnym istnieją dwa rodzaje dozwolonego użytku dla TDM, określone w wprowadzonych wraz z implementacją artykułach: 26² i 26³ u.o.p.a.p.p., czyli dozwolony użytek na potrzeby badawcze dla instytucji naukowych, badawczych oraz instytucji dziedzictwa kulturowego, które potrzebują dostępu do dużych zbiorów danych do celów niekomercyjnych oraz dozwolony użytek dla pozostałych celów, w tym komercyjnych. Jednak jest przewidziane, że twórcy mają możliwość zgłoszenia sprzeciwu (tzw. opt-out) wobec wykorzystywania ich utworów do takich celów⁹⁰. Nadal jednak nie istnieją przepisy, które nakładałyby obowiązek zapłaty wynagrodzenia na podmioty wykorzystujące utwory do uczenia algorytmów AI. Sztuczna inteligencja z pewnością będzie się nadal dynamicznie rozwijać i już teraz widać, że potrzebne są konkretne rozwiązania prawne, które umożliwią jej funkcjonowanie bez uszczerbku dla interesów twórców. Jedynym obecnie funkcjonującym aktem prawnym, który w jakikolwiek sposób odnosi się do tych zagadnień, jest unijne rozporządzenie AI Act⁹¹, które reguluje między innymi, obowiązek oznaczania treści generowanych przez AI oraz ustanawia organy nadzorcze w państwach członkowskich.

3.2 Implementacja dyrektywy DSM a negocjacje z platformami VOD

Oczywiście, kwestie negocjacji OZZ z platformami VOD po implementacji dyrektywy DSM nie są szeroko dostępne w przestrzeni publicznej, ze względu na poufny charakter tych procesów. Dlatego w tym podrozdziale opieram się głównie na wypowiedziach Cezarego Piekarczyka, kierownika działu repartycji i obsługi autorów SFP-ZAPA, udzielonych w przeprowadzonym wywiadzie.

Warto zwrócić uwagę, że mimo iż nowelizacja u.o.p.a.p.p. weszła w życie 20 września 2024 roku, a więc minęło już ponad pół roku, nadal nie wszystkie platformy streamingowe uzgodniły warunki współpracy z organizacjami zbiorowego zarządzania.

⁹⁰ ZAIKS Akademia, „TDM, prawo autorskie i AI – co oznacza decyzja ZAIKS-u?”, <https://akademia.zaiks.org.pl/wiedza/tdm-prawo-autorskie-i-ai---co-oznacza-decyzja-zaiks-u> [dostęp: 24.05.25 r.]

⁹¹ Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2024/1689 z dnia 13 czerwca 2024 r. w sprawie ustanowienia zharmonizowanych przepisów dotyczących sztucznej inteligencji oraz zmiany rozporządzeń (WE) nr 300/2008, (UE) nr 167/2013, (UE) nr 168/2013, (UE) 2018/858, (UE) 2018/1139 i (UE) 2019/2144 oraz dyrektyw 2014/90/UE, (UE) 2016/797 i (UE) 2020/1828 (akt w sprawie sztucznej inteligencji) Tekst mający znaczenie dla EOG (Dz. U. UE. L. z 2024 r. poz. 1689).

Wynika to z faktu, że każda z platform musi zawrzeć osobną, indywidualnie negocjowaną umowę. Sam proces jest złożony i wymaga wielu uzgodnień, począwszy od udostępnienia przez platformy danych dotyczących eksploatacji utworów, po negocjowanie konkretnych warunków umowy. Jak zaznaczył Cezary Piekarczyk, kluczowe jest to, że OZZ mają obecnie solidną podstawę prawną do prowadzenia takich negocjacji, czyli znowelizowaną u.o.p.a.p.p. Jednocześnie zwrócił uwagę na poważne utrudnienie, jakim jest brak zatwierdzonych tabel wynagrodzeń, które mogłyby służyć jako punkt odniesienia w trakcie rozmów z platformami streamingowymi. Proces negocjacji komplikuje również globalna skala działania niektórych platform i ich silna pozycja rynkowa⁹². Mimo tych trudności, już przed wejściem w życie nowych przepisów niektóre platformy, takie jak Polsat Cyfrowy czy Canal+, zawarły umowy z ZAPA i rozpoczęły wypłaty tantiem uprawnionym twórcom. Jak wspomniano w wywiadzie, udało się także dojść do porozumienia z Telewizją Polską w zakresie korzystania z materiałów archiwalnych.

Negocjacje z innymi podmiotami są w toku, jednak ze względu na poufność rozmów nie są obecnie dostępne ich szczegóły. Po zawarciu umowy, dana platforma przekazuje tantiemy do OZZ, a następnie organizacja wypłaca należne środki uprawnionym, zgodnie z obowiązującym kalendarzem wypłat dla poszczególnych pól eksploatacji⁹³.

3.3 Debaty nad rozszerzeniem katalogu uprawionych

Warto zaznaczyć, art. 69. u.o.p.a.p.p., nie zamyka katalogu współtwórców utworu audiowizualnego. Pozostawia to przestrzeń do dyskusji w środowisku filmowym na temat możliwości rozszerzenia tego katalogu oraz uznania niektórych zawodów za twórcze. Istotne jest jednak, że aby dana osoba mogła otrzymywać tantiemy, musi wykazać rzeczywisty wkład twórczy w powstanie utworu.

Nowelizacja u.o.p.a.p.p. i zmiany w przepisach stworzyły pole do ponownego przyjrzenia się, kto obecnie jest uznawany za współtwórcę i czy lista ta nie powinna zostać poszerzona.

⁹² Wirtualnedia.pl, M. Major, „Co z tantiemami ze streamingu?” 22.04.25 <https://www.wirtualnedia.pl/artykul/tantiemy-z-internetu-pol-roku-po-wejscie-w-zycie-ustawy-czy-sa-juz-wypłacane> [dostęp: 25.05.25 r.]

⁹³ Zob. ZAPA „Terminarz repartycji i wypłat” <https://zapa.org.pl/produkcenci/terminarz-repartycji-i-wyplat> [dostęp: 25.05.25 r.]

Szczególnie aktywnie o uznanie ich zawodów za twórcze zabiegają dziś grupy takie jak reżyserzy obsady czy kolorysty. Przy ustalaniu, kto może zostać uznany za współtwórcę, kluczowa jest analiza tzw. wkładu twórczego. W przypadku utworów audiowizualnych, ze względu na ich złożoną strukturę, ocena ta może być bardziej skomplikowana. Przykładowo, charakterystyczny może w jednym filmie realizować tylko funkcje techniczne, a przy innym projekcie, mieć istotny wpływ na koncepcję wizualną postaci, czy na przykład w filmie fabularnym, oczywistym jest, że główny wkład twórczy przypada na osobę reżysera czy scenarzysty a w przypadku filmu animowanego będzie to autor animacji. Generalnie osoby, wymienione w art. 69 u.o.p.a.p.p (m.in. reżyser, scenarzysta czy operator obrazu) zazwyczaj pełnią jednoznacznie twórczą rolę w procesie powstawania utworu, dlatego ich status współtwórcy nie budzi większych wątpliwości⁹⁴.

Orzecznictwo sądów również odnosi się do tej kwestii. W wyroku z dnia 5.04.2002 r, III RN 133/01, OSNP 2002, nr 12, poz. 281, Sąd Najwyższy orzekł, że:

„Kierownik produkcji filmu reklamowego nie może zostać zaliczony do grona współtwórców utworu audiowizualnego, [...] jeżeli w procesie powstawania tego utworu pełnił on względem współtwórców wyłącznie funkcje służebne (organizacyjno-administracyjne lub gospodarcze)”⁹⁵.

Oznacza to, że w indywidualnych przypadkach, gdyby kierownik produkcji wniósł wkład twórczy, mógłby zostać uznany za współtwórcę. Jednak wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego w Warszawie, z dnia 16.10.2003 r., III SA 3582/01, LEX nr 81593, stwierdza, że kierownicy produkcji co do zasady nie będą spełniać tego warunku ze względu na to, że:

„Kierownicy produkcji (filmów, programów telewizyjnych) nie są współtwórcami w rozumieniu art. 69 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. Nr 24, poz. 83 z późn. zm.)”⁹⁶.

W odniesieniu do reżyserów obsady można posłużyć się analogią z wyrokiem Sądu Apelacyjnego w Warszawie, z dnia 29.10.2014 r. I ACa 460/14, G. Prawna 2014, nr 212, poz. 10, który dotyczył drugiego reżysera. Sąd wskazał, że:

⁹⁴ M. Świętczak [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019, art. 69, s. 1066.

⁹⁵ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 5 kwietnia 2002 r., III RN 133/01, OSNP 2002, nr 12, poz. 281, [dostęp: 25.05.25 r.]

⁹⁶ Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 16 października 2003 r., III SA 3582/01, LEX nr 81593, [dostęp: 25.05.25 r.]

„Drugi reżyser nie jest uprawniony do dochodzenia autorskich praw osobistych do filmu. Mogłoby to bowiem kolidować z prawami pozostałych współtwórców”⁹⁷.

Odnosząc się do tego wyroku, także reżyser obsady, może mieć trudność w wykazaniu wkładu o charakterze twórczym, przynajmniej na gruncie obecnie obowiązującego prawa i orzecznictwa.

Jak podkreślił Cezary Piekarczyk w wywiadzie, tego typu postulaty wybudzają kontrowersje w środowisku, ponieważ wielu twórców jest sceptycznie nastawionych wobec zbyt szerokiego rozszerzania katalogu twórców, między innymi ze względu na fakt, że przyznanie im tantiem, wiązałoby się ze zmniejszeniem dotychczasowych stawek, które otrzymują.

Podsumowując, katalog współtwórców utworu audiowizualnego pozostaje otwarty, ale poszerzenie go wymaga spełniania konkretnych kryteriów. Decyzje w zakresie poszerzania katalogu podejmowane będą w ramach środowiskowych konsultacji, takich jak Okrągły Stół w sprawie tantiem.

3.4 Znaczenie współpracy międzynarodowej w repartycji

W systemie repartycji tantiem istotna jest współpraca międzynarodowa organizacji zbiorowego zarządzania. Polscy twórcy otrzymują tantiemy za eksploatację ich autorskich praw majątkowych za granicą, a twórcy zagraniczni, za wykorzystywanie ich utworów w Polsce. Dlatego kluczowe znaczenie ma funkcjonowanie organizacji międzynarodowych, zrzeszających OZZ z różnych państw, które wspólnie pracują nad sprawnym systemem repartycji i skuteczną ochroną praw autorskich na skale globalną.

Organizacjami parasolowymi, czyli zrzeszającymi wiele mniejszych organizacji zbiorowego zarządzania z różnych krajów, działających w tej samej branży, są m.in. CISAC (International Confederation of Societies of Authors and Composers) oraz SAA (Society for Audiovisual Authors). Udział polskich OZZ w sieciach tych organizacji międzynarodowych umożliwia zarówno inkasowanie wynagrodzeń dla twórców zagranicznych w Polsce, jak i polskich twórców za granicą.

CISAC obecnie zrzesza 227 organizacji z ponad 116 krajów i zajmuje się ochroną praw twórców audiowizualnych, muzycznych, dramatycznych, literackich oraz sztuk

⁹⁷ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 29 października 2014 r., I ACa 460/14, G.Prawna 2014, nr 212, poz. 10, [dostęp: 25.05.25 r.]

wizualnych. Dzięki ustalonym międzynarodowym identyfikatorom utworów, wspiera swoich członków w dokumentowaniu, licencjonowaniu, poborze i repartycji tantiem⁹⁸. Natomiast SAA jest stowarzyszeniem zrzeszającym 33 OZZ zarządzające prawami autorów utworów audiowizualnych z 25 krajów europejskich. Głównie zajmuje się ochroną i wzmacnianiem praw majątkowych i osobistych autorów audiowizualnych oraz zapewnianiem sprawiedliwego wynagrodzenia dla autorów⁹⁹. Co ciekawe, dyrektor SFP-ZAPA, Dominik Skoczek, został wybrany do Zarządu SAA, co świadczy o rosnącej pozycji Polski w tej strukturze¹⁰⁰. Poza działalnością związaną bezpośrednio z repartycją tantiem, stowarzyszenia te podejmują również inicjatywy lobbingowe, walcząc o lepsze warunki dla twórców, m.in. w kontekście regulacji dotyczących działań sztucznej inteligencji¹⁰¹.

Warto również wspomnieć o funkcjonujących międzynarodowych systemach identyfikacji utworów, które polegają na nadawaniu utworom unikalnych kodów, ułatwiających ich rozpoznanie. Stowarzyszenie CISAC, opracowało system CIS (Common Information System), w ramach którego m.in. utwory muzyczne mają nadany kod ISWC (International Standard Musical Work Code)¹⁰², a utwory audiowizualne – ISAN (International Standard Audiovisual Number)¹⁰³. Numery te nie tylko stanowią podstawę do identyfikacji utworów, lecz także usprawniają przepływ informacji o eksploatacji utworu, w tym informacje o jego poziomie oglądalności, co przekłada się na sprawiedliwy i przejrzysty system wypłaty tantiem.

Sam fakt istnienia tych międzynarodowych sieci i coraz większe zaangażowanie Polski świadczy o tym, że nasz kraj nie jest już tylko odbiorcą rozwiązań, a realnym współtwórcą nowych standardów. Jak podkreślił Cezary Piekarczyk:

⁹⁸ CISAC – About, <https://www.cisac.org/about> [dostęp: 26.05.25 r.]

⁹⁹ SAA – About <https://www.saa-authors.eu/en/sections/1-about> [dostęp: 26.05.25 r.]

¹⁰⁰ ZAPA, „Dominik Skoczek ponownie wybrany do Zarządu Society of Audiovisual Authors (SAA)”, 04.04.2025, <https://zapa.org.pl/aktualnosci/dominik-skoczek-ponownie-wybrany-do-zarzadu-society-of-audiovisual-authors-saa-707667044> [dostęp: 26.05.25 r.]

¹⁰¹ Zob. CISAC, „CISAC’s 2025 Annual Report spotlights AI advocacy, anti-fraud frameworks, and CIS-Net technology renewal”, 22.05.2025, <https://www.cisac.org/Newsroom/news-releases/cisacs-2025-annual-report-spotlights-ai-advocacy-anti-fraud-frameworks-and> [dostęp: 26.05.25 r.]

¹⁰² ZAIKS Akademia, „Co to jest kod ISWC?”, J. Łabuda, <https://akademia.zaiks.org.pl/wiedza/iswc#title-Lokalnieiglobalnie> [dostęp: 26.05.25]

¹⁰³ ZAPA – ISAN, <https://zapa.org.pl/producenci/isan> [dostęp: 26.05.25 r.]

„Naszym celem jest nie tylko utrzymanie standardów europejskich, ale wręcz ich współtworzenie – co, z perspektywy organizacji jeszcze stosunkowo młodej, jest dużym osiągnięciem¹⁰⁴.”

¹⁰⁴ Wywiad z C. Piekarczykiem, [załącznik nr 1]

Zakończenie

Analiza ochrony prawnej wynagrodzenia twórców treści audiowizualnych w kontekście przestrzegania autorskich praw majątkowych, przedstawiona w niniejszej pracy potwierdza, że choć mogłoby się wydawać, iż cel, o który środowisko twórców walczyło, został osiągnięty, to tak naprawdę sukces ten powinien być dopiero początkiem dalszych działań w kierunku doskonalenia ochrony praw twórców utworów audiowizualnych. Warto wykorzystać wywalczone zmiany jako impuls do dalszego udoskonalania systemu, nie tylko tantiemowego, ale szerzej, systemu ochrony twórców, szczególnie wobec rosnącego zagrożenia, jakim jest rozwój sztucznej inteligencji, stanowiącej realne wyzwanie dla branży audiowizualnej.

W przypadku tantiem z Internetu, kluczowe jest to, że obecnie istnieje już podstawa prawna, dzięki której organizacje zbiorowego zarządzania mogą egzekwować należne twórcom wynagrodzenie. Choć oczywiste jest, że proces ten nie przebiega natychmiastowo, a negocjacje z platformami streamingowymi wymagają czasu, to jednak sam fakt istnienia przepisów stwarza realną presję na użytkowników treści, by zawierać stosowne porozumienia. Dyrektywy unijne pokazują, że mogą skutecznie wpływać na ujednolicenie i porządkowanie rynku wewnętrznego w państwach członkowskich, a tym samym realnie poprawiać sytuację twórców. Jednocześnie, co również wynika z przeprowadzonego przeze mnie wywiadu z osobą pracującą na co dzień w organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, jest jeszcze wiele wyzwań związanych z ciągłym dostosowywaniem ustawodawstwa europejskiego i ustawodawstw lokalnych do praktyki, rozwijającej się technologii oraz związanych z tym potencjalnych zagrożeń.

W mojej ocenie sprostanie tym wyzwaniom będzie możliwe poprzez stworzenie jednolitego i precyzyjnego ustawodawstwa, zarówno europejskiego jak i krajowego. Powinno ono powstać na podstawie szerokich konsultacji przeprowadzanych w gronie twórców, specjalistów z zakresu praw autorskich, informatyki oraz sztucznej inteligencji i być stosowane we wszystkich państwach Unii Europejskiej, tak by skutecznie chronić prawa twórców do należnego im wynagrodzenia z tytułu autorskich praw majątkowych na każdym polu eksploatacji. Choć wciąż jest wiele do zrobienia, to kierunek obrany przez środowisko twórców i ustawodawców pozwala mieć nadzieję, że twórczość udostępniania w Internecie będzie nie tylko szeroko odbierana i doceniana, lecz również odpowiednio i godnie wynagradzana.

Bibliografia

Literatura przedmiotu

M. Bukowski [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. D. Flisak, Warszawa 2015, art. 69

K. Wojciechowski [w:] *Komentarz do ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi [w:] Ustawy autorskie. Komentarze. Tom II*, red. R. Markiewicz, Warszawa 2021, art. 44

Raport INTERFILMLAB 3.0 „Wsparcie potencjału eksportowego polskiej kinematografii w nowych kanałach dystrybucji.” opracowanie Marcin Radomski, współpraca dr. Anna Wróblewska, Maciej Dominiak, Instytut KOSMOPOLIS, Fundacja Nauki, Kultury i Edukacji, grudzień 2019

INTERFILMLAB 6.0 „Wsparcie potencjału eksportowego polskiej kinematografii na globalnym rynku VoD. Krajobraz postpandemiczny” dr. A. Wróblewska, Instytut KOSMOPOLIS Fundacja Nauki, Kultury i Edukacji grudzień 2022

M. Świętczak [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, red. W. Machała, R. M. Sarbiński, Warszawa 2019, art. 69,

Źródła internetowe

Słownik języka polskiego PWN, „Tantiemy – odmiana”, prof.dr.hab. M. Bańko, <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/tantiemy;15820.html> [dostęp: 24.05.25 r.]

Wielki słownik języka polskiego, redaktor naukowy Piotr Źmigrodzki, Instytut Języka Polskiego PAN, „Tantiema – definicja”, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/56253/tantiema> [dostęp: 26.03.25 r.]

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/tantieme> [dostęp: 26.03.25 r.]

Wielki słownik języka polskiego, redaktor naukowy Piotr Źmigrodzki, Instytut Języka Polskiego PAN, „Tantiema – pochodzenie”, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/56253/tantiema/5222208/dla-artysty> [dostęp: 24.05.25 r.]

Legalna Kultura, „Prawo w kulturze, przewodnik po prawie autorskim”, <https://legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/b-przewodnik-b-po-prawie-autorskim/licencja#gsc.tab=0> [dostęp: 28.03.25 r.]

ZAPA, „Tantiemy dla spadkobierców”, <https://zapa.org.pl/spadkobiercy/tantiemy-dla-spadkobiercow> [dostęp: 23.02.25 r.]

ZAiKS, „Forma prawna ozz-ów w Europie”, Piotr Lewandowski, <https://zaiks.org.pl/artykuly/2023/grudzien/forma-prawna-ozz-ow-w-europie> [dostęp: 29.03.25 r.]

ZAiKS, „Prawa autorskie i tantiemy”, <https://zaiks.org.pl/dla-autorow/prawa-autorskie-i-tantiemy> [dostęp: 29.03.25 r.]

Legalna Kultura „Prawo w Kulturze. Organizacje Zbiorowego Zarządzania.”, <https://www.legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/organizacje-zbiorowego-zarzadzania#gsc.tab=0> [dostęp: 03.03.25 r.]

ZAiKS „Historia ZAiKS-u” <https://www.zaiks.org.pl/o-nas/historia-zaiks-u> [dostęp: 28.03.25 r.]

STATUT Związku Artystów Wykonawców STOART, <https://stoart.org.pl/upload/2020/05/statut-30-04-2020.pdf> [dostęp: 28.03.25 r.]

Legalna Kultura „Prawo w kulturze, Organizacje zbiorowego zarządzania, ZASP- Związek Artystów Scen Polskich”, <https://www.legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/organizacje-zbiorowego-zarzadzania/blog/138.zwiazek-artystow-scen-polskich-zasp#gsc.tab=0> [dostęp: 28.03.25 r.]

ZAPAV „O nas”, <https://zpav.pl/onas/index.php> [dostęp: 28.03.25 r.]

ZAPA „Czyje prawa chronimy?”, <https://zapa.org.pl/o-nas/czym-zajmuje-sie-zapa> [dostęp: 03.03.25 r.]

ZAPA „Tantiemy – jak to działa?”, <https://zapa.org.pl/autorzy/nie-jestem-zapisany-do-zapa/tantiemy-jak-to-dziala> [dostęp: 20.04.25 r.]

Regulamin repartycji Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych (ZAPA), załącznik do uchwały nr 19/2022 ZWZC SFP z dnia 21 maja 2022 roku, <https://zapa.org.pl/upload/2023/06/regulaminu-repartycji.pdf> [dostęp: 20.04.25 r.]

Tabela stawek wynagrodzeń Stowarzyszenia Filmowców Polskich za publiczne udostępnianie utworów audiowizualnych w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym (VOD), https://zapa.org.pl/upload/2024/12/tabela-stawek-wynagrodzen-stowarzyszenia-filmowcow-polskich-za-vod_1.pdf [dostęp: 21.04.25 r.]

Tabela stawek wynagrodzeń autorskich Stowarzyszenia Autorów ZAiKS za publiczne udostępnianie utworów w taki sposób aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym, https://app.zaiks.org.pl/media/iiuk13jv/18102024uchwała-nr-165_566_2024-zał_-zmiana-tabeli-wynagrodzen.pdf [dostęp: 21.04.25 r.]

J. Rożnowski, „Czym są platformy streamingowe?”, Semcore, 07.03.2025, https://semcore.pl/czym-sa-platformy-streamingowe/#Platforma_streamingowa [dostęp: 25.04.25 r.]

S. Lee, „How Streaming Platform Growth is Evolving Entertainment & Media”, Numberanalytics.com, 27.03.25, <https://www.numberanalytics.com/blog/streaming-platform-growth-entertainment-media> [dostęp: 27.04.25 r.]

Fakt, K. Jaraczewska, „Twórcy „Rancza” tracą mnóstwo pieniędzy.”, <https://ludzie.fakt.pl/tworcy-rancza-traca-mnoscwo-pieniedzy-nie-uwierzycie-jaki-jest-powod/xwb4mzh> [dostęp: 12.02.25 r.]

Ram, „Twórcy „Wielkiej wody” bez tantiem od Netflixa. Winne są polskie przepisy.”, Wirtualnemedi.pl, 15.11.2022, <https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/serial-wielka-woda-hit-netflix-brak-tantiemy-dlaczego-zwiastun-opinie-obsada> [dostęp: 26.04.25 r.]

„Rewolucja na polskim rynku VOD: Polsat zapłaci twórcom tantiemy za produkcje”, naekranie.pl, <https://naekranie.pl/aktualnosci/rewolucja-na-polskim-ryнку-vod-polsat-zapłaci-tworcom-tantiemy-za-produkcje-1693397683> [dostęp: 27.04.25 r.]

List Koła Młodych SFP do Ministra Kultury Bartłomieja Sienkiewicza., „Tantiemy z internetu to nasze być albo nie być”, 21.0.2.2024, <https://zapa.org.pl/aktualnosci/list-kola-mlodych-sfp-do-ministra-kultury-bartlomiej-sienkiewicza-tantiemy-z-internetu-to> [dostęp: 27.04.25 r.]

Gov.pl, „Dowiedz się, co zmienia nowelizacja ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych przyjęta przez Sejm RP”, <https://www.gov.pl/web/kultura/dowiedz-sie-co-zmienia-nowelizacja-ustawy-o-prawie-autorskim-i-prawach-pokrewnych-przyjeta-przez-sejm-rp> [dostęp: 26.04.25 r.]

Czyste nośniki, „Opłata od czystych nośników w Polsce”, https://www.czystenosniki.pl/czyste_nosniki#toc-334 [dostęp: 24.05.25 r.]

„Co to jest generatywna sztuczna inteligencja?”, <https://www.sap.com/poland/products/artificial-intelligence/what-is-generative-ai.html> [dostęp: 24.05.25 r.]

ZAIKS Akademia, „TDM, prawo autorskie i AI – co oznacza decyzja ZAIKS-u?”, <https://akademia.zaiks.org.pl/wiedza/tdm-prawo-autorskie-i-ai---co-oznacza-decyzja-zaiks-u> [dostęp: 24.05.25 r.]

Wirtualnedia.pl, M. Major, „Co z tantiemami ze streamingu?” 22.04.25, <https://www.wirtualnedia.pl/artykul/tantiemy-z-internetu-pol-roku-po-wejscie-w-zycie-ustawy-czy-sa-juz-wyplacane> [dostęp: 25.05.25 r.]

Zob. ZAPA „Terminarz repartycji i wypłat” <https://zapa.org.pl/producenci/terminarz-repartycji-i-wyplat> [dostęp: 25.05.25 r.]

CISAC – About, <https://www.cisac.org/about> [dostęp: 26.05.25 r.]

SAA – About <https://www.saa-authors.eu/en/sections/1-about> [dostęp: 26.05.25 r.]

ZAPA, „Dominik Skoczek ponownie wybrany do Zarządu Society of Audiovisual Authors (SAA)”, 04.04.2025, <https://zapa.org.pl/aktualnosci/dominik-skoczek-ponownie-wybrany-do-zarzadu-society-of-audiovisual-authors-saa-707667044> [dostęp: 26.05.25 r.]

Zob. CISAC, „CISAC’s 2025 Annual Report spotlights AI advocacy, anti-fraud frameworks, and CIS-Net technology renewal”, 22.05.2025, <https://www.cisac.org/Newsroom/news-releases/cisacs-2025-annual-report-spotlights-ai-advocacy-anti-fraud-frameworks-and> [dostęp: 26.05.25 r.]

ZAIS Akademia, „Co to jest kod ISWC?”, J. Łabuda, <https://akademia.zaiks.org.pl/wiedza/iswc#title-Lokalnieiglobalnie> [dostęp: 26.05.25 r.]

ZAPA – ISAN, <https://zapa.org.pl/producenci/isan> [dostęp: 26.05.25 r.]

Akty prawne

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2025 r. poz. 24 z późn. zm.).

Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim (Dz. U. Nr 48, poz. 286).

Ustawa z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz. U. 1952 nr 34 poz. 234)

Konwencja Berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r. i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r. (Dz. U. z 1935 r. Nr 84, poz. 515 z późn. zm.).

Ustawa z dnia 26 lipca 2024 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, ustawy o ochronie baz danych oraz ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (Dz. U. poz. 1254).

Ustawa z dnia 15 czerwca 2018 r. o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1665).

Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 130).

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. U. UE. L. z 2019 r. Nr 130, str. 92).

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/789 z dnia 17 kwietnia 2019 r. ustanawiająca przepisy dotyczące wykonywania praw autorskich i praw pokrewnych mające zastosowanie do niektórych transmisji online prowadzonych przez organizacje radiowe i telewizyjne oraz do reemisji programów telewizyjnych i radiowych oraz zmieniająca dyrektywę Rady 93/83/EWG (Dz. U. UE. L. z 2019 r. Nr 130, str. 82).

Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 15 grudnia 2008 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie określenia kategorii urządzeń i nośników służących do utrwalania utworów oraz opłat od tych urządzeń i nośników z tytułu ich sprzedaży przez producentów i importerów, Dz.U. 2008 nr 235 poz. 1599

Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2024/1689 z dnia 13 czerwca 2024 r. w sprawie ustanowienia zharmonizowanych przepisów dotyczących sztucznej inteligencji oraz zmiany rozporządzeń (WE) nr 300/2008, (UE) nr 167/2013, (UE) nr 168/2013, (UE) 2018/858, (UE) 2018/1139 i (UE) 2019/2144 oraz dyrektyw 2014/90/UE, (UE) 2016/797 i (UE) 2020/1828 (akt w sprawie sztucznej inteligencji) Tekst mający znaczenie dla EOG (Dz. U. UE. L. z 2024 r. poz. 1689).

Orzeczenia

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 19 października 2024 r., II CSKP 1556/22, LEX nr 3758158, [dostęp: 28.03.2025]

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 listopada 2015 r., sygn. akt I CSK 935/14, LEX nr 1976239, [dostęp: 28.03.2025]

wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 29 października 2014 r., I ACa 460/14, G.Prawna 2014, nr 212, poz. 10, [dostęp: 25.05.25 r.]

Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 5 kwietnia 2002 r., sygn. akt III RN 133/01, OSNP 2002, nr 12, poz. 281, [dostęp: 25.05.25 r.]

Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 16 października 2003 r., sygn. akt III SA 3582/01, LEX nr 81593, [dostęp: 25.05.25 r.]

Audycje radiowe

„*Tantiemy dla twórców, ale nie dla reżyserów obsady.*”, „*Upominamy się o status naszego zawodu.*” audycja „A teraz na poważnie” w radiu TOK FM, prowadzący M.Lizut, goście E.Brodzka, P.Krajnik 22.05.2024

„*Tantiemy za streaming w internecie. Czy filmowcy w końcu doczekają się zmiany przepisów?*” audycja „OFF Czarek” w radiu TOK FM, prowadzący C. Łasiczka, gość dr. I. Bałos, 22.02.2024

Filmografia

Roma reż. A. Cuarón, Meksyk, 2018

1983 reż. A. Holland, K. Adamik, O. Hajdas i A. Smoczyńska, Polska-USA, 2018

Ranczo, twórcy W. Adamczyk, R. Brutter, J. Niemczuk, TVP Studio A, Polska, 2006-2016

Wielka Woda, reż. J. Holoubek i B. Ignaciuk, Polska, 2022

Spis wykresów

Prognozowana liczba subskrypcji serwisów streamingowych na świecie w 2027 roku.

***Załącznik nr 1. Wywiad z kierownikiem działu repartycji i obsługi autorów SFP-ZAPA,
Cezarym Piekarczykiem – przeprowadzony 21.05.2025 r.***

Jakie największe wyzwania w zakresie repartycji tantiem dostrzega ZAPA w nadchodzących latach? Czy można wskazać konkretne obszary, które budzą szczególne obawy?

W najbliższych latach widzimy dwa kluczowe obszary, które stanowią istotne wyzwania dla skutecznej repartycji tantiem. Pierwszym z nich jest przestarzały katalog urządzeń objętych tzw. opłatą od czystych nośników. Obecny wykaz obejmuje między innymi kasy magnetofonowe i kasety wideo, które są dziś praktycznie nieużywane. Tymczasem brak w nich nowoczesnych urządzeń służących do kopiowania i rozpowszechniania treści, takich jak smartfony, tablety czy laptopy. Uaktualnienie tego katalogu jest niezbędne, aby system wynagrodzeń odpowiadał realiom technologiczno-konsumenckim.

Drugim istotnym wyzwaniem jest rosnąca rola sztucznej inteligencji, a dokładniej: kwestia monetyzacji treści generowanych lub wykorzystywanych przez AI. Choć mówimy o „sztucznej inteligencji”, to w praktyce mamy do czynienia z uczeniem maszynowym, które bazuje na twórczości realnych autorów. Pojawia się zatem pytanie, w jaki sposób twórcy, których dzieła są wykorzystywane do trenowania algorytmów, mogą uczestniczyć w zyskach generowanych przez te systemy.

Nie bez znaczenia jest także wdrożenie dyrektywy o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym, w ramach której prezydent podpisał w ubiegłym roku ustawę wprowadzającą tantiemy z Internetu. Choć proces zawierania umów z użytkownikami postępuje dość sprawnie, to jest on czasochłonny i wymaga żmudnych negocjacji, niektóre z nich mogą potrwać nawet lata. Pomimo tych trudności pozostajemy optymistami, ponieważ mamy wreszcie solidną postawę prawną która umożliwia nam dalsze działania.

Czy po implementacji dyrektywy DSM ZAPA odnotowała wymierne zmiany w skuteczności negocjacji i poboru opłat od platform VOD?

Po implementacji dyrektywy DSM, ZAPA zyskała wreszcie solidną podstawę prawną do prowadzenia negocjacji z platformami VOD. To duży krok naprzód, ponieważ wcześniej brakowało ram prawnych, które jednoznacznie regulowałyby relacje między organizacją zbiorowego zarządzania a użytkownikami treści audiowizualnych w środowisku cyfrowym. Niemniej jednak wciąż istnieją istotne wyzwania – przede wszystkim brak zatwierdzonych

tabel wynagrodzeń, które mogłyby stanowić obiektywny punkt odniesienia w negocjacjach z platformami.

Obecnie musimy zawierać indywidualne umowy z użytkownikami, co jest procesem często długotrwałym i skomplikowanym. Negocjacje bywają trudne – mogą trwać tygodniami, miesiącami, a nawet przekształcić się w postępowania sądowe ciągnące się latami. W związku z tym na tym etapie trudno jednoznacznie ocenić, w jakim kierunku i jakim skutkiem proces ten się zakończy, szczególnie z perspektywy korzyści dla uprawnionych twórców.

Jednak mamy już pewne sukcesy, podpisaliśmy dwie znaczące umowy licencyjne z dużymi podmiotami działającymi na polskim rynku, mianowicie z Canal+ oraz Polsatem Cyfrowym. Dodatkowo Telewizja Polska również podpisała z nami porozumienie dotyczące korzystania z archiwalnych materiałów. Trwają również rozmowy z innymi dużymi użytkownikami, choć ze względu na poufność negocjacji nie możemy ujawnić szczegółów ani stanu ich zaawansowania.

Jesteśmy jednak pełni optymizmu, przede wszystkim dlatego że posiadanie jasnej podstawy prawnej pozwala nam wreszcie działać w sposób zorganizowany i skuteczny. Teraz pozostaje nam obserwować, jak to nowe prawo sprawdzi się w praktyce i jak przełoży na rzeczywiste korzyści dla środowiska twórczego

Czy w środowisku twórców filmowych pojawiają się postulaty rozszerzenia katalogu osób uprawnionych do tantiem na przykład reżyserów obsady? Jakie jest stanowisko ZAPA wobec takich propozycji?

Tak, w środowisku pojawiają się takie postulaty, szczególnie ze strony reżyserów obsady, którzy starają się o uznanie ich pracy za twórczy wkład w powstanie utworu audiowizualnego. To zawodowa grupa bardzo zaangażowana na ten temat i od lat podejmuje wysiłki w celu uzyskania statusu współtwórcy. Jednak trzeba podkreślić, że wśród obecnych współtwórców, takich jak reżyserzy, scenarzyści czy operatorzy, nie ma jeszcze szerokiego poparcia dla tego rodzaju rozszerzenia katalogu uprawnionych.

Obecnie trwają konsultacje w ramach tzw. Okrągłego Stołu w sprawie tantiem, to inicjatywa zainicjowana w ubiegłym roku przez prezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Grzegorza Łoszewskiego. Jej celem jest stworzenie przestrzeni do dialogu między współtwórcami, zwłaszcza w kontekście filmów fabularnych. Spotkania i rozmowy nie należą do łatwych, ale liczymy, że po wakacjach uda się wypracować oficjalne stanowiska

poszczególnych grup zawodowych. Będą one stanowić podstawę do dalszych prac rady repartycyjnej SFP, która może wówczas rozważyć zmiany w katalogu współtwórców.

Jeśli chodzi o stanowisko ZAPA, to jako organizacja nie oceniamy merytorycznie czy dana profesja spełnia kryteria twórczego wkładu, nie leży to w naszej roli. Możemy natomiast zauważyć, że obecnie w żadnym innym kraju reżyserzy obsady nie są objęci systemem tantiemowym, co jest również istotnym punktem odniesienia w tej debacie.

Jak wygląda współpraca ZAPA z zagranicznymi OZZ? Czy istnieją różnice w modelach repartycji tantiem, które warto byłoby zaimplementować w Polsce?

Nie wdając się w zbyt wiele technicznych szczegółów, mogę powiedzieć, że współpraca ZAPA z zagranicznymi organizacjami zbiorowego zarządzania rozwija się bardzo dynamicznie. Jako Stowarzyszenie Filmowców Polskich, ale myślę, że w pewnym sensie mogę mówić też o ZAIKS-ie, zauważamy, że nasza pozycja na arenie międzynarodowej uległa wyraźnemu wzmocnieniu w ostatnich latach.

Jeszcze niedawno byliśmy postrzegani jak swego rodzaju „kopciuszek” w tym środowisku, organizacja młoda która dopiero buduje swoją obecność na rynku międzynarodowym. Dziś jesteśmy traktowani coraz poważniej i w niektórych aspektach wręcz nadajemy ton dyskusjom, na przykład, jeśli chodzi o częstotliwość wypłat tantiem czy szczegółowość raportowania.

Bardzo aktywnie uczestniczymy w wymianie danych i doświadczeń, zarówno wysyłamy raporty do zagranicznej organizacji, jak i analizujemy te, które do nas trafiają.

Dodatkowo, jesteśmy członkiem organizacji CISAC (International Confederation of Societies of Authors and Composers), która pełni funkcję parasolową i skupia organizacje audiowizualne oraz muzyczne. W jej ramach współpracujemy nad usprawnianiem systemów raportowania, zwiększaniem przejrzystości i skracaniem czasu realizacji wypłat.

Jeśli chodzi o modele repartycji stosowane za granicą – tak, są różnice, które obserwujemy zainteresowaniem. Przykładowo, wiele organizacji stawia coraz większy nacisk na transparentność i automatyzację procesu podziału tantiem. Inspiruje nas to do wdrażania podobnych rozwiązań w Polsce. Naszym celem jest nie tylko utrzymanie standardów europejskich, ale wręcz ich współtworzenie – co, z perspektywy organizacji jeszcze stosunkowo młodej, jest dużym osiągnięciem.

Analiza przedstawiona w pracy potwierdza, że choć mogłoby się wydawać, iż cel, o który środowisko walczyło w 2022 roku, został osiągnięty, to tak naprawdę sukces ten powinien być dopiero początkiem dalszych działań. Warto wykorzystać wywalczone zmiany jako impuls do dalszego udoskonalania systemu, nie tylko tantiemowego, ale szerzej, systemu ochrony twórców, szczególnie wobec rosnącego zagrożenia, jakim jest rozwój sztucznej inteligencji, stanowiącej realne wyzwanie dla branży audiowizualnej.

W przypadku tantiem z Internetu, kluczowe jest to, że obecnie istnieje już podstawa prawna, dzięki której organizacje zbiorowego zarządzania mogą egzekwować należne twórcom wynagrodzenie. Choć oczywiście jest, że proces ten nie przebiega natychmiastowo, a negocjacje z platformami streamingowymi wymagają czasu, to jednak sam fakt istnienia przepisów stwarza realną presję na użytkownikach treści, by zawierać porozumienia. Dyrektywy unijne pokazują, że mogą skutecznie wpływać na ujednolicenie i porządkowanie rynku wewnętrznego w państwach członkowskich, a tym samym realnie poprawiać sytuację twórców.