

Problematyka tzw. dodatkowego wynagrodzenia ze szczególnym uwzględnieniem pojęcia i rodzajów utworu audiowizualnego oraz roli organizacji zbiorowego zarządzania na przykładzie Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych

Wiktoria Krzak¹

W niniejszym opracowaniu autorka przedstawia problematykę instytucji tzw. dodatkowego wynagrodzenia przewidzianego dla współtwórców i artystów wykonawców z tytułu korzystania z utworu audiowizualnego. Jest to unormowanie mające fundamentalne znaczenie dla twórców filmowych, gdyż przyznaje im niezbywalne prawo do wynagrodzenia za włożenie wkładu twórczego w powstanie dzieła audiowizualnego, pomimo przeniesienia praw do danego wkładu utworu na producenta. Ponadto instytucja ta stanowi wyraz równego traktowania twórców. Szczegółnej analizie zostaje poddane pojęcie utworu audiowizualnego oraz jego rodzajów, a także roli organizacji zbiorowego zarządzania w repartycji wspomnianego wynagrodzenia. Autorka stara się ocenić ich rolę na przykładzie działalności ZAPA.

Uwagi wstępne

Autorskie prawa majątkowe stanowią, obok praw osobistych, podstawowe uprawnienie, przysługujące autorowi z tytułu stworzenia utworu. Na ich treść składają się wyłączne prawo do korzystania i rozporządzania utworem na wszystkich polach eksploatacji oraz prawo do wynagrodzenia za korzystanie z utworu. Kwestia wynagrodzenia autora, choć często traktowana w doktrynie marginalnie, jedynie jako składowa część danej instytucji² ma w praktyce ogromne znaczenie. Jak wskazuje pkt 10 preambuły dyrektywy 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 22.5.2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym³: „autorzy i artyści wykonawcy, aby móc kontynuować swoją twórczą i artystyczną pracę, muszą otrzymywać stosowne wynagrodzenie za korzystanie z ich utworów, tak samo jak producenci, aby móc finansować tę pracę”. Ma to jeszcze większe znaczenie w zakresie dotyczącym utworów audiowizualnych. Przede wszystkim dlatego że kreacja utworu audiowizualnego jest jedną z najbardziej skomplikowanych form twórczości, zazwyczaj wiążącą się z poniesieniem ogromnych nakładów finansowych. Twórcy utworu audiowizualnego w pierwszej kolejności otrzymują wynagrodzenie za jego stworzenie na podstawie umowy, w wykonaniu której powstało, lub też umowy o wykorzystanie utworu audiowizualnego już istniejącego bądź jego części. Jednakże w art. 70 ust. 2¹ ustawy z 4.2.1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych⁴ ustawodawca przewidział również inne wynagrodzenie mające charakter dodatkowy, które należy się współtwórcom i artystom wykonawcom ze

względu na sposób wykorzystywania utworu na określonych polach eksploatacji.

Pojęcie utworu audiowizualnego

Wyjaśnienie pojęcia utworu audiowizualnego jest niezbędne w przypadku analizy wynagrodzenia tantiemowego z art. 70 ust. 2¹ PrAutU, ponieważ jedynie taką drogą jesteśmy w stanie określić, do jakiej kategorii utworów należy stosować powyższy przepis oraz czy dany utwór podlega zbiorowemu zarządzaniu. Na gruncie prawa polskiego stworzenie definicji utworu audiowizualnego nie jest proste. Ustawodawca co prawda wymienia utwór audiowizualny jako przedmiot prawa autorskiego w art. 1 ust. 2 pkt 9 PrAutU oraz poświęca mu odrębny rozdział w niniejszej ustawie, jednakże nie stworzył jego definicji legalnej. Z brzmienia tego przepisu można wnioskować, że ochronie prawnoautorskiej podlegają takie utwory audiowizualne, które łącznie spełniają dwie przesłanki: stanowią utwór w rozumieniu przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz mają charakter audiowizualny. W doktrynie i orzecznictwie często podejmuje się próby budowania definicji utworu audiowizualnego, posiłkując się definicją filmu zawartą w art. 4 ust. 1 ustawy z 30.6.2005 r. o kinematografii⁵. Zawiera ona ważne elementy charakterystyczne dla utworu audiowizualnego, jednak pa-

¹ Autorka jest studentką V roku prawa na Wydziale Prawa Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego

² D. Sokołowska, Prawo twórcy do wynagrodzenia w prawie autorskim, Poznań 2013, s. 16.

³ Dz.Urz. UE L Nr 167, s. 10–19.

⁴ T.j. Dz.U. z 2019 r. poz. 1231 ze zm.; dalej jako: PrAutU.

⁵ T.j. Dz.U. z 2019 r. poz. 2199 ze zm.

mieć należy, że pojęcie filmu ma węższe znaczenie i zawiera się w pojęciu utworu audiowizualnego. J. Bleszyński zwraca uwagę na to, iż ustawa o kinematografii tworzy „w sposób autonomiczny inną sferę stosunków społeczno-gospodarczych i nie ma podstaw normatywnych do przenoszenia na grunt prawa autorskiego znaczenia pojęć formułowanych na potrzeby ustawy o kinematografii”⁶. Najczęściej w literaturze przedmiotu określa się utwór audiowizualny jako utwór składający się z obrazów wyrażonych jako sekwencja, wywołujących w czasie odtwarzania wrażenie ruchu, udźwiękowionych lub nieudźwiękowionych, utrwalonych na dowolnym nośniku⁷. Niektórzy upatrują istoty pojęcia w stosowaniu metody filmowej, bez względu na zastosowane środki produkcji i rozpowszechniania oraz przeznaczenie. Takie ujęcie pozwala objąć swoim zakresem rodzaje produkcji filmowej, które są oparte na scenariuszu (w tym wszystkie typy produkcji filmowej i telewizyjnej, a także wideoklipy, filmy reklamowe popularnonaukowe itd.). Natomiast poza jego granicami zostają formy audiowizualne, które mają za zadanie jedynie rejestrować utwory realizowane w formie samoistnej⁸. Ciekawe stanowisko przedstawia M. Świętczak, która stwierdza, iż pojęcie utworu audiowizualnego należy zawęzić po to, by nie rozmyły się jego granice. W szczególności odmawia objęcia nim utworów, które nie powstają w warunkach współtwórczości, ich proces produkcyjny nie jest aż tak skomplikowany oraz nie wymagają rodzajowo różnych wkładów twórczych. Pogląd swój motywuje stanowiskiem, iż istota odrębnego uregulowania zagadnień dotyczących utworów audiowizualnych tkwi w dużym stopniu skomplikowania ich produkcji, wobec tego do prostych utworów przepisy rozdziału 6 nie powinny mieć w ogóle zastosowania⁹. Reasumując, kryterium zaliczenia określonej rejestracji audiowizualnej do kategorii utworów audiowizualnych są cechy warsztatu audiowizualnego, które polegają na tym, że określona akcja wyrażona za pomocą wizji i fonii posługuje się artystycznymi środkami wyrazu audiowizualnego jako tworzywem dzieła, a niezbędną cechą uznania danego utworu za utwór audiowizualny jest istnienie przesłanki twórczości¹⁰.

Rodzaje utworów audiowizualnych

W doktrynie wskazuje się, że pojęcie utworu audiowizualnego jest pewną kategorią zbiorczą, która może objąć swoim zasięgiem różne jego rodzaje. P. Ślęzak wymienia np. utwory kinematograficzne, telewizyjne, wideoklipy oraz utwory multimedialne¹¹.

Pierwszym wyodrębnionym w doktrynie rodzajem jest utwór kinematograficzny, czyli film. Jego definicja legalna z ustawy o kinematografii została przywołana już wyżej. Przyjmuje się, że konstytutywnym jej elementem jest wrażenie ruchu w trakcie wyświetlania. Ponadto od innych utworów audiowizualnych odróżnia go zamierzenie prezentacji

publiczności w salach kinowych jako pierwszym polu eksploatacji (oprócz filmów animowanych i dokumentalnych) i rejestracja na nośnikach przejrzystych. P. Ślęzak stwierdza, że nawet przeniesienie filmu na inny nośnik po zakończeniu jego projekcji w kinie nie pozbawia go charakteru utworu kinematograficznego, ponieważ technika rejestracji nie ma znaczenia dla uznania go za taki¹². Posiłkując się definicją z ustawy o kinematografii, można stwierdzić, iż utwór kinematograficzny to również pojęcie zbiorcze, pod którym kryją się różne typy filmów, takich jak film fabularny, dokumentalny, animowany, a także biorąc pod uwagę jego długość film krótkometrażowy, średniometrażowy i pełnometrażowy.

Drugim rodzajem utworów audiowizualnych są utwory telewizyjne. P. Ślęzak stwierdza, że kategoria ta odnosi się do utworów, które w sposób pierwotny zostały rejestrowane na nośnikach magnetycznych lub cyfrowych, a nie na nośnikach przejrzystych. Jako przykłady utworów telewizyjnych wymienia: filmy produkowane specjalnie na potrzeby telewizji, utwory kinematograficzne zarejestrowane pierwotnie na nośniku przejrzystym, a następnie przeniesione na nośnik magnetyczny lub cyfrowy oraz spektakle teatru telewizji¹³.

Kolejnym typem utworów audiowizualnych jest wideoklip. Doktryna często wyodrębnia go jako rodzaj utworu telewizyjnego, mającego formę zamkniętej dramatycznie audiowizualnej miniatury, stanowiącej wizualizację utworu muzycznego lub słowno-muzycznego¹⁴. Utwór muzyczny jest powodem produkcji wideoklipu, który ma na celu rozpowszechnienie piosenki. Warstwa wizualna obrazuje warstwę dźwiękową i jest jej podporządkowana (odwrotnie niż w utworach kinematograficznych). Trudno jednak zgodzić się z zakwalifikowaniem wideoklipu jako rodzaju utworu telewizyjnego. O ile faktycznie pierwotnie twórczość taka była związana z telewizją, o tyle współcześnie o wiele większe znaczenie ma publikowanie teledysków w serwisach internetowych umożliwiających odtwarzanie strumieniowe, ocenianie i komentowanie. Dzisiaj większość wideoklipów ma swo-

⁶ J. Bleszyński, Konstrukcja praw do utworu audiowizualnego, [w:] K. Lewandowski (red.), Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony, Poznań 2011, s. 36.

⁷ K. Górecka, Pojęcie utworu audiowizualnego w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych, PS 1997, Nr 7–8, s. 108.

⁸ J. Bleszyński, Konstrukcja..., s. 35.

⁹ M. Świętczak, Przepisy szczególne dotyczące utworów audiowizualnych, [w:] W. Machała, R. Sarbiński (red.), Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz, Warszawa 2019, s. 1056.

¹⁰ M. Nowikowska, rozdz. VII, [w:] J. Sieńczyło-Chlabicz (red.), Prawo własności intelektualnej, Warszawa 2018, s. 227.

¹¹ P. Ślęzak, Pojęcie utworu audiowizualnego, [w:] K. Lewandowski (red.), Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony, Poznań 2011, s. 22; podobnie: M. Nowikowska, rozdz. VII, [w:] J. Sieńczyło-Chlabicz (red.), Prawo..., s. 227 oraz M. Świętczak, Przepisy szczególne..., [w:] W. Machała, R. Sarbiński (red.), Prawo..., s. 1061.

¹² P. Ślęzak, Pojęcie..., [w:] K. Lewandowski (red.), Utwór..., s. 23.

¹³ Ibidem, s. 23.

¹⁴ Ibidem, s. 24.

ją premierę właśnie na takich portalach. W związku z tym, zdaniem autorki, wideoklip powinien stanowić odrębną od utworu telewizyjnego kategorię utworów audiowizualnych.

Następnym wyodrębnionym w orzecznictwie rodzajem jest utwór reklamowy. Sąd Najwyższy uznał w wyroku z 23.1.2003 r.¹⁵, że krótki film reklamowy jest utworem audiowizualnym, który składa się z warstwy wizualnej i audialnej oraz stanowi z reguły dzieło zbiorowe. Celem takiego utworu jest promocja sprzedaży lub innych form korzystania z towarów bądź usług, celów pożądaných przez reklamodawcę, a także propagowania określonych idei i spraw. Idąc tym tropem, do tej kategorii można zaliczyć także spoty kampanii społecznych, a nawet spoty wyborcze, jeżeli spełnią przesłankę twórczości.

Kwestią sporną jest kwalifikacja utworów multimedialnych jako utworów audiowizualnych. Kluczowy będzie tu podział na bazy danych i utwory audiowizualne. Zgodnie z tym poglądem utwór multimedialny będzie mógł być uznany za audiowizualny, kiedy warstwa wizualna i audiowizualna będzie dominować nad innymi warstwami (np. graficzną, muzyczną i tekstową). Ponadto powinna występować integracja i spójność składników dzieła¹⁶. Jako specyficzny przykład takiego utworu podaje się grę multimedialną. Jednakże część doktryny twierdzi, iż gra komputerowa oparta na rozbudowanym scenariuszu, gdzie można wyodrębnić tzw. graficzny interfejs użytkownika jako element utworu audiowizualnego, tak naprawdę nie będzie utworem audiowizualnym. Według *I. Matusiaka* interaktywna rola użytkownika dominuje nad sferą wizualną, umożliwiając dowolną i aktywną ingerencję w przebieg gry, co sprawia, że sekwencje obrazów tracą swój linearny charakter¹⁷.

Przedstawiony powyżej podział utworów audiowizualnych, którego źródłem jest doktryna i orzecznictwo, to zbiór niepełny, ze względu na rozwój technologii, a co za tym idzie i form twórczości, będzie ulegał zmianie.

Konstrukcja prawa do tzw. dodatkowego wynagrodzenia

Podmiotem uprawnionym do tzw. dodatkowego wynagrodzenia są współtwórcy utworu audiowizualnego. W pierwotnej wersji art. 70 PrAutU do kręgu współtwórców zaliczano reżysera, twórcę scenariusza oraz utworów muzycznych i słowno-muzycznych oraz odtwórców głównych ról w utworze audiowizualnym. Powyższy katalog został uznany za niekonstytucyjny. Na mocy nowelizacji ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 7.9.2007 r.¹⁸ dodany został ust. 2¹ w obecnym brzmieniu. Wobec tego przyjmuje się, iż krąg współtwórców oraz artystów wykonawców jest katalogiem otwartym. Zgodnie z art. 69 PrAutU, aby uznać osobę za współtwórcę utworu audiowizualnego, konieczne jest „wnie-

sienie przez nią wkładu twórczego w jego powstanie”. Wkład ten nie jest jednoznacznie określony ilościowo, w związku z czym udziały współtwórców nie muszą, choć mogą być równe¹⁹. *J. Bleszyński* zaznacza, że przyznanie współtwórcom utworu audiowizualnego prawa do tantiem, stanowi przede wszystkim system zakładający równe traktowanie twórców²⁰. Ponadto co ważne z gospodarczego punktu widzenia, tzw. wynagrodzenie dodatkowe jest „odroczone” i warunkowe, co oznacza, że stanowi pochodną od przyszłych przychodów z danego rozpowszechniania utworu oraz jest hipotetyczne, ponieważ fakt jego zaistnienia i wysokość jest uzależniona od korzystania na poszczególnych polach eksploatacji²¹.

Obowiązany do zapłaty wynagrodzenia jest tzw. korzystający. Niewątpliwie pojęcie to powinno być rozpatrywane w odniesieniu do poszczególnych pól eksploatacji, które zostały wskazane w art. 70 ust. 2¹ PrAutU. Zdaniem *M. Bukowskiego*, trudności uwidaczniają się w momencie, gdy w procesie eksploatacji pojawia się łańcuch podmiotów w nią zaangażowanych. Zazwyczaj za korzystającego uznany zostanie ten, kto znajduje się na końcu tego łańcucha i uzyskuje bezpośrednie profity z udostępniania utworu użytkownikom końcowym²². Niekiedy wskazuje się jednak na szerokie rozumienie tego pojęcia i wówczas korzystającym będzie „każdy, kto podejmuje korzystanie z utworu i występuje w łańcuchu pośredników prowadzącego od producenta do finalnego użytkownika, a więc zarówno dystrybutor, właściciel wypożyczalni, kina itp.”²³. Wydaje się jednak, że właściwe jest pierwsze podejście, chociażby ze względu na technikę określania stawek w tabelach wynagrodzeń, które odnoszą się do przychodów bezpośrednio udostępniającego utwór²⁴.

Organizacja zbiorowego zarządzania – zagadnienie obowiązkowego pośrednictwa

Ustawodawca w art. 70 ust. 3 PrAutU ustanowił pośrednictwo organizacji zbiorowego zarządzania (OZZ) w wypła-

¹⁵ II CKN 1399/00, OSNC 2004, Nr 4, poz. 62.

¹⁶ *P. Ślęzak*, Pojęcie..., [w:] *K. Lewandowski* (red.), *Utwór...*, s. 25.

¹⁷ *I. Matusiak*, Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego, rozdz. V pkt 3.2 Warszawa 2013; podobnie *M. Świętczak*, *Przepisy szczególne...*, [w:] *W. Machała, R. Sarbiński* (red.), *Prawo...*, s. 1061.

¹⁸ Ustawa z 7.9.2007 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. Nr 181, poz. 1293).

¹⁹ *M. Gromotowicz*, Twórcy utworu audiowizualnego, [w:] *K. Lewandowski* (red.), *Utwór audiowizualny. Zakres pojęcia i ochrony prawnej*, Poznań 2011, s. 50.

²⁰ *J. Bleszyński*, *Konstrukcja...*, s. 43.

²¹ *Ibidem*, s. 44.

²² *M. Bukowski*, *Przepisy szczególne dotyczące utworów audiowizualnych*, [w:] *D. Flisak* (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2015, s. 930.

²³ Z uzasadnienia wyroku SN z 2.12.2010 r., I CSK 33/10, OSNC 2011, Nr 7–8, poz. 89.

²⁴ *M. Świętczak*, *Przepisy szczególne...*, [w:] *W. Machała, R. Sarbiński* (red.), *Prawo...*, s. 1106.

cie tzw. dodatkowego wynagrodzenia. W polskim porządku prawnym problematykę zbiorowego zarządu reguluje ustawa z 15.6.2018 r. o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi²⁵, wdrażająca unijną dyrektywę Parlamentu Europejskiego i Rady 2014/26/UE z 26.2.2014 r. w sprawie zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi oraz udzielania licencji wieloterytorialnych dotyczących praw do utworów muzycznych do korzystania online na rynku wewnętrznym²⁶. Po raz pierwszy w polskim systemie prawnym wskazana materia nie jest regulowana w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych, lecz jako odrębny akt normatywny.

Organizacja zbiorowego zarządzania może działać tylko w formie stowarzyszenia, któremu minister ds. kultury i ochrony dziedzictwa narodowego udzielił zezwolenia na zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi na rzecz uprawnionych. Należy zauważyć, iż w przypadku pośrednictwa OZZ w wypłacie tantiem audiowizualnych jest ono obowiązkowe. Jak stwierdził SN w uzasadnieniu uchwały z 15.3.2018 r., w każdym przypadku ustanowienia obowiązku przymusowego pośredniczenia organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi w wykonywaniu przez twórców ich praw wobec korzystających z utworów, organizacje te są nie tylko upoważnione, ale także ustawowo zobowiązane do wykonywania zarządu powierzonym im repertuarem²⁷. R. Markiewicz twierdzi, iż obowiązkowość pośrednictwa OZZ wyraża się również w tym, iż w zasadzie „nie jest możliwy ani wybór OZZ, z którą użytkownik zawiera umowę, ani zawarcie umowy przez niego bezpośrednio z podmiotem praw wyłącznych konieczne jest wówczas zawarcie umowy z tzw. organizacją właściwą^{28,29}. Tą będzie organizacja, z którą uprawniony zawarł odpowiednią umowę o zbiorowe zarządzanie lub o reprezentację, a jeżeli takiej nie zawarł, właściwą będzie organizacja reprezentatywna³⁰. Powyższe unormowania różnią się w stosunku do poprzedniej regulacji i należy je ocenić pozytywnie. Wprowadzone reguły rozstrzygania konkurencji pomiędzy OZZ są bardziej przejrzyste i dają poczucie pewności prawa dla uczestników obrotu.

Tabele wynagrodzeń

Wynagrodzenie, które przysługuje twórcom na podstawie art. 70 ust. 2¹ PrAutU, wyliczane jest przez OZZ według odpowiednich tabel wynagrodzeń. Zatwierdzane są one w sposób bezpośredni³¹ przez Komisję Prawa Autorskiego (KPA) na wniosek OZZ. Zgodnie z art. 44 ust. 2 ZbZarzPrAutU wynagrodzenie dochodzone przez organizację zbiorowego zarządzania powinno uwzględniać wysokość wpływów osiąganych z korzystania z utworów lub przedmiotów praw pokrewnych oraz charakter i zakres tego korzystania, a także zgodnie z ust. 1 stosować obiektywne i niedyskryminujące

kryteria. Stawki określone w zatwierdzonych tabelach stosuje się w umowach, których stroną jest OZZ³². Postanowienia umowne określające wynagrodzenie inne, niż wynikałoby to z zatwierdzonych tabel, są nieważne, a ich miejsce zajmują odpowiednie dyspozycje z tabel. Doktryna wskazuje, że tabele wynagrodzeń są konieczne tam, gdzie użytkownicy nie są na tyle dobrze zidentyfikowani i zorganizowani, by mogli być reprezentowani wspólnie³³. Zdaniem D. Sokołowskiej właściwa funkcja tabel opiera się na tym, iż ułatwiają zawieranie umów i uniemożliwiają stawianie zarzutów dotyczących arbitralnego ustalania stawek, zatem ustanawiają pewną barierę ochronną dla rynku i są gwarancją jednakowego traktowania wszystkich kontrahentów³⁴. Z drugiej strony OZZ poddawane są także krytyce, istnieje bowiem obawa, że mogą nadużyć swojej pozycji dominującej przy ustalaniu stawek w tabelach wynagrodzeń. Wielu użytkowników zarzuca OZZ podwyższanie cen motywowane zwiększeniem własnego zysku, a konkretniej funduszy przeznaczanych na inne cele. Dodatkowo zagrożenie to wzrasta wraz ze wzmocnieniem się pozycji organizacji, od których użytkownicy stają się coraz bardziej zależni, chcąc uzyskać prawa do danego repertuaru³⁵. W praktyce jeszcze więcej problemów przysparza brak zatwierdzonych tabel wynagrodzeń, co było nierzadkim zjawiskiem przed wejściem w życie ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi. Praktyka radziła sobie z tym zjawiskiem na różne sposoby, co zdaniem M. Świętczak prowadziło *de facto* do obchodzenia przepisów określających tryb ustalania i zatwierdzania tabel wynagrodzeń³⁶.

Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych jako przykład OZZ prawami do utworów audiowizualnych i analiza wybranych tabel wynagrodzeń

Jedną z organizacji zbiorowego zarządu w Polsce, zajmującą się zbiorowym zarządzaniem prawami autorskimi do

²⁵ T.j. Dz.U. z 2018 r. poz. 1293 ze zm.; dalej jako: ZbZarzPrAutU.

²⁶ Dz.Urz. UE L Nr 84, s. 72.

²⁷ III CZP 105/17, Legalis.

²⁸ Art. 6 ust. 1 pkt 17 PrAutU.

²⁹ R. Markiewicz, *Ilustrowane prawo autorskie*, Warszawa 2018, s. 556.

³⁰ Art. 10 ZbZarzPrAutU określa reprezentatywność OZZ.

³¹ R. Markiewicz, R. Markiewicz, *Ilustrowane...*, s. 559.

³² Art. 81 ZbZarzPrAutU.

³³ E. Traple, [w:] J. Barta, R. Markiewicz (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne* 2005, s. 784–785.

³⁴ D. Sokołowska, *Prawo twórcy...*, s. 399.

³⁵ K. Parchimowicz, *Rola organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i pokrewnymi w środowisku cyfrowym na przykładzie Polski i Niemiec*, Kraków, 2017, s. 26.

³⁶ M. Świętczak, *Przepisy szczególne...*, [w:] W. Machała, R. Sarbiński (red.), *Prawo...*, s. 1111.

utworów audiowizualnych jest Stowarzyszenie Filmowców Polskich – Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych (ZAPA)³⁷. Do działań podejmowanych przez tę organizację należy m.in. negocjowanie umów z użytkownikami dzieł audiowizualnych, inicjowanie i nadzorowanie postępowań sądowych o wypłatę wynagrodzeń dla podmiotów reprezentowanych, a także przede wszystkim przygotowywanie regulaminów repartycji wynagrodzeń i ich wykonywanie³⁸. To ostatnie z wymienionych zadań bezpośrednio łączy się z przygotowywaniem tabel wynagrodzeń za korzystanie z utworów audiowizualnych na określonych polach eksploatacji. Poniżej zostanie przedstawiona analiza tabeli ZAPA, lecz jedynie w zakresie odnoszącym się do pól eksploatacji określonych w art. 70 ust. 2¹ PrAutU.

W załączniku do uchwały z 27.10.2014 r.³⁹ ZAPA ustawiła stawki wynagrodzeń dla współtwórców i producentów audiowizualnych na polach eksploatacji: nadawanie utworu w telewizji lub poprzez inne środki publicznego udostępniania utworów, wyświetlanie utworu audiowizualnego w kinach, najem egzemplarzy utworów audiowizualnych oraz reprodukcje utworu audiowizualnego na egzemplarzu przeznaczonym do własnego użytku osobistego. Tabele wynagrodzeń z niniejszej uchwały pochodzą z 2014 r., co oznacza, iż zostały ustanowione w reżimie poprzedniej ustawy, jednakże zgodnie z przepisem przejściowym ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi tabele zatwierdzone na podstawie przepisów obowiązujących do dnia wejścia w życie nowej ustawy zachowują ważność. Nie jest jednak jasne, czy powyższa tabela w ogóle została urzędowo zatwierdzona. Do kręgu współtwórców ZAPA zalicza: reżyserów, autorów scenariusza, operatorów obrazów, scenografów, kostiumografów, montażyстів, operatorów dźwięków i dekoratorów wnętrz. W 1 pkt tabeli wysokość stawki z tytułu nadawania utworu audiowizualnego w telewizji lub poprzez inne środki publicznego udostępniania nie została podana. Tabela mówi, iż warunki umów zawieranych z korzystającym z utworów audiowizualnych na tym polu są ustalane w drodze indywidualnych negocjacji, do czasu zatwierdzenia tabeli wynagrodzeń przez KPA. Obecnie na stronie internetowej BIP ministerstwa w zakładce „Zatwierdzone tabele” nie ma informacji o zatwierdzeniu takiej tabeli, w związku z tym można domniemywać, iż stawki na tym polu są wciąż ustalane w drodze negocjacji. W pkt 3 stawka wynagrodzenia z tytułu wyświetlania utworu audiowizualnego w kinach wynosi 0,95% wpływów brutto otrzymywanych przez korzystającego. Mówiąc o wpływach, należy zaznaczyć, iż chodzi o wpływy z biletów wstępu oraz innych wpływów uzyskanych za wstęp⁴⁰. W pkt 4 tabeli zostały przedstawione stawki z tytułu reprodukcji utworu audiowizualnego na egzemplarzu przeznaczonym do własnego użytku osobistego. Wysokość wynagrodzenia jest różna w zależności od reprezentacji współtwórców wraz z autorem scenariusza lub z jego

wyłączeniem. Dodatkowym rozróżnieniem jest typ sprzedaży nośników DVD, mianowicie *sell-through* (sprzedaż zwykła) lub insert (jako załączniki do czasopism). Przybliżone zostaną dane za pierwszy typ sprzedaży, gdzie łączne wynagrodzenie dla wszystkich współtwórców wynosi 6,6% sprzedaży nośnika (pomniejszonej o podatek od towarów i usług), przy czym nie może ono wynosić (za jeden utwór na jednym nośniku) mniej niż: 0,92 zł w przypadku filmów fabularnych; 0,74 zł dla filmów dokumentalnych oraz 0,46 zł dla filmów animowanych. Ponadto stawka minimalna dla seriali fabularnych wynosi 0,70 zł za pierwsze 140 min trwania w przypadku wszystkich odcinków na jednym nośniku. W przypadku reprezentacji współtwórców z wyłączeniem autora scenariusza w typie sprzedaży *sell through* łączne wynagrodzenie dla wszystkich kategorii współtwórców objętych tabelą wynosi 4,16% ceny sprzedaży nośnika, przy czym stawka minimalna wynosi: 0,58 zł dla filmów fabularnych; 0,44 zł za jeden utwór na jednym nośniku dla filmów dokumentalnych oraz 0,29 zł za jeden utwór na jednym nośniku dla filmów animowanych. Ponadto 0,47 zł za pierwsze 140 min. trwania, w przypadku wszystkich odcinków na jednym nośniku dla seriali fabularnych. Widać wyraźną różnicę, w zależności od kręgu reprezentacji współtwórców. Jeżeli mamy do czynienia z reprezentacją wraz z autorem scenariusza, stawki minimalne są wyższe, tak jak udział procentowy. ZAPA stwierdza, że stawka ulega obniżeniu proporcjonalnie do udziału tych autorów w utworze. Udział ten w tabeli został wyceniony na 2,44 punkty procentowe. W niniejszej tabeli OZZ zdecydowała się na rozdział stawek minimalnych ze względu na rodzaj utworu audiowizualnego. Tabela obejmuje film fabularny, serial fabularny, film dokumentalny i animowany. Najwyższą stawkę otrzymuje film fabularny, co może być spowodowane chociażby znacznym nakładem finansowym i stopniem skomplikowania tego typu produkcji. Jednakże nigdzie w tabeli nie zostały wprowadzone definicje poszczególnych typów dzieł filmowych, co może budzić trudności przy kwalifikacji danego utworu jako jeden z takich typów. Ponadto w pkt 3 niniejszej tabeli ZAPA dokonuje kolejnego podziału, stwierdzając, że w przypadku zwielokrotnienia na jednym nośniku więcej niż jednego odcinka serialu fabularnego, telenoweli lub sitcomu właściwa stawka minimalna jest

³⁷ Decyzja Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (DP.041/Z/13/95).

³⁸ Zob. https://www.zapa.org.pl/o_zapa (dostęp z 10.11.2019 r.).

³⁹ Uchwała z 27.10.2014 r. Nr 23/2014, https://www.zapa.org.pl/_vault/_files/241/d860ea8cf8c77996776abac081e61acc.pdf (dostęp z 10.11.2019 r.).

⁴⁰ Mimo braku informacji o tym, czy tabela została zatwierdzona przez KPA, to niewątpliwie wywołuje ona skutki prawne, o czym świadczyć może wyrok SO w Warszawie z 15.10.2019 r., który uznał za prawidłową stosowaną przez SFP-ZAPA, a kwestionowaną przez Cinema City, stawkę wynagrodzenia na polu eksploatacji wyświetlanie w kinach w wysokości 0,95% wpływów z biletów wstępu oraz innych wpływów uzyskanych za wstęp bez żadnych potrąceń (z wyłączeniem podatku VAT) <https://www.zapa.org.pl/aktualnosci.2,251,Stowarzyszenie-Filmowcow-Polskich-wygrywa-w-sadzie-z-Cinema-City.html> (dostęp z 10.11.2019 r.).

naliczana za pierwsze 140 minut trwania wielokrotnionych na nośniku wszystkich odcinków i powiększona o 1/4 stawki minimalnej za każde dalsze rozpoczęte 35 min. Można więc stwierdzić, że jako stawkę minimalną dla telenoweli i sitcomu tabela ma przewidywać stawkę jak za serial fabularny, chociaż nie jest to wprost w niej ujęte. Dalej podobne postanowienia przewidziane są dla serialu dokumentalnego i serialu animowanego. W tabeli nie zostały jednak ujęte wszystkie utwory, nad którymi ZAPA sprawuje zarząd, zgodnie bowiem z informacją z jej strony internetowej⁴¹, katalog ten obejmuje: film i serial fabularny, film i serial dokumentalny, teatr telewizji, film i serial animowany, film i serial lalkowy, telenowelę i sitcom, fabularyzowaną rekonstrukcję sądową, telenowelę paradokumentalną oraz *scripted reality*. Oczywiście trzeba mieć na uwadze, że nie wszystkie z wymienionych będą mogły stać się przedmiotem sprzedaży na nośnikach DVD, ale np. nieuwzględniony w tabeli teatr telewizji już tak. Ponadto analizując niniejszy podział, trzeba zadać pytanie, czy ZAPA w ogóle może dokonywać takiego podziału na typy utworów audiowizualnych, nad którymi sprawuje zarząd. Wydaje się, że nie, ponieważ prowadziłoby to dyskryminacji twórców, których utwory audiowizualne nie znajdują się w katalogu podanym przez ZAPA. Podobne podejście prezentuje SN, który w uchwale z 15.3.2018 r.⁴² stwierdził, że „twórca danego rodzaju utworu audiowizualnego może dochodzić od właściwej organizacji zbiorowego zarządzania zapłaty wynagrodzenia przewidzianego w art. 70 ust. 2¹ pkt 3 PrAutU także wtedy, gdy przyjęte uchwałą tej organizacji zasady repartycji nie przewidują wynagrodzenia za ten rodzaj utworów audiowizualnych”. Interesujące jest to, że w przypadku nośników Blue-Ray stawki minimalne stanowią 150% stawek za utwory audiowizualne wielokrotniane na nośnikach DVD. Stawka wynagrodzenia z tytułu najmu egzemplarza utworu audiowizualnego wynosi 2,8% wszystkich wpływów brutto, bez potrąceń (z wyjątkiem podatku od towarów i usług) otrzymywanych przez korzystającego z tytułu najmu egzemplarza, nie mniej jednak niż 0,30 zł. W tym przypadku istnieje brak uzależnienia stawki minimalnej kwotowej od rodzaju utworu audiowizualnego. Stawki wynagrodzeń za odtwarzanie utworów audiowizualnych zostały zawarte we wspólnej tabeli zatwierdzonej przez KPA 10.7.2013 r.⁴³ dla ośmiu OZZ. Wspólne złożenie wniosku, w przypadku gdy obszary działania poszczególnych OZZ pokrywają się, jest racjonalne. W ten sposób obowiązuje jednakowa tabela dla tożsamej kategorii uprawnionych na tym samym polu eksploatacji. Gdyby było inaczej i wysokości stawek różniłyby się między sobą, to co najmniej jedna z nich byłaby niesprawiedliwa⁴⁴. Tabela składa się z 15 części określających stawki wynagrodzeń zróżnicowane ze względu na zakres i charakter korzystania z utworów. Wysokość poszczególnych stawek uzależniona jest także od liczby mieszkańców miejscowości, rodzaju obiektu zaliczonego do wyodrębnionych kategorii,

zależnej od zakresu korzystania, w tym od: liczby miejsc w obiekcie, wielkości nagłaśnianej powierzchni, kategorii obiektu hotelowego, rodzaju środka transportu itd.⁴⁵

Podsumowanie

Tantiemy audiowizualne stanowią niezbywalne prawo do wynagrodzenia z tytułu korzystania z utworów audiowizualnych. Uprawnionymi do wypłaty tego wynagrodzenia są współtwórcy, czyli te osoby, które wniosły wkład twórczy w jego powstanie, z kolei obowiązani są korzystający, czyli podmioty bezpośrednio wykorzystujące utwór na wskazanych polach eksploatacji. Równie ważne co określenie kręgu uprawnionych i zobowiązanych jest także rozstrzygnięcie, kiedy możemy uznać dany utwór za audiowizualny. Jest to o tyle istotne, że dopiero stwierdzenie, że w ogóle mamy do czynienia z utworem audiowizualnym, implikuje powstanie prawa do wynagrodzenia. W dobie rozwoju technologii pojęcie to rozszerza się, ponieważ powstają nowe formy twórczości. Obecnie w doktrynie wyróżnia się następujące rodzaje utworów audiowizualnych: utwór kinematograficzny, telewizyjny, reklamowy, wideoklip i utwór multimedialny. Nie jest to katalog wyczerpujący. Kolejnym ważnym aspektem jest obowiązkowe pośrednictwo OZZ w repartycji tantiem. Problematyczne dla korzystającego może okazać się określenie właściwej OZZ, na rzecz której powinien dokonywać wpłat. Obecnie przepisy normują zasady konkurencji pomiędzy OZZ, których zakresy działania się pokrywają poprzez wprowadzenie pojęcia organizacji właściwej i reprezentatywnej. W praktyce jednak minister nie wydał decyzji określającej reprezentatywność konkretnej organizacji. Oznacza to, że w sytuacji gdy zezwolenie na zbiorowe zarządzanie prawami danej kategorii uprawnionych do danego rodzaju utworów lub przedmiotów praw pokrewnych na danym polu eksploatacji posiada więcej niż jedna OZZ, wybór odpowiedniej wciąż może przysparzać trudności. Następną kwestią w wypłacie tantiemów audiowizualnych jest określanie ich stawek minimalnych w tabelach wynagrodzeń. Przy ich ustalaniu ścierają się bowiem interesy twórców, korzystających, a także samych OZZ.

⁴¹ Zob. <https://www.zapa.org.pl/autorzy> (dostęp z 10.11.2019 r.).

⁴² III CZP 105/17, Legalis.

⁴³ Zatwierdzona tabela opublikowana jest w Biuletynie Informacji Publicznej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego: <http://bip.mkidn.gov.pl/pages/komisja-prawa-autorskiego/zatwierdzone-tabele-wynagrodzen.php> (dostęp z 10.11.2019 r.).

⁴⁴ R. Markiewicz, *Ilustrowane...*, s. 60.

⁴⁵ Tabela stawek wynagrodzeń za odtwarzanie utworów i przedmiotów praw pokrewnych (zwaloryzowana na podstawie art. 80 ust. 5 ZbZarzPrAutU rozdz. II pkt 1, źródło: http://bip.mkidn.gov.pl/media/download_gallery/20190402_TABELA_STAWEK_WYNAGRODZEN_OD-TWARZANIE_po_waloryzacji_2019.pdf (dostęp z 10.11.2019 r.).

Analizując działalność OZZ w praktyce, na przykładzie ZAPA, należy poddać krytyce niektóre uregulowanie znajdujące się w tabelach wynagrodzeń. Jednym z nich jest brak wysokości stawki z tytułu nadawania utworu audiowizualnego w telewizji lub poprzez inne środki publicznego udostępniania. Stawka zostaje określana w indywidualnych negocjacjach. Nie wiadomo, na jakich szczegółowych kryteriach opiera się ZAPA w regulowaniu stawek (oprócz wytycznych ustawowych) w trakcie tych negocjacji. Nie można tego w żaden sposób skontrolować. Jej działalność w tym zakresie nie jest więc przejrzysta. Ponadto w przypadku stawki z tytułu reprodukcji utworu audiowizualnego na egzemplarzu przeznaczonym do własnego użytku osobistego ZAPA sama ustala wkład autora scenariusza w powstanie utworu. Ponadto stosuje zróżnicowanie stawki ze względu na typ utworu audiowizualnego, jednocześnie nie uwzględniając innych rodzajów. Brak jest definicji przedstawionych rodzajów, a także umotywowania, z czego wynika wspomniane rozróżnienie stawek, co należy ocenić negatywnie, gdyż wydaje się arbitralną decyzją OZZ.

Co prawda redystrybucja wynagrodzenia na bazie stawek określonych w tabelach jest wyrazem równego traktowania

twórców, ponieważ są one takie same dla wszystkich, bez względu na ich pozycję na rynku. Jednakże istnieje również obawa, że OZZ, używając swojej dominującej pozycji przy ustalaniu stawek, mogą je podwyższać w celu osiągnięcia własnego zysku. Aby nie dopuścić do arbitralnego ustalania stawek, potrzebna jest ich urzędowa kontrola, która w polskim systemie prawa, pomimo wdrażanych zmian ustawowych, jest nadal nieefektywna. W BIP Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego obecnie znajdują się dwie zatwierdzone tabele, tj. wspomniana już wspólna tabela za odtwarzanie utworów i praw pokrewnych oraz tabela wynagrodzeń Stowarzyszenia Dziennikarzy i Wydawców REPROPOL (plus ich zwaloryzowane wersje), obydwie z 2014 r., które na skutek przepisów przejściowych ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi nadal obowiązują. Oznacza to, że na gruncie nowych przepisów ustawy o zbiorowym zarządzaniu prawami autorskimi i prawami pokrewnymi nie została zatwierdzona jeszcze żadna tabela wynagrodzeń. W związku z powyższym można stwierdzić, że system bezpośredniego zatwierdzania tabel wynagrodzeń w naszym kraju jest nadal nieefektywny.

Słowa kluczowe: wynagrodzenie dodatkowe, tantiema, utwór audiowizualny, organizacja zbiorowego zarządzania, tabele wynagrodzeń, ZAPA.

Issues regarding the so-called additional remuneration particularly including the concept and types of audiovisual work and the role of organizing corporate management based on the Union of Audiovisual Authors and Producers (ZAPA)

In the paper the author presents the issue of additional remuneration for co-creators and performers due to the use of their audiovisual creation. This law has a fundamental meaning for film co-creators, because it gives them inalienable remuneration rights for making a creative contribution of an audiovisual work, despite transferring its rights to a producer. Furthermore, this institution is an expression of equal treatment of co-creators. The term of audiovisual creation and its forms and the role of corporate management organization in distributing remuneration have been viewed with special care. The author tries to evaluate this role based on the activity of the Union of Audiovisual Authors and Producers (ZAPA).

Keywords: additional remuneration, royalties, audiovisual work, corporate management organization, remuneration table, ZAPA.