



KOMISJA EUROPEJSKA

Bruksela, dnia 13.7.2011
KOM(2011) 427 wersja ostateczna

ZIELONA KSIĘGA

**dotycząca dystrybucji utworów audiowizualnych w Internecie w Unii Europejskiej:
możliwości i wyzwania związane z jednolitym rynkiem cyfrowym**

SPIS TREŚCI

1.	Wprowadzenie.....	3
1.1.	Możliwości stwarzane przez postęp techniczny	3
1.2.	Cel i zakres zielonej księgi.....	4
2.	Jednolity rynek cyfrowy audiowizualnych usług medialnych.....	5
2.1.	Udostępnienie praw autorskich w przypadku internetowej transmisji audiowizualnych usług medialnych	8
2.2.	Udostępnianie praw autorskich w przypadku retransmisji audiowizualnych usług medialnych	9
2.3.	Udostępnianie praw autorskich w przypadku transakcyjnych usług wideo na żądanie	10
2.4.	Produkcja i dystrybucja filmów w Europie.....	12
3.	Sposoby podejścia do zagadnień dotyczących polityk	13
3.1.	Pytania.....	15
4.	Wynagrodzenie dla podmiotów praw autorskich z tytułu internetowej eksploatacji utworów audiowizualnych	17
4.1.	Wynagrodzenie autorów z tytułu eksploatacji utworów w Internecie.....	18
4.2.	Wynagrodzenie wykonawców za eksploatację utworów w Internecie.....	18
4.3.	Pytania.....	19
5.	Zastosowania specjalne i beneficjenci	20
5.1.	Instytucje dziedzictwa filmowego.....	20
5.2.	Pytania.....	20
5.3.	Dostępność utworów audiowizualnych w Internecie w Unii Europejskiej	21
5.4.	Pytania.....	21
6.	Kolejne kroki.....	21

1. WPROWADZENIE

1.1. Możliwości stwarzane przez postęp techniczny

Niniejszą zieloną księgę opublikowano w związku ze strategią Europa 2020, która ma na celu pobudzenie w Europie inteligentnego i zrównoważonego rozwoju sprzyjającego włączeniu społecznemu, a także w związku z Europejską agendą cyfrową¹ i komunikatem Komisji „Jednolity rynek w obszarze praw własności intelektualnej” („strategia w zakresie praw własności intelektualnej”)². Jak określono w tej strategii, Internet nie ma granic, lecz rynki internetowe w UE nadal dzieli wiele barier i nadal nie osiągnięto pełnego ujednoczenia rynku. Niniejsza zielona księga w zamierzeniu powinna przyczynić się do rozwoju jednolitego rynku cyfrowego poprzez zainicjowanie debaty poświęconej możliwościom i wyzwaniom związanym z dystrybucją utworów audiowizualnych w Internecie.

Przedsiębiorstwa branży kultury w Europie, w tym sektor audiowizualny, wnoszą znaczący wkład w gospodarkę UE, wytwarzają około 3% całkowitego PKB w UE, co odpowiada wartości rynkowej wynoszącej 500 mld EUR rocznie, i zatrudniają około 6 mln pracowników³. W UE zarejestrowano drugą co do wielkości na świecie liczbę widzów, produkcja filmowa jest większa niż w jakimkolwiek innym regionie świata, a liczba świadczonych przez Internet usług wideo na żądanie przekracza pięćset. Sektor ten wnosi ponadto nieoceniony wkład w kulturową różnorodność Europy, uwalniając jej ogromny potencjał twórczy.

Konwencjonalne sieci dystrybucji treści audiowizualnych mają zakres krajowy: sieci nadawcze i kablowe są ukierunkowane przede wszystkim na odbiorców krajowych lub na określone strefy językowe. Treści audiowizualne, w szczególności filmy, są często postrzegane jako produkt w takim samym stopniu kulturowy, jak i ekonomiczny, powiązany z sytuacją krajową i preferencjami kulturowymi. W europejskiej polityce audiowizualnej uznaje się zarówno ten fakt, jak i istotne znaczenie zachowania różnorodności kulturowej w ramach jednolitego rynku.

Jednocześnie technologia cyfrowa i Internet w szybkim tempie zmieniają sposób produkcji treści, wprowadzania jej do obrotu i dystrybucji wśród konsumentów. Dzięki technologiom konwergentnym te same treści można nadawać w różnych sieciach, zarówno konwencjonalnych sieciach nadawczych (naziemnych, kablowych i satelitarnych), jak i przez Internet, przy czym można je dostarczać do dowolnego spośród wielu urządzeń, takich jak odbiorniki telewizyjne, komputery osobiste, konsole do gier, przenośne urządzenia multimedialne. Sieci i urządzenia konwergentne są coraz bardziej powszechne na rynku, oferują np. dostarczanie sygnału telewizyjnego i Internetu za pośrednictwem sieci kablowych oraz możliwość korzystania z telewizorów z wbudowanym dostępem do Internetu. Dalsze możliwości, jakie pojawiają się w związku z zastosowaniem usług internetowych, w tym

¹ Europejska agenda cyfrowa: COM (2010) 245 z dnia 19 maja 2010 r.

² Jednolity rynek w obszarze praw własności intelektualnej – Wspieranie kreatywności i innowacji celem zapewnienia wzrostu gospodarczego, atrakcyjnych miejsc pracy oraz wysokiej jakości produktów i usług w Europie: COM(2011) 287 wersja ostateczna z dnia 24 maja 2011 r.

³ Badanie: Ekonomia kultury w Europie < <http://www.keanet.eu/en/ecoculturepage.html> >. Tylko w Zjednoczonym Królestwie bezpośrednio inwestycje dotyczące produkcji, generowane przez sektor audiowizualny, wynoszą około 4 mld GBP rocznie, a liczba bezpośrednich miejsc pracy w kraju sięga 132 000 (2011 Study Creative UK, The Audiovisual Sector& Economic Success, s. 7).

„przetwarzanie w chmurze”, prawdopodobnie przyspieszą tę tendencję. Konsumenci w coraz większym stopniu oczekują, że będą mogli oglądać wszystko, wszędzie, w dowolnym czasie i na każdym urządzeniu. Taki rozwój sytuacji z jednej strony wywiera presję na konwencjonalne sieci dystrybucji audiowizualnych usług medialnych, a z drugiej strony na konwencjonalne etapy eksploatacji filmów, gdyż również filmy fabularne można udostępniać konsumentom w sposób bardziej elastyczny niż dotychczas. Konwencjonalne łańcuchy wartości podlegają ciągłym zmianom, podobnie jak modele biznesowe, w ramach których dąży się do spełnienia oczekiwań konsumentów, w tym udostępnienia usług transgranicznych.

Internet stwarza sektorowi audiowizualnemu możliwości dalszego rozwoju oraz dotarcia do większej liczby odbiorców zarówno w Europie, jak i poza nią. Z punktu widzenia kultury i twórczości rozwój jednolitego rynku naprawdę ma sens: ponieważ w przypadku produkcji niszowych rynki krajowe mogą okazać się zbyt małe, ich łączenie może zwiększyć ich możliwości handlowe na rynku ogólnym. Ponadto atrakcyjne oferty nowych audiowizualnych usług medialnych, w tym transgranicznych, powinny przyczynić się do podniesienia przychodów podmiotów praw autorskich, a w połączeniu z odpowiednimi środkami mającymi na celu zapobieganie wykroczeniom, w tym środkami egzekwowania oraz współpracy między pośrednikami, mogą okazać się pomocne w zwalczaniu problemu, jakim jest znaczący poziom piractwa obserwowany w sektorze audiowizualnym. Taki rozwój sytuacji powinien też pobudzać popyt na sieci o większej prędkości i przepustowości, uzasadniając pod względem biznesowym inwestowanie w sieci o większej prędkości.

1.2. Cel i zakres zielonej księgi

W niniejszej księdze omówiono wpływ rozwoju technologicznego na dystrybucję utworów audiowizualnych i kinematograficznych oraz ich dostępność, a także podjęto próbę zainicjowania debaty na temat politycznych wariantów opracowania warunków ramowych, które byłyby korzystne dla europejskiego przemysłu i konsumentów ze względu na ekonomię skali zapewnianą przez jednolity rynek cyfrowy. Opinia ta opiera się na tezie, że identyfikacja istniejących przeszkód w rozwoju jednolitego rynku cyfrowego oraz ich zakresu wymaga przeprowadzenia dogłębnej analizy.

W przypadku treści audiowizualnych przytoczono wiele przyczyn rozdrobnienia rynku internetowego, w tym bariery technologiczne, złożony charakter procesów licencjonowania praw autorskich, ustawowe i umowne przepisy dotyczące okresów eksploatacji, brak pewności prawnej odczuwany przez dostawców usług, metody płatności, zaufanie konsumentów oraz powszechnie występujące i głęboko zakorzenione różnice kulturowe i językowe.

Już w akcie o jednolitym rynku⁴ podkreślono, że w dobie Internetu zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi musi dążyć do ustanowienia modeli europejskich, które ułatwiają przyznawanie licencji obejmujących terytorium kilku państw. Ponadto zgodnie z Europejską agendą cyfrową do roku 2012 Komisja sporządzi sprawozdanie dotyczące konieczności podjęcia dodatkowych środków, oprócz ułatwienia zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, które umożliwią obywatelom UE, dostawcom treści internetowych i podmiotom

⁴ Akt o jednolitym rynku – Dwanaście dźwigni na rzecz pobudzenia wzrostu gospodarczego i wzmocnienia zaufania; Wspólnie na rzecz nowego wzrostu gospodarczego, COM(2011) 206 wersja ostateczna, z dnia 13 kwietnia 2011 r.

praw autorskich pełne korzystanie z potencjału jednolitego rynku cyfrowego, w tym środków promujących licencjonowanie transgraniczne i paneuropejskie⁵.

W pierwszej części niniejszej zielonej księgi (pkt 2 i 3) skupiono uwagę na kwestii udostępnienia praw autorskich do dystrybucji audiowizualnych usług medialnych w Internecie. Należy ocenić zakres problemów występujących w tej dziedzinie oraz ich dokładny charakter. Konieczna jest dalsza analiza możliwych wariantów na poziomie UE, obejmująca m.in. kwestię ewentualnej potrzeby modernizacji ram prawnych i regulacyjnych oraz zakresu tej modernizacji w celu wprowadzenia zachęt dla przedsiębiorstw europejskich do rozwijania nowych modeli biznesowych i oferowania treści konsumentom w całej Europie.

W drugiej części (pkt 4) omówiono kwestię wynagrodzenia dla podmiotów praw autorskich do utworów audiowizualnych za korzystanie z ich utworów w Internecie i postawiono zasadnicze pytanie, czy na poziomie UE należy wprowadzić dodatkowe środki w celu zapewnienia autorom i wykonawcom godziwego wynagrodzenia za korzystanie w Internecie z utworów i spektakli, do których mają prawa autorskie.

W trzeciej części (pkt 5) omówiono określone szczególne formy korzystania z utworów audiowizualnych oraz beneficjentów wyjątków. Z jednej strony postawiono w niej pytanie, czy konieczne są zmiany legislacyjne w celu zwiększenia poziomu pewności prawnej instytucji dziedzictwa filmowego; z drugiej strony postawiono w niej pytania dotyczące dostępu osób niepełnosprawnych do materiałów o charakterze kulturowym.

Po każdym punkcie zamieszczono niewyczerpującą listę pytań, które mają na celu ukierunkowanie opinii zainteresowanych stron.

2. JEDNOLITY RYNEK CYFROWY AUDIOWIZUALNYCH USŁUG MEDIALNYCH⁶

Europejski rynek telewizyjny jest po Stanach Zjednoczonych drugim co do wielkości regionalnym rynkiem na świecie. W latach 2006–2010 odnotował wzrost o 12%, przy czym ponad połowa tego wzrostu miała miejsce w latach 2009–2010; w roku 2010 roczny obrót wyniósł 84,4 mld EUR. Udział rynku europejskiego w rynku globalnym utrzymywał się w 2010 r. na stałym poziomie około 29%⁷.

Sposoby rozpowszechniania przekazów telewizyjnych podlegają coraz większemu zróżnicowaniu. W 2009 r. przekaz drogą satelitarną obejmował 31% rynku telewizyjnego w UE, kablową 30%, udział naziemnej telewizji cyfrowej wynosił 25%, a IPTV⁸ 5%⁹. Europa

⁵ Europejska agenda cyfrowa: COM (2010) 245 z dnia 19 maja.2010 r., s. 10.

⁶ Zgodnie z dyrektywą o audiowizualnych usługach medialnych (2010/13/UE): „usługa w rozumieniu art. 56 i 57 Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej, za którą odpowiedzialność redakcyjną ponosi dostawca usług medialnych i której podstawowym celem jest dostarczanie ogółowi odbiorców – poprzez sieci łączności elektronicznej w rozumieniu art. 2 lit. a) dyrektywy 2002/21/WE – audycji w celach informacyjnych, rozrywkowych lub edukacyjnych. Taka audiowizualna usługa medialna jest przekazem telewizyjnym w rozumieniu w lit. e) niniejszego ustępu albo audiowizualną usługą medialną na żądanie w rozumieniu lit. g) niniejszego ustępu.”

⁷ Idate News 541, 12 stycznia 2011 r.

⁸ IPTV oznacza usługę obejmującą dostarczanie materiału wideo za pośrednictwem wydzielonej do tego celu części sieci telefonicznej. Materiał ten jest oddzielony od strumienia internetowego, a treść jest przekazywana do odbiornika telewizyjnego za pośrednictwem urządzenia zewnętrznego przeznaczonego zarówno do obsługi liniowych kanałów telewizyjnych, jak i usług na żądanie.

zachodnia jest największym rynkiem świadczenia usługi IPTV; w 2010 r. liczba abonentów zachodnioeuropejskich stanowiła 40% wszystkich abonentów na świecie. W zakresie usługi IPTV wiodącym krajem na świecie jest Francja (23% łącznej liczby abonentów na świecie), następną pozycję zajmują Chiny (16%) i Stany Zjednoczone (16%)¹⁰. Oglądalność telewizji jest w UE wyższa od średniej światowej i w latach 2009–2010 wykazywała najwyższy wzrost w skali globalnej¹¹.

W miarę rozszerzania się możliwości zapewnianych przez postęp technologiczny cały łańcuch wartości audiowizualnych podlega ciągłym zmianom. Wraz z rozwojem usług wideo „over the top”,¹² IPTV i telewizji podłączonej do Internetu¹³ przeznaczona na usługi wideo przestrzeń w Internecie będzie w coraz większym stopniu dzielona nie tylko między operatorów kanałów telewizyjnych, sieci kablowych i szerokopasmowych, ale również nowych dostawców usług¹⁴. Obraz ten charakteryzuje się ponadto szybkim rozwojem sieci społecznych i serwisów społecznościowych, które opierają się na tworzeniu i wprowadzaniu treści internetowych przez użytkowników końcowych (treść generowana przez użytkownika), oraz pojawieniem się usług świadczonych „w chmurze”¹⁵.

Transakcyjne usługi wideo na żądanie (VoD) obejmują internetowy rynek sprzedaży detalicznej i najmu utworów audiowizualnych z katalogu, przede wszystkim filmów fabularnych, jak również audiowizualnych programów fabularnych, dokumentalnych, edukacyjnych, filmów animowanych itp. Rozwijający się w Europie rynek usług VoD jest dynamiczny, zróżnicowany i charakteryzuje się szybkim tempem wzrostu, chociaż obecnie pozostaje w tyle za rynkiem Stanów Zjednoczonych. W sumie w 2008 r. w Europie dostępnych było ponad 500 audiowizualnych usług na żądanie opartych na różnych modelach biznesowych,¹⁶ a generowane przez te usługi obroty wyniosły 544 mln EUR. Przewiduje się, że w ciągu najbliższych kilku lat w Europie będzie miał miejsce ogromny wzrost obrotów na

Operatorzy telekomunikacyjni coraz powszechniej oferują tę usługę. (European Audiovisual Observatory: „Video on Demand and catch-up TV in Europe”, s. 22).

⁹ W odniesieniu do głównych odbiorników telewizyjnych w gospodarstwach domowych, dane przekazane przez Screen Digest.

¹⁰ <http://www.telegeography.com/products/commsupdate/articles/2011/03/17/iptv-subscribers-reach-45-million-as-telcos-achieve-10-penetration-rate/>

¹¹ Eurodata Press Release, 24 marca 2011 r.

¹² Zazwyczaj odnosi się do usług wideo dostarczanych za pośrednictwem urządzeń ulokowanych poza konwencjonalną architekturą dostarczania sygnałów wizyjnych, takich jak połączone z Internetem urządzenia zewnętrzne, tablety lub konsole do gier.

¹³ Odnosi się do integracji Internetu z odbiornikiem telewizyjnym (odbiorniki telewizyjne z wbudowanym dostępem do Internetu).

¹⁴ W końcu 2008 r. 33% usług VoD w Europie świadczyli dostawcy usług telewizyjnych; 17% – operatorzy telekomunikacyjni; 14% – agregatorzy treści; 9% – jednostki zależne czołowych amerykańskich wytwórni filmowych. Do pozostałych dostawców usług VoD należeli operatorzy sieci kablowych i satelitarnych, przedsiębiorstwa produkcji filmów, dostawcy detaliczni, wydawcy multimedialni i producenci urządzeń – European Audiovisual Observatory: „Video on demand and catch-up TV in Europe”, październik 2009 r., s.116.

¹⁵ Przetwarzanie w chmurze odnosi się do korzystania z licznych możliwości przetwarzania wykonywanych na serwerze, dostępnych za pośrednictwem sieci cyfrowej. W przeciwieństwie do klasycznego sposobu przetwarzania danych, użytkownik usługi w chmurze nie przechowuje danych ani aplikacji w swoim komputerze, lecz na serwerach operatora usługi, które mogą znajdować się w innym kraju. Użytkownik ma dostęp do swoich danych za pośrednictwem sieci, zazwyczaj sieci internetowej, z dowolnego miejsca.

¹⁶ European Audiovisual Observatory: „Video on Demand and catch-up TV in Europe”, październik 2009 r., s. 113.

ryнку usług VoD, w wyniku czego zajmie on bardziej znaczącą pozycję wśród rynków audiowizualnych¹⁷. Istnieją ugruntowane warunki ramowe dla transgranicznej transmisji i odbioru usług nadawczych w całej UE. Z jednej strony, dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych wzmacnia zasadę swobodnej transmisji i odbioru programów telewizyjnych w UE. Z drugiej strony, dyrektywa satelitarna i kablowa¹⁸ uzupełnia te ramy; ma na celu ułatwienie udostępniania praw autorskich oraz praw pokrewnych w odniesieniu do usług transgranicznego przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową. Nie istnieje obecnie instrument prawny odnoszący się bardziej szczegółowo do kwestii udostępniania praw autorskich i praw pokrewnych w przypadku transgranicznych audiowizualnych usług medialnych świadczonych przez Internet.

Należy pamiętać, że wszystkie umowy między stronami prywatnymi muszą być zawierane z poszanowaniem prawa konkurencji.

Jak podkreślono we wprowadzeniu, większość audiowizualnych usług medialnych jest ukierunkowana na odbiorców krajowych lub określony obszar językowy¹⁹. Nie pojawiły się w znaczącej liczbie usługi nadawcze ukierunkowane na terytorium kilku państw, a nadawcy często rezygnują z uzyskania praw autorskich w skali paneuropejskiej, gdyż obecnie popyt konsumencki za granicą i potencjalny przychód generowany przez reklamy nie uzasadnia ponoszenia dodatkowych kosztów związanych z wprowadzeniem usług i uzyskaniem licencji na treść²⁰. Jak dotąd rozszerzenie usług za granicę powiodło się w przypadku usług tematycznych, takich jak przede wszystkim kino, programy dla dzieci, sport, podróże itp. charakteryzujące się wyraźną tożsamością marki.

Wiele platform oferujących usługi transakcyjne na żądanie obejmuje terytorium kilku państw²¹. Wyraźna jest w nich tendencja kontynuowania praktyki zwracania się do klientów w ich własnym języku oraz dostosowania treści do lokalnych upodobań w odniesieniu m.in. do języka, klasyfikacji filmów, wymogów dotyczących dubbingu lub napisów, reklamy, okresów świątecznych i ogólnych preferencji konsumentów. Tendencja ta jest zgodna z doświadczeniami producentów i dystrybutorów, zarówno działających na wielką, jak i na

¹⁷ Źródło: badanie KEA „Multi-territory Licensing of Audiovisual Works in the European Union”, s. 108 i 109. W 2009 r. w Zjednoczonym Królestwie przychody generowane przez usługi VoD wynosiły 139 mln EUR lub 3% przychodów, jakie przyniosły filmowe programy rozrywkowe, oraz 8% rynku detalicznego lub najmu (UK Competition Commission: „Movies on Pay TV Market Investigation, dokument informacyjny „Pay TV and movies on pay TV”). W ujęciu rok do roku wzrost usług VoD wynosił 33% i w 2010 r. stanowił 13% wydatków poniesionych w Stanach Zjednoczonych na zakupy detaliczne lub wynajem filmowych programów rozrywkowych. (Digital Entertainment Group: „Year End 2010 Home Entertainment Report”).

¹⁸ Dyrektywa Rady 93/83/EWG z dnia 27 września 1993 r. w sprawie koordynacji niektórych zasad dotyczących prawa autorskiego oraz praw pokrewnych stosowanych w odniesieniu do przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową.

¹⁹ Zob. sprawozdanie z 2002 r. z zastosowania dyrektywy satelitarnej i kablowej: COM (2002) 430 wersja ostateczna, zob. też: Bernt Hugenholtz „Nouvelle lecture de la directive Satellite Câble: passé, présent et avenir”.

²⁰ W rzeczywistości zakres geograficznych usług świadczonych przez nadawców zależy od takich czynników, jak geograficzny zakres zainteresowania wykazywanego przez reklamodawców (w przypadku nadawców uzależnionych od dochodów z reklam) oraz od stopnia zrównoważenia kosztów praw autorskich w odniesieniu do działalności na rynku głównym. W 2009 r. w UE źródłem 38% przychodów sektora byli abonenci telewizyjni, 32% – reklama, a 30% – finansowanie publiczne (Screen Digest). Mówiąc wprost, model telewizji płatnej wymaga treści, za które klient jest skłonny zapłacić.

²¹ Np. Acetrax, Chello, Headweb, iTunes, Playstation Network Live, Vodder, Xbox Live.

małą skalę, którzy stwierdzili, że wprowadzić nabywali licencję na treść, której zakres obejmował terytorium kilku państw, jeżeli było to uzasadnione z ekonomicznego punktu widzenia, ale konieczne są docelowe i lokalne inwestycje w zakresie dystrybucji i marketingu w celu promowania i sprzedaży filmów w każdym kraju²².

W przypadku nowych usług oferowanych na terytorium kilku państw widoczna jest tendencja do wprowadzania ich najpierw na próbę na rynkach o wysokim poziomie dochodów i rozwoju technicznego. W wyniku tej sytuacji mniejsze rynki lub państwa członkowskie o niższym przeciętnym poziomie dochodów są zagrożone pozostaniem w tyle pod względem dostępu do innowacyjnych ofert audiowizualnych. Ponadto fakt udostępnienia treści o wysokiej jakości tylko konsumentom w niektórych państwach członkowskich jest trudny do wyjaśnienia obywatelom europejskim, którzy wierzą, że powinni mieć możliwość dostępu do ofert dotyczących treści niezależnie od tego, w którym państwie członkowskim mieszkają²³.

Kwestia terytorialnych praktyk licencyjnych wysunęła się ostatnio na pierwszy plan w związku ze sprawą Premier League²⁴. Sprawa ta dotyczy praktyki terytorialnego ograniczenia dostępu poprzez zastosowanie technologii umożliwiającej warunkowy dostęp do przekazów sportowych nadawanych drogą satelitarną do różnych państw członkowskich²⁵. Oczekiwany jest wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej w tej sprawie. We wcześniejszych orzeczeniach Trybunał utrzymywał, że swoboda świadczenia usług nie zabrania nakładania ograniczeń geograficznych na licencje nadawcze²⁶.

2.1. Udostępnienie praw autorskich w przypadku internetowej transmisji audiowizualnych usług medialnych

Do niedawna działalność nadawców obejmowała przede wszystkim nadawanie liniowe (drogą radiową, satelitarną lub kablową); w celu korzystania z utworów audiowizualnych nadawcy musieli jedynie uzyskać pozwolenie na wykorzystanie należących do autorów, wykonawców i producentów praw autorskich do zwielokrotniania, nadawania i publicznego udostępniania. Jednak w coraz większym stopniu po pierwszej emisji nadawcy udostępniają co najmniej część swoich programów w ramach usług na żądanie (umożliwienie oglądania już

²² Np. nowe programy wytwórni Paramount są dostępne w 21 państwach członkowskich UE na kanale VoD, zarówno za pośrednictwem Internetu, jak i cyfrowych sieci kablowych, satelitarnych lub IPTV.

²³ Pod tym względem należy wziąć pod uwagę art. 20 dyrektywy usługowej (dyrektywa 2006/123/WE z dnia 12 grudnia 2006 r. dotycząca usług na rynku wewnętrznym) stanowiący, że państwa członkowskie zapewniają, iż na usługobiorcę nie są nakładane dyskryminacyjne wymogi z uwagi na jego przynależność państwową lub miejsce zamieszkania.

²⁴ Sprawy C-403/08: Football Association Premier League Ltd, przeciwko QC Leisure oraz C-429/08: Karen Murphy przeciwko Media Protection Services Limited.

²⁵ Właściciel pubu w Zjednoczonym Królestwie pokazał mecze pierwszej ligi, korzystając z dekodera importowanego z Grecji. Grecki nadawca satelitarny nabył prawa do transmisji tylko na terytorium Grecji, a greckie karty do dekodera były znacznie tańsze od kart sprzedawanych nadawcom brytyjskim, które uprawniały do transmisji na terytorium Zjednoczonego Królestwa. Zgodnie z opinią rzecznika generalnego z dnia 3 lutego 2011 r. swoboda świadczenia usług wyklucza przepisy, które zabraniają stosowania urządzeń dostępu warunkowego do kodowanej telewizji satelitarnej w państwie członkowskim, jeżeli zostały wcześniej wprowadzone do obrotu w innym państwie członkowskim za zgodą podmiotu praw autorskich. Ponadto według rzecznika generalnego zobowiązanie umowne nakładające na nadawcę wymóg, aby uniemożliwić użycie kart do dekodatorów satelitarnych poza terytorium objętym zakresem licencji, jest niezgodne z przepisami dotyczącymi konkurencji.

²⁶ Coditel przeciwko Ciné Vog Films, ETS, 19 marca 1980 r., sprawa 62/79; oraz Coditel przeciwko Ciné Vog Films (Coditel II), ETS, 6 października 1982 r., sprawa 262/81.

wyemitowanych programów i ich pobierania). Większość czołowych europejskich kanałów telewizyjnych świadczy usługę umożliwiającą obejrzenie wcześniej wyemitowanych programów²⁷. Zakres udostępnianych programów obejmuje programy informacyjne, magazyny, seriale i filmy fabularne. W celu świadczenia tego rodzaju internetowych usług (na żądanie) nadawcy muszą uzyskać pozwolenie na wykorzystanie innego zestawu praw autorskich niż prawa wymagane przy pierwszej emisji programu, a mianowicie prawo do zwielokrotniania i prawo do podawania do wiadomości²⁸.

W przypadku rozpowszechniania przez nadawców usług internetowych poza terytorium pierwszej emisji programu nadawcy powinni uzyskać pozwolenie na wykorzystanie praw autorskich na każdym dodatkowym terytorium. Zazwyczaj w przypadku utworu audiowizualnego prawa ekonomiczne przenoszone są ze współtwórców (autorów, wykonawców) na producenta w zamian za płatną z góry kwotę, na podstawie przepisów lub umowy²⁹. Umożliwia to producentom udzielanie licencji na większość form eksploatacji utworów audiowizualnych, w tym na żądanie, na zasadzie indywidualnej. Z drugiej strony wydaje się, że uzyskanie pozwolenia na wykorzystanie praw autorskich do eksploatacji w Internecie utworów i innych materiałów zaliczonych do zbioru audiowizualnego (w szczególności dotyczy to muzyki w tle), obejmujących zastosowania internetowe i na terytorium kilku państw, wiąże się w niektórych przypadkach i dla niektórych podmiotów praw autorskich ze znacznym wysiłkiem natury administracyjnej i kosztami transakcyjnymi.

2.2. Udostępnianie praw autorskich w przypadku retransmisji audiowizualnych usług medialnych

Retransmisja nadawanych programów – rozumiana ogólnie jako jednoczesna emisja przekazu przez inny podmiot, np. operatora sieci kablowej – stanowi z punktu widzenia praw autorskich oddzielne działanie, które również wymaga uzyskania pozwolenia podmiotów praw autorskich.

Dyrektywa satelitarna i kablowa zapewnia dwutorowy proces udostępniania praw autorskich w przypadku równoczesnej retransmisji drogą kablową programów nadawanych z innych państw członkowskich. Z jednej strony nadawcy mogą udzielić operatorom sieci kablowych licencji na własne prawa autorskie, jak również na prawa przeniesione na nich na mocy umowy na zasadzie indywidualnej³⁰. Z drugiej strony dyrektywa zawiera wymóg, aby wszystkimi innymi prawami koniecznymi do celów retransmisji określonego programu drogą kablową zarządzała wyłącznie organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Wymóg ten uznano za konieczny w przypadku równoczesnej retransmisji drogą kablową, gdyż w przeciwnym wypadku operatorzy sieci kablowych napotkaliby na trudności w terminowym uzyskaniu pozwolenia na wykorzystanie praw autorskich w przypadku

²⁷ European Audiovisual Observatory: „Video on Demand and catch-up TV in Europe”, październik 2009 r., s. 220.

²⁸ Należy zauważyć, że prawa te nie preferują żadnej technologii. Konieczność uzyskania pozwolenia na korzystanie z prawa podawania do wiadomości wynika ze świadczonej usługi (udostępnianie utworu na zasadzie „na żądanie”), niezależnie od stosowanej platformy usług czy protokołu (np. sieć kablowa, protokół internetowy itp.). Prawa te zostały ustanowione na mocy traktatów międzynarodowych, do których należy UE i państwa członkowskie (Traktat o prawie autorskim WIPO oraz Traktat WIPO o wykonaniach artystycznych i fonogramach), oraz z dorobku prawnego UE (dyrektywa 2001/29/WE z dnia 22 maja 2001 r. (dyrektywa w sprawie społeczeństwa informacyjnego)).

²⁹ Bardziej szczegółowe informacje zamieszczono w pkt 4 poniżej.

³⁰ Dyrektywa satelitarna i kablowa, art. 10.

wszystkich programów przekazywanych im przez nadawców, a więc i w zapobieganiu zagrożeniom związanym z przerwami w ich emisji³¹. Przepisy dyrektywy mają zastosowanie wyłącznie do „równoczesnej retransmisji, bez zmian i skrótów, drogą kablową lub w systemie emisji mikrofalowej, programu emitowanego pierwotnie z innego państwa członkowskiego”³²

Nowe platformy cyfrowe umożliwiają równoczesną retransmisję programów w różnych sieciach. Operatorzy cyfrowych linii abonenckich (DSL),³³ IPTV, sieci ruchomych i innych platform cyfrowych, takich jak cyfrowa telewizja naziemna³⁴ również oferują usługi retransmisji emitowanych audycji. Działanie polegające na retransmisji nadawanej audycji przez Internet określa się zazwyczaj jako „simulcasting”. Pojawia się pytanie, czy konieczny jest przegląd odnoszących się do poszczególnych technologii przepisów dyrektywy satelitarnej i kablowej w celu opracowania warunków ramowych dla transgranicznej retransmisji audiowizualnych usług medialnych, które w odniesieniu do platform nie preferowałyby żadnej technologii. Można wysunąć argument, że w praktyce takie rozwiązanie zostało już częściowo wprowadzone, gdyż operatorzy sieci szerokopasmowych świadczący usługę analogową – równoczesnej retransmisji, bez zmian i skrótów – są uwzględnieni w globalnych ustaleniach dotyczących redystrybucji drogą kablową. Wyłączone są usługi na żądanie oraz internetowe usługi strumieniowe (określane zazwyczaj jako „webcasting”).

Wysunięto też zastrzeżenia, że udostępnianie praw autorskich na mocy obecnie obowiązujących przepisów dyrektywy satelitarnej i kablowej dotyczących retransmisji drogą kablową może wymagać wielu transakcji z różnymi organizacjami przedstawicielskimi ds. praw autorskich, co może wiązać się z brakiem jasności i pewności co do tego, która z nich jest uprawniona do udzielania licencji na dane prawa autorskie. W związku z tym omawiano też potrzebę utrzymania obowiązkowego zbiorowego udzielania licencji na retransmisję drogą kablową, w przeciwieństwie do przyznania właścicielom praw autorskich swobody w udzielaniu licencji na zasadzie indywidualnej.

2.3. Udostępnianie praw autorskich w przypadku transakcyjnych usług wideo na żądanie

Rynki audiowizualne na świecie opierają się na porozumieniach dotyczących wyłącznej dystrybucji, przy czym eksploatacja kinowa jest kluczowym elementem procesu tworzenia tożsamości marki filmu w każdym kraju, w którym jest wyświetlany. Producenci i dystrybutorzy maksymalizują przychody poprzez rozłożenie w czasie eksploatacji utworu poprzez platformy medialne, za pośrednictwem których wprowadzają film na rynek („okna

³¹ Z tego powodu operatorzy sieci kablowych nie muszą uzyskiwać licencji od wszystkich pojedynczych podmiotów praw autorskich do przekazywanych programów, ale raczej prowadzą negocjacje w sprawie licencji z organizacją zbiorowego zarządzania (w odniesieniu do praw znajdujących się w posiadaniu stron trzecich) oraz odpowiednim nadawcą (w odniesieniu do praw znajdujących się bezpośrednio w jego posiadaniu).

³² Dyrektywa satelitarna i kablowa, art. 1 ust. 3.

³³ DSL (cyfrowe łącze abonenckie – Digital Subscriber Line) zapewnia przekazywanie danych cyfrowych za pośrednictwem sieci telefonicznej.

³⁴ DTT (naziemna telewizja cyfrowa – Digital Terrestrial Television) zapewnia transmisję nadawanych programów w postaci cyfrowej na częstotliwościach radiowych. DTT jako analogowa telewizja naziemna jest odbierana przy użyciu anteny.

medialne”)³⁵. Okna te lub „okresy chronologiczne” są różne w różnych państwach członkowskich, ale w przypadku filmu fabularnego standardowa kolejność obejmuje np. dystrybucję kinową, video/DVD/Blu Ray, VoD, płatną telewizję i na końcu telewizję niekodowaną. W przeważającej większości państw członkowskich zarówno okresy chronologiczne, jak i czas każdego okresu eksploatacji wynikają z umowy zawartej między podmiotami praw autorskich i dystrybutorami. Jednak dwa państwa członkowskie utrzymują krajowe środki regulacyjne dotyczące okresów eksploatacji,³⁶ podczas gdy niektóre z pozostałych wiążą przyznanie dotacji filmowych z przestrzeganiem uzgodnionych okresów eksploatacji kinowej³⁷.

Działania marketingowe dotyczące eksploatacji przyszłych wersji (w kolejnych okresach) opierają się na pierwotnej eksploatacji kinowej, którą uznaje się za główny czynnik decydujący o ogólnym poziomie rentowności każdego filmu. Producenci i dystrybutorzy filmów rozpoczęli wprowadzanie zmian w konwencjonalnych okresach eksploatacji w celu włączenia okresu eksploatacji utworu w ramach usług VoD, w tym np. udostępniania filmów w ramach transakcyjnych usług VoD jednocześnie z ich dystrybucją kinową lub na płycie DVD³⁸. Taki rozwój wydarzeń został częściowo spowodowany przez fakt, że sprzyjające okoliczności marketingowe mogą zostać utracone, jeżeli między pierwszym okresem eksploatacji utworu a jego dalszą eksploatacją innymi kanałami upłynie zbyt wiele czasu. Jednocześnie obecny system dystrybucji, z rozłożeniem w czasie eksploatacji za pośrednictwem platform i obejmujący terytorium różnych państw, napotyka na poważne wyzwania ze względu na wzrastające zainteresowanie konsumentów w uzyskaniu dostępu do utworów audiowizualnych i kinematograficznych niemal natychmiast po ich pierwszej emisji, niezależnie od miejsca ich zamieszkania. Pirackie kopie filmów są coraz w coraz większym stopniu udostępniane w Internecie nawet przed ich pierwotną dystrybucją w kinach lub w telewizji, co dodatkowo zwiększa nacisk na skrócenie kolejnych okresów eksploatacji³⁹.

Europejscy producenci filmowi uważają eksploatację kinową za szczególnie istotną dla filmów europejskich ze względu na stosunkowo ograniczony budżet, jaki mogą przeznaczyć na ich promocję⁴⁰. Wydaje się, że każde podejście pozbawiające producentów i dystrybutorów możliwości odzyskania kosztów inwestycji poprzez umowne ustalenia

³⁵ Zob. badanie KEA: „Multi-territory Licensing of Audiovisual Works in the European Union”, s. 56, z opisem okien medialnych po dystrybucji wersji kinowej.

³⁶ Francja i Portugalia. Zob. „Media Windows in Flux”, Martin Kuhr, IRIS plus, s. 4 i 5.

³⁷ Np. Niemcy, Austria, *ibid.*

³⁸ Np. inicjatywa „Day and Date” wytwórni Warner Bros, w ramach której dystrybucja w usłudze VoD ma miejsce równocześnie z wydaniem płyty DVD. Tytuły objęte tą inicjatywą są emitowane w większości państw członkowskich UE. Operatorzy europejscy również przystąpili do eksperymentowania z alternatywnymi modelami dystrybucji. Curzon Artificial wydał film „Na krawędzi nieba” Fatiha Akina. Film był wyświetlany w kinach na początku 2008 r. i był oferowany w systemie rozpowszechniania ogólnego przez ograniczony okres (14 dni) w ramach usługi VoD w sieci Sky po wyższej cenie (mniej więcej równej cenie biletu kinowego). Curzon uważa, że ta próbna usługa VoD przyczyniła się do zwiększenia liczby widzów oglądających ten film w kinie i od tej pory ponawiał to działanie w odniesieniu do kilku innych filmów.

³⁹ European Audiovisual Observatory: „Video on Demand and catch-up TV in Europe”, październik 2009 r., s. 75.

⁴⁰ Fakt ten ma nawet większe znaczenie w przypadku koprodukcji, gdyż koproducent(-ci) działający na innych terytoriach (dystrybutorzy producenta) w zamian za dokonane przez nich inwestycje oczekuje(-ą) przyznania wyłącznych praw na swoim terytorium. Stwierdzenie to jest prawdziwe również w odniesieniu do innych produkcji. Agent sprzedaży przyznaje dystrybutorom w innych państwach członkowskich wyłączne prawa na ich terytorium.

dotyczące dystrybucji i marketingu doprowadziłoby prawdopodobnie do znacznego ograniczenia zachęty do inwestowania w produkcję filmów.

Jak wyjaśniono powyżej, w przypadku utworów audiowizualnych prawa ekonomiczne (w tym prawo do podawania do wiadomości) zazwyczaj są przenoszone przez autorów i wykonawców na producentów (na mocy prawa lub umowy). Umożliwia to producentowi bezpośrednie udzielanie licencji na większość praw wymaganych w przypadku świadczenia usług VoD. Wydaje się jednak, że dla niektórych operatorów usług VoD uzyskanie pozwolenia na wykorzystanie praw autorskich może okazać się pracochłonne i kosztowne. Po pierwsze, w ramach wstępnych ustaleń dotyczących finansowania producenci mogą rozdzielić prawa do eksploatacji na terytorium poszczególnych państw, wyznaczając na każdym z nich innego partnera w zakresie dystrybucji, który zarządza kwestiami marketingu i dystrybucji na swoim terytorium. Po drugie, brak jasności w kwestii odpowiednich praw autorskich, na wykorzystanie których należy uzyskać pozwolenie w przypadku utworów i innych materiałów zaliczonych do zbioru audiowizualnego, również postrzega się czasem jako problem.

2.4. Produkcja i dystrybucja filmów w Europie

UE stała się jednym z największych producentów filmowych na świecie. W 2009 r. w UE wyprodukowano 1168 filmów fabularnych (w porównaniu z 677 filmami wyprodukowanymi w Stanach Zjednoczonych)⁴¹. Filmy europejskie przyciągnęły około 25% widzów w kinach w UE, natomiast udział w rynku filmów wyprodukowanych w Stanach Zjednoczonych wynosi 68%⁴². W przeciwieństwie do tego, w Stanach Zjednoczonych udział filmów amerykańskich w rynku sięga 93%, podczas gdy w 2009 r. udział filmów europejskich wynosił 7%. Brak jest publicznie dostępnych danych dotyczących udziałów w rynku internetowym.

Liczby te odzwierciedlają fakt, że europejski przemysł kinematograficzny musi wziąć pod uwagę określone wyjątkowe parametry strukturalne, takie jak specyficzne cechy językowe i kulturowe oraz preferencje na rynkach krajowych, jak również ograniczoną dostępność źródeł finansowania. Europejski sektor audiowizualny jest w wysokim stopniu rozdrobniony, w jego skład wchodzi wiele małych i średnich przedsiębiorstw (MŚP)⁴³. W Europie nie było możliwości rozwoju systemu studiów filmowych w rodzaju czołowych studiów, jakie powstały w Hollywood. W porównaniu z innymi krajami sektor ten cierpi na niedoinwestowanie,⁴⁴ a przeciętny budżet filmu stanowi ułamek wartości przeznaczanej na ten cel przez czołowe studia⁴⁵. Filmy europejskie często odnoszą sukcesy na terytorium swoich krajów, ale jak na to wskazują powyżej przytoczone dane liczbowe, charakteryzuje je tendencja do ograniczonej dystrybucji i odzewu poza terytorium kraju, w którym zostały wyprodukowane.

Ze względu na zasadnicze wyzwania stojące przez kinematografią europejską rozwoju sektora nie pozostawiono działaniu tylko sił rynkowych. Pluralizm, różnorodność kulturowa i językowa oraz ochrona nieletnich to tylko niektóre cele użyteczności publicznej, objęte

⁴¹ Dla porównania: w 2009 r. w Indiach, Japonii i Chinach wyprodukowano odpowiednio 819, 456 i 445 filmów. European Audiovisual Observatory: „Focus 2010”

⁴² W tym filmy wyprodukowane w Europie z udziałem inwestycji ze Stanów Zjednoczonych.

⁴³ W 2007 r. we Francji liczba przedsiębiorstw produkcji filmowej wynosiła ponad 600, w Zjednoczonym Królestwie 400, a w Niemczech 200.

⁴⁴ Poziom inwestycji na jednego mieszkańca wynosi 41 USD w Stanach Zjednoczonych, 20 USD w Japonii i 13 USD w Europie (Screen Digest, 2011 r.).

⁴⁵ W 2010 r. przeciętny budżet filmu francuskiego wynosił 5,48 mln EUR, CNC „La production cinématographique en 2010”, s. 10.

przepisami ustawodawstwa UE, a w szczególności dyrektywy o audiowizualnych usługach medialnych. Dyrektywa ta oraz program MEDIA⁴⁶ promują produkcję i dystrybucję utworów europejskich w ramach usług liniowych i nieliniowych. Program MEDIA ma przede wszystkim na celu podniesienie rozpowszechniania i oglądalności europejskich utworów audiowizualnych zarówno w UE, jak i poza nią. Poddawany obecnie przeglądowi komunikat dotyczący pomocy państwa w sektorze kinematografii⁴⁷ zawiera stosowne ramy umożliwiające państwom członkowskim finansowe wsparcie dystrybucji i produkcji filmów przy zachowaniu równych zasad na rynku wewnętrznym.

Komisja Europejska uznaje fakt, że krajowe systemy finansowania mają decydujące znaczenie dla utrzymania inwestycji w lokalną produkcję utworów oraz ścisłych powiązań między licznymi platformami, gdyż konwencjonalni nadawcy są głównymi zleceńodawcami i dystrybutorami w dziedzinie produkcji audiowizualnej i kinematograficznej⁴⁸. W niektórych przypadkach na mocy przepisów wymaga się od nich inwestowania określonego procentu obrotów w produkcje lokalne.

Program MEDIA, opracowany w odpowiedzi na rozdrobniony charakter europejskich rynków kultury, zapewnia dobrze działający mechanizm wsparcia zarówno w odniesieniu do dostępności filmów europejskich na terytorium wielu państw, jak i nowych platform VoD. Spośród 16 projektów, jakim udzielono wsparcia w 2010 r., tylko 4 miały zasięg wyłącznie krajowy⁴⁹. Pozostałe 12 projektów miało zasięg międzynarodowy, niekoniecznie ograniczający się do granic Unii Europejskiej⁵⁰.

3. SPOSOBY PODEJŚCIA DO ZAGADNIENI DOTYCZĄCYCH POLITYK

Komisja Europejska wyraziła chęć zaangażowania się w działania wspierające inicjatywy, które mają na celu likwidację luk w dostępności usług internetowych dla konsumentów, poprzez ustanowienie europejskich warunków ramowych w zakresie licencjonowania praw autorskich w Internecie w przypadku usług o zasięgu obejmującym terytorium kilku państw i

⁴⁶ http://ec.europa.eu/culture/media/index_en.htm

⁴⁷ Komunikat Komisji w sprawie niektórych aspektów prawnych dotyczących produkcji kinematograficznych i innych produkcji audiowizualnych, COM(2001) 534 z dnia 26 września 2001 r.

⁴⁸ Np. w 2009 r. w Zjednoczonym Królestwie udział przychodów generowanych przez kanały telewizyjne w zakresie filmowych programów rozrywkowych wyniósł 31% (UK Competition Commission: „Movies on Pay TV Market Investigation”, dokument informacyjny: „Pay TV and movies on pay TV”). We Francji dochody z koprodukcji i wstępnej sprzedaży praw autorskich nadawcom oraz ustalenia w zakresie dystrybucji są źródłem finansowania około 55% produkowanych filmów, z budżetem przekraczającym w 2010 r. 7 mln EUR (CNC: „La production cinématographique en 2010”, s. 17).

⁴⁹ Platformy te musi cechować „minimalny wymiar europejski” (powinny zawierać utwory z co najmniej pięciu kwalifikujących się krajów reprezentujących pięć języków urzędowych UE). Jednym z kryteriów decydujących o przyznaniu nagrody jest specjalna premia przyznawana platformom zapewniającym dystrybucję transgraniczną i różnorodność językową.

⁵⁰ Platformy VoD takie jak MUBI, UNIVERSCINE, EUROVOD otrzymują wsparcie w ramach programu MEDIA, np. EUROVOD i MUBI (<http://mubi.com>) zyskały rozpoznawalność marki, a dzięki umowie z Sony Playstation stoją przed rozsądną perspektywą ugruntowania swojej pozycji; oferują szeroki wybór filmów z całej Europy w ograniczonej części swoich katalogów, a dodatkowo oferują różne katalogi zależnie od terytorium; MEDICI (www.Medici.TV) zyskała międzynarodowe uznanie w określonej dziedzinie (muzyka klasyczna) i oferuje usługi strumieniowe w zakresie transmisji spektakli muzycznych na żywo w Internecie; projekty Mobile, które odniosły korzyści dzięki programowi MEDIA, takiemu jak Shortz (www.shortz-tv.com) również mają zasięg paneuropejski.

o zasięgu paneuropejskim⁵¹. Jak ogłoszono w strategii w zakresie praw własności intelektualnej, Komisji przedstawi na początku 2012 r. wniosek legislacyjny dotyczący poprawy zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, między innymi poprzez zwiększenie przejrzystości i lepsze zarządzanie organizacjami zbiorowego zarządzania, co pozwoli na zapewnienie zmian w sposobie zarządzania oraz reagowania na potrzeby związane z licencjonowaniem obejmującym terytorium kilku państw. W odniesieniu do utworów audiowizualnych, w przypadku których często możliwe jest bezpośrednie uzyskanie licencji (od producenta), tego rodzaju warunki ramowe ułatwiające zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi mogłyby okazać się szczególnie istotne ze względu na niektóre aspekty, takie jak uzyskanie pozwolenia na wykorzystanie praw autorskich do muzyki włączonej do utworu audiowizualnego.

Zaproponowano też inne warianty. W jednym z nich proponuje się rozszerzenie zasady „kraju pochodzenia” przyświecającej przekazom drogą satelitarną (zgodnie z dyrektywą satelitarną i kablową) na usługi udostępniania audycji w Internecie, w szczególności w przypadku świadczenia usług udostępnianych na żądanie, dodatkowych wobec działalności nadawczej (np. możliwość oglądania wcześniej wyemitowanych programów telewizyjnych). Zgodnie z tym scenariuszem zastosowanie miałyby przepisy obowiązujące w kraju, z którego nadawany jest przekaz, chociaż strony miałyby możliwość upewnienia się, że w opłacie licencyjnej uwzględniono wszystkie aspekty nadawania, w tym faktyczną i potencjalną liczbę odbiorców oraz wersję językową⁵². Ponadto zastosowanie podejścia uwzględniającego zasadę „kraju pochodzenia” nie naruszałoby umownej swobody stron, tzn. przy ustalaniu warunków licencji podmioty praw autorskich i użytkownicy komercyjni mogliby uzgodnić w umowie terytorialny zasięg licencji⁵³.

Wyłaniają się pytania dotyczące sposobu określenia „kraju pochodzenia” w przypadku transmisji internetowych⁵⁴. Ma to szczególne znaczenie dla transakcyjnych usług na żądanie, gdyż wprowadzenie podejścia opartego na kraju pochodzenia mogłoby łatwo doprowadzić do arbitrażu regulacyjnego w odniesieniu do wyboru kraju pochodzenia usługodawcy. Wartość utworów audiowizualnych jest uzależniona od języka, więc większość audiowizualnych usług medialnych skupia się przede wszystkim na odbiorcach krajowych lub – w najszerszym ujęciu – na wspólnych grupach językowych. Konieczne jest przeprowadzenie oceny dokładnego zakresu tego problemu oraz wartości dodanej związanej z rozszerzeniem zasady kraju pochodzenia. Należy ponadto zbadać inne kwestie odnoszące się do poziomu ochrony podmiotów praw autorskich oraz konieczności dalszej harmonizacji. Trzeba też rozważyć powody, dla których po upływie ponad piętnastu lat od zastosowania odpowiedniej dyrektywy wydaje się, że ten sposób podejścia nie doprowadził do pojawienia się na szeroka skalę paneuropejskich satelitarnych usług nadawczych⁵⁵.

⁵¹ Zob. komunikat Komisji Europejskiej: Jednolity rynek w obszarze własności intelektualnej, COM (2011) 287, s. 11.

⁵² Dyrektywa 93/83/WE, motyw 17.

⁵³ Dyrektywa satelitarna i kablowa, motyw 16.

⁵⁴ Przekaz satelitarny pojawia się wyłącznie w państwie członkowskim, w którym sygnały będące nośnikami programu są wprowadzane pod kontrolą organizacji radiowej i telewizyjnej i na jej odpowiedzialność, do zamkniętego łańcucha przekazu prowadzącego do satelity i z powrotem na Ziemię. Zob. dyrektywa satelitarna i kablowa, art. 1 ust. 2 lit. b).

⁵⁵ W wielu przypadkach zakres geograficzny przekazów satelitarnych nadal jest ograniczony, a liczba pojawiających się usług paneuropejskich jest niewielka. Na podstawie jednego z badań stwierdzono, że mniej niż połowa europejskich kanałów satelitarnych ma zasięg międzynarodowy; są to przede

Komisja przystąpiła do realizacji strategii w zakresie praw własności intelektualnej, aby zbadać bardziej perspektywiczny sposób podejścia obejmujący ustanowienie obszernego, jednolitego, europejskiego kodeksu praw autorskich. Jednolity kodeks mógłby zostać oparty na kodyfikacji obowiązujących dyrektyw UE dotyczących praw autorskich, przy założeniu zbadania potrzeby wyjścia poza zakres obecnej harmonizacji.

Umożliwiłby ponadto stwierdzenie, czy konieczna jest aktualizacja wyłączeń i ograniczeń w zakresie praw autorskich, dozwolonych na mocy dyrektywy w sprawie społeczeństwa informacyjnego⁵⁶. Obok kodeksu należałoby też sprawdzić wykonalność ustanowienia opcjonalnego jednolitego tytułu praw autorskich opartego na art. 118 TFUE⁵⁷. Opcjonalny tytuł mógłby być udostępniany na zasadzie dobrowolności i współistnieć z tytułami krajowymi. W przyszłości autorzy lub producenci utworów audiowizualnych mieliby możliwość zarejestrowania swoich utworów i otrzymania jednego tytułu, który byłby ważny w całej UE. Wykonalność ustanowienia takiego tytułu, faktyczne zapotrzebowanie i wymierne korzyści z jego wprowadzenia, jak również skutki zastosowania go obok istniejącej ochrony terytorialnej wymagają dokładnego zbadania.

Na koniec, zarówno w tym obszarze, jak i w innych, zgłoszono obawy dotyczące rzetelności informacji o własności praw autorskich. Argumenty te wydają się przemawiać za zbadaniem wariantów rozwoju systemów zarządzania danymi dotyczącymi własności praw autorskich do utworów audiowizualnych⁵⁸. Ponadto w związku z koniecznością uzyskania pozwolenia na wykorzystanie praw autorskich do istniejących utworów i zawartych w nich treści należy zbadać sposoby międzysektorowej wymiany źródeł informacji o własności praw autorskich.

3.1. Pytania

1. Jakie są główne przeszkody natury prawnej i innej – np. dotyczące praw autorskich – hamujące rozwój jednolitego rynku cyfrowego w zakresie transgranicznej dystrybucji utworów audiowizualnych? Jakie warunki ramowe należy zmienić lub wprowadzić w celu pobudzenia dynamicznego rozwoju jednolitego cyfrowego rynku treści audiowizualnych i ułatwienia licencjonowania obejmującego swym zakresem terytorium kilku państw? Jakie kluczowe cele priorytetowe należy wyznaczyć?
2. Na jakie problemy praktyczne napotykają dostawcy audiowizualnych usług medialnych przy uzyskiwaniu pozwoleń na wykorzystanie praw autorskich do utworów audiowizualnych: a) na terytorium jednego państwa; i b) na terytorium kilku państw? Jakich praw to dotyczy? Jakie mają zastosowania?

wszystkim kanały informacyjne, kanały zawierające treści przeznaczone dla dorosłych oraz kanały nadające w językach mniejszości narodowych (zob. badanie KEA: „Multi-territory Licensing of Audiovisual Works in the European Union”, s 146).

⁵⁶ Dyrektywa 2001/29/WE z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym.

⁵⁷ Zob. komunikat Komisji Europejskiej: Jednolity rynek w obszarze własności intelektualnej, COM (2011) 287, s. 11.

⁵⁸ Producenci utworów audiowizualnych opracowują międzynarodowy numeryczny system identyfikacji utworów audiowizualnych ISAN (International Standard Audiovisual Number – system numeracji przeznaczony do identyfikacji utworów audiowizualnych). Obecnie ISAN nie zawiera informacji dotyczących własności praw autorskich, a udział w nim jest dobrowolny. Niektóre z czołowych amerykańskich studiów filmowych opracowują podobny system EIDR (Entertainment Identifier Registry).

3. Czy problemy związane z udostępnieniem praw autorskich można rozwiązać poprzez poprawę warunków ramowych w zakresie licencjonowania? Czy oparty na zasadzie terytorialnej system praw autorskich w UE jest właściwy w środowisku internetowym?
4. Jakie środki technologiczne, np. indywidualne kody dostępu, można by zastosować, aby umożliwić konsumentom dostęp do „swoich” transmisji lub innych usług oraz „swoich” treści, niezależnie od miejsca, w którym się znajdują? Jaki wpływ takie podejście mogłoby mieć na modele licencjonowania?
5. Jaka byłaby wykonalność oraz korzyści i wady wynikające z rozszerzenia zasady kraju pochodzenia przy zastosowaniu jej do przekazu satelitarnego i audiowizualnych usług medialnych w Internecie? Jaki byłby najbardziej odpowiedni sposób określenia kraju pochodzenia w odniesieniu do transmisji internetowych?
6. Jakie byłyby koszty i korzyści wynikające z rozszerzenia systemu udostępniania praw autorskich w przypadku transgranicznej retransmisji audiowizualnych usług medialnych drogą kablową bez preferowania żadnej technologii? Czy tego rodzaju rozszerzenie powinno ograniczać się do „środowisk zamkniętych”, takich jak IPTV, czy też powinno objąć wszystkie formy otwartych retransmisji (simulcasting) przez Internet?
7. Czy w świetle szybkiego rozwoju sieci społecznych i serwisów społecznościowych opartych na tworzeniu i wprowadzaniu treści internetowych przez użytkowników końcowych (blogi, podcasty, posty, wiki, mash-upy, wymiana plików i wideo) konieczne jest podjęcie szczególnych środków?
8. Jaki będzie wpływ dalszego rozwoju technologicznego (np. przetwarzanie w chmurze) na dystrybucję treści audiowizualnych, w tym dostarczanie treści do wielu urządzeń i możliwość uzyskania przez klientów dostępu do treści niezależnie od miejsca, w którym się znajdują?
9. W jaki sposób technologia może ułatwić udostępnianie praw autorskich? Czy rozwój systemów identyfikacji utworów audiowizualnych i baz danych dotyczących własności praw autorskich ułatwi ich udostępnianie w przypadku internetowej dystrybucji tych utworów? Jaka ewentualnie rolę może w tym zakresie odegrać Unia Europejska?
10. Czy obecnie stosowane modele finansowania i dystrybucji filmów, oparte na rozłożeniu w czasie eksploatacji za pośrednictwem platform i na terytorialnych wariantach dystrybucji, są nadal właściwe w kontekście internetowych usług audiowizualnych? Jak można ułatwić internetową dystrybucję starszych filmów, które nie są już objęte umową na wyłączność, w całej UE?
11. Czy należy zakazać państwom członkowskim utrzymywania lub wprowadzania wiążących prawnie okresów eksploatacji w związku z finansowaniem produkcji filmów przez państwo?
12. Jakie środki należy podjąć w celu zapewnienia udziału lub wyeksponowania utworów europejskich w katalogu programów oferowanych przez dostawców audiowizualnych usług medialnych na żądanie?
13. Jaka jest Państwa opinia na temat możliwych zalet i wad ujednolicenia praw autorskich w UE poprzez wprowadzenie obszernego kodeksu praw autorskich?

14. Jaka jest Państwa opinia na temat wprowadzenia opcjonalnego jednolitego unijnego tytułu praw autorskich? Jakie cechy powinien mieć jednolity tytuł, również w odniesieniu do praw krajowych?

4. WYNAGRODZENIE DLA PODMIOTÓW PRAW AUTORSKICH Z TYTUŁU INTERNETOWEJ EKSPLOATACJI UTWORÓW AUDIOWIZUALNYCH

Komisja Europejska uznała, że podmiotom praw autorskich należy zapewnić odpowiednie wynagrodzenie. Jednocześnie dla rozwoju usług transgranicznych na jednolitym rynku cyfrowym zasadnicze znaczenie ma kwestia przejrzystości w odniesieniu do własności i praw autorskich w przypadku transgranicznego świadczenia usług oraz przewidywalność kosztów wprowadzania nowych usług. W ostatecznym efekcie ułatwienia w pomyślnym świadczeniu usług transgranicznych przyczynią się do podniesienia wynagrodzeń twórców.

O ile w odniesieniu do wyłącznych praw ekonomicznych i okresu ochrony⁵⁹ zakres harmonizacji jest w UE rozległy, przepisy dotyczące autorstwa i pierwszego nabycia własności w UE zostały tylko częściowo ujednolicone. Jak stwierdziła Komisja w sprawozdaniu dotyczącym kwestii autorstwa utworów kinematograficznych lub audiowizualnych we Wspólnocie:⁶⁰

„W wyniku tej harmonizacji wszystkie państwa członkowskie uznają obecnie pierwszego reżysera filmu za jednego z jego autorów. Jednak przepisy wspólnotowe nie doprowadziły do pełnej harmonizacji pojęcia autorstwa utworów kinematograficznych i audiowizualnych. Nadal utrzymują się szczegółowe różnice w odniesieniu do kwestii, kto w grupie osób zaangażowanych w produkcję filmu może zostać uznany za współautora obok pierwszego reżysera”⁶¹.

Ponadto krajowe przepisy dotyczące przenoszenia i cesji praw autorskich są rozbieżne, podobnie jak przepisy dotyczące następstwa prawnego. Również zakres przeniesienia praw autorskich jest różny w różnych państwach członkowskich⁶². Niektórzy uważają

⁵⁹ Dyrektywa 93/83/EWG w sprawie koordynacji niektórych zasad dotyczących prawa autorskiego oraz praw pokrewnych stosowanych w odniesieniu do przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową; dyrektywa 2001/29/WE w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym, dyrektywa 2006/115/WE w sprawie najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej oraz dyrektywa 2006/116/WE w sprawie czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych.

⁶⁰ COM(2002) 691 wersja ostateczna z dnia 6 grudnia 2002 r.

⁶¹ Np. w prawie francuskim za autorów uznaje się kilka osób, które wniosły wkład w utwór audiowizualny: zalicza się do nich autora scenariusza, autora adaptacji filmowej, autora dialogów, autora kompozycji muzycznych skomponowanych specjalnie do potrzeb filmu, reżysera i kompozytora lub autora utworu zaadaptowanego do potrzeb kinematografii. W Niemczech każda osoba wnosząca pewien twórczy wkład może zostać uznana za współautora; dotychczas niemieckie sądy uznawały za autorów reżysera, kamerzystę i wydawcę. W Zjednoczonym Królestwie, Irlandii i Luksemburgu również producent filmu jest współautorem utworu audiowizualnego.

⁶² Np. prawo francuskie dotyczące produkcji audiowizualnych opiera się na założeniu, że wszystkie prawa ekonomiczne do filmu są przekazywane producentowi, podczas gdy w Austrii lub we Włoszech producent jest pierwotnym właścicielem wszystkich praw do eksploatacji kinematograficznej. W Zjednoczonym Królestwie za pierwotnego autora filmu uznaje się pierwszego reżysera, a prawa autorskie są przekazywane producentowi zgodnie z zasadą „pracy najemnej”, która zakłada, że reżyser jest zatrudniany przez producenta. Inne państwa członkowskie, takie jak Belgia, Dania, Finlandia,

zróznicowanie sposobów podejścia za wyzwanie dla licencjonowania utworów audiowizualnych w Unii Europejskiej, co sprawia, że jest to proces złożony i czasochłonny.

4.1. Wynagrodzenie autorów z tytułu eksploatacji utworów w Internecie

Z reguły autorzy przekazują swoje wyłączne prawa ekonomiczne producentowi w zamian za kwotę ryczałtową lub „wykupienie” ich udziału w utworze audiowizualnym (pisanie lub reżyserowanie itd.). Standardowo nie przewiduje się otrzymywania przez autorów wynagrodzenia za każde użycie utworu w ramach jego pierwotnych zastosowań, np. pokazów kinowych lub sprzedaży płyt DVD⁶³. Podobnie w większości państw członkowskich nie wprowadzono warunków ramowych umożliwiających autorom utworów audiowizualnych otrzymywanie opłaty „za każde użycie” w przypadku eksploatacji ich utworów w Internecie⁶⁴.

W niektórych państwach członkowskich (Francja, Belgia i Bułgaria) organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, które reprezentują autorów utworów audiowizualnych, są zgodnie z umową upoważnione do pobierania w imieniu swoich członków wynagrodzenia za każde użycie utworu w przypadku emisji tych utworów w telewizji. W niektórych innych krajach (Hiszpania, Włochy, Polska) końcowy dystrybutor, zazwyczaj nadawca, ponosi zgodnie z prawem odpowiedzialność za wypłacanie autorom wynagrodzenia za każde użycie utworu. Tym niemniej producentom przyznano prawa ekonomiczne, które muszą zostać udostępnione przed eksploatacją utworu.

Można wysunąć argument, że autorzy nie odnoszą korzyści ekonomicznych z internetowej eksploatacji swoich utworów w sytuacji, gdy nie otrzymują proporcjonalnego wynagrodzenia za każde ich użycie. Aby naprawić tę sytuację, w jednym z wariantów przewidziano wprowadzenie niezbywalnego prawa do wynagrodzenia za prawo do podawania do wiadomości, objętego obowiązkiem zbiorowego zarządzania. W kolejnym wariantcie zaproponowano promowanie możliwości przystąpienia przez autora do negocjacji, indywidualnie lub zbiorowo. Sposób ten można postrzegać jako najlepszą metodę maksymalizacji wartości wyłącznych praw autorów, szczególnie że prawo podawania do wiadomości może w przyszłości okazać się jednym z najcenniejszych aktywów w procesie negocjacji.

4.2. Wynagrodzenie wykonawców za eksploatację utworów w Internecie

Podobnie jak w przypadku autorów utworów audiowizualnych, w większości państw UE wyłączne prawa ekonomiczne wykonawców audiowizualnych, w tym prawo do podawania do wiadomości w przypadku interaktywnego wykorzystywania utworów w Internecie, na mocy przepisów lub bezpośredniej umowy podlegają zazwyczaj przeniesieniu na producenta w zamian za kwotę ryczałtową. Tylko kilka państw członkowskich, w tym np. Hiszpania, zapewnia godziwe wynagrodzenie wykonawcom audiowizualnym w celu zagwarantowania im proporcjonalnego udziału w dochodach z eksploatacji utworów, w których występowali.

Grecja, Portugalia, Szwecja lub Niderlandy również przyjęły założenia o różnym zakresie obowiązywania.

⁶³ Dyrektywa w sprawie najmu i użyczenia gwarantuje autorom i wykonawcom niezbywalne prawo do godziwego wynagrodzenia, które miałyby zastosowanie do najmu płyt DVD. Wynagrodzenie nie podlega obowiązkowemu zarządzaniu zbiorowemu.

⁶⁴ Prawo do podawania do wiadomości, przyznane na mocy dyrektywy z 2001 r. w sprawie społeczeństwa informacyjnego, jest w większości przypadków przenoszone bezpośrednio na producenta.

W tym miejscu można wysunąć argument, że na podstawie zharmonizowanych kryteriów wykonawcy w takim samym stopniu dysponowaliby niezbywalnym prawem do wynagrodzenia, z którego mogliby czerpać korzyści nawet po przeniesieniu przez nich wyłącznego prawa do podawania do wiadomości. To prawo również mogłoby podlegać przymusowemu zarządzaniu przez organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Należy również rozważyć inne środki, które mogłyby zapewnić wykonawcom możliwość indywidualnego lub zbiorowego negocjowania godziwego wynagrodzenia.

W odniesieniu do wynagrodzeń autorów i wykonawców można wysunąć argument, że ustanowienie kolejnego zbioru praw do wynagrodzenia może zwiększyć niepewność co do faktu, gdzie i do kogo należy się zwrócić z wnioskiem o udostępnienie licencji (w szczególności w świetle braku w UE zharmonizowanych przepisów dotyczących autorstwa) i wymagałoby od użytkowników zarządzania licznymi roszczeniami o wynagrodzenie za każdy utwór audiowizualny. Ten wariant powinien być więc postrzegany jako niekorzystny dla rozwoju internetowych platform dystrybucji utworów audiowizualnych ze względu na wyższe koszty transakcyjne oraz niepewność prawną i ekonomiczną.

Istotna jest ocena, czy ustanowienie nowych praw do wynagrodzeń podlegających zbiorowemu zarządzaniu jest jedynym środkiem zapewnienia godziwego wynagrodzenia, czy też można ustanowić alternatywne mechanizmy zapewniające autorom i wykonawcom wynagrodzenie stanowiące godziwe odzwierciedlenie sukcesu utworu⁶⁵.

4.3. Pytania

15. Czy w dziedzinie produkcji utworów audiowizualnych konieczna jest harmonizacja pojęcia autorstwa lub przeniesienia praw w celu ułatwienia transgranicznego licencjonowania utworów audiowizualnych w UE?
16. Czy na poziomie europejskim konieczne jest zapewnienie *autorom* utworów audiowizualnych niezbywalnego prawa do wynagrodzenia w celu zagwarantowania proporcjonalnego wynagrodzenia za wykorzystywanie ich utworów w Internecie po przeniesieniu przez nich prawa podawania do wiadomości? Jeżeli tak, to czy tego rodzaju wynagrodzeniem powinny obowiązkowo zarządzać organizacje zbiorowego zarządzania?
17. Jakie byłyby koszty i korzyści wynikające z wprowadzenia takiego prawa dla wszystkich zainteresowanych stron w łańcuchu wartości, w tym konsumentów? W szczególności, jaki byłby jego wpływ na transgraniczne licencjonowanie utworów audiowizualnych?
18. Czy na poziomie europejskim konieczne jest zapewnienie *wykonawcom* utworów audiowizualnych niezbywalnego prawa do wynagrodzenia w celu zagwarantowania proporcjonalnego wynagrodzenia za wykorzystywanie w Internecie utworów, w których wystąpili, po przeniesieniu przez nich prawa podawania do wiadomości? Jeżeli tak, to czy tego rodzaju wynagrodzeniem powinny obowiązkowo zarządzać organizacje zbiorowego zarządzania?
19. Jakie byłyby koszty i korzyści wynikające z wprowadzenia takiego prawa dla wszystkich zainteresowanych stron w łańcuchu wartości, w tym konsumentów? W szczególności, jaki byłby jego wpływ na transgraniczne licencjonowanie utworów audiowizualnych?

⁶⁵ Np. jeden ze sposobów podejścia, który ma na celu zagwarantowanie sytuacji, w której wynagrodzenie autorów i wykonawców w odpowiednim stopniu odzwierciedla sukces utworu, mógłby obejmować wprowadzenie w umowach prawnie wiążących przepisów dotyczących przejrzystości i wynagrodzenia.

20. Czy istnieją inne środki umożliwiające zapewnienie autorom i wykonawcom godziwego wynagrodzenia? Jeżeli tak, jakie to są środki?

5. ZASTOSOWANIA SPECJALNE I BENEFICJENCI

5.1. Instytucje dziedzictwa filmowego

Instytucje dziedzictwa filmowego⁶⁶ zgodnie z wykonywanymi przez nie zadaniami leżącymi w interesie publicznym, takimi jak zachowanie i restaurowanie zgromadzonych utworów oraz zapewnienie kulturalnego i edukacyjnego dostępu do nich, są głęboko zainteresowane digitalizacją swoich archiwów, ich udostępnieniem w Internecie oraz prezentacją w formacie cyfrowym w swoich filmotekach. Instytucje te nie dysponują prawami do utworów audiowizualnych, lecz jedynie przechowują te utwory, pełniąc funkcję składnic skarbów kultury. Instytucje te wyraziły zaniepokojenie faktem, że udostępnianie praw autorskich do przechowywanych przez nie utworów jest czasochłonne i kosztowne. Obawiają się, że aktualne ramy unijne nie gwarantują im wystarczającej pewności prawnej do przeprowadzenia wszystkich procesów koniecznych do wypełnienia ciężących na nich obowiązków, do których można zaliczyć migrację mediów i formatów oraz transmisję utworów do jednej lub większej liczby oddalonych miejsc w celu ich zachowania itp.

Zielona księga zatytułowana „Prawo autorskie w gospodarce opartej na wiedzy”⁶⁷ oraz wydany następnie komunikat Komisji zatytułowany „Prawa autorskie w gospodarce opartej na wiedzy”⁶⁸ zapoczątkowały dyskusję w sprawie nieobowiązkowych wyjątków określonych w art. 5 ust. 2 lit. c) (zwielokrotnianie w celu zachowania w bibliotekach) oraz art. 5 ust. 3 lit. n) (konsultacje na miejscu dla naukowców) dyrektywy 2001/29/WE w sprawie praw autorskich w społeczeństwie informacyjnym. Europejskie archiwa filmowe wyraziły opinię, że dla zapewnienia im pewności prawnej w celu wykonywania nałożonych na nie zadań wyjątki te powinny być obowiązkowe, a ich zastosowanie w państwach członkowskich ujednolicone.

5.2. Pytania

21. Czy konieczne są zmiany legislacyjne w celu pomocy instytucjom dziedzictwa filmowego w pełnieniu zadań leżących w interesie publicznym? Czy wyjątki określone w art. 5 ust. 2 lit. c) (zwielokrotnianie w celu zachowania w bibliotekach) i w art. 5 ust. 3 lit. n) (konsultacje na miejscu dla naukowców) dyrektywy 2001/29/WE należy zmienić w celu zagwarantowania europejskim instytucjom dziedzictwa filmowego pewności prawnej w ich codziennej działalności?

⁶⁶ Instytucje lub archiwa dziedzictwa filmowego są organami publicznymi wyznaczonymi przez państwa członkowskie do systematycznego gromadzenia, katalogowania, zachowania, restauracji i udostępnienia utworów kinematograficznych lub innych utworów audiowizualnych do wykorzystania w celach edukacyjnych, kulturalnych, naukowych lub w innych celach niekomercyjnych (zob. pkt 2 zalecenia 2005/865/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 16 listopada 2005 r. w sprawie dziedzictwa filmowego i konkurencyjności związanych z nim działań przemysłowych, Dz.U. L.323 z 9.12.2005 r., s. 57–61). W większości państw członkowskich obowiązuje system przekazywania obowiązkowego egzemplarza utworu kinematograficznego, obejmujący składanie obowiązkowego egzemplarza lub przymusowe złożenie egzemplarza utworu kinematograficznego, który uzyskał dofinansowanie publiczne.

⁶⁷ COM (2008) 466 z dnia 16 lipca 2008 r.

⁶⁸ COM (2009) 532 z dnia 19 października 2009 r.

22. Jakie inne środki można wziąć pod uwagę?

5.3. Dostępność utworów audiowizualnych w Internecie w Unii Europejskiej

Europejska strategia w sprawie niepełnosprawności 2010–2020 odnosi się do problemów dotyczących dostępności, na jakie napotykają osoby niepełnosprawne. W szczególności wspomina się w niej, że wielu nadawców telewizyjnych nadal emituje jedynie niewiele programów opatrzonych napisami lub komentarzem dla niesłyszących.

W strategii przedstawiono propozycję optymalizacji dostępności zgodnie z agendą cyfrową, a wykaz działań na lata 2010–2015 zawiera zamiar systematycznej oceny dostępności w przeglądach aktów prawnych podejmowanych w ramach agendy cyfrowej zgodnie z Konwencją Narodów Zjednoczonych o prawach osób niepełnosprawnych (UNCPRD)⁶⁹.

5.4. Pytania

23. Na jakie problemy napotykają w praktyce osoby niepełnosprawne w uzyskaniu dostępu do medialnych usług audiowizualnych w Europie na równych zasadach z innymi?
24. Czy warunki ramowe w dziedzinie praw autorskich wymagają dostosowania w celu podniesienia dostępności utworów audiowizualnych dla osób niepełnosprawnych?
25. Jakie korzyści przyniesie w praktyce ujednoczenie w Europie wymogów dotyczących dostępności audiowizualnych usług medialnych w Internecie?
26. Jakie inne działania należy rozważyć w celu podniesienia w całej Europie dostępności udostępnionych treści?

6. KOLEJNE KROKI

Zachęca się wszystkie zainteresowane strony do wyrażenia swojej opinii na temat pomysłów przedstawionych w niniejszej zielonej księdze, w tym udzielenia odpowiedzi na zamieszczone w niej pytania szczegółowe, i nadesłania ich na adres:

DG Internal Market and Services, Unit D-1 "Copyright"
E-mail:markt-d1@ec.europa.eu

Adres pocztowy: European Commission
Internal Market Directorate General, Unit D-1
Rue de Spa 2
Office 06/014

⁶⁹ W art. 30 dotyczącym uczestnictwa w działalności kulturalnej, rekreacyjnej, w czasie wolnym i sportowej konwencja ta stanowi, że państwa członkowskie uznają prawo osób niepełnosprawnych do udziału w życiu kulturalnym na równych prawach z innymi i podejmą odpowiednie środki w celu zapewnienia osobom niepełnosprawnym m.in. dostępu do programów telewizyjnych, filmów, spektakli teatralnych i innych form działalności kulturalnej w odpowiedniej formie. Ponadto nadmienia, że zgodnie z prawem międzynarodowym państwa członkowskie podejmą odpowiednie kroki w celu dopilnowania, aby przepisy dotyczące ochrony praw własności intelektualnej nie stanowiły dla osób niepełnosprawnych nieuzasadnionej lub dyskryminującej przeszkody w dostępie do materiałów kulturalnych.

1049 Brussels
Belgia

Prosimy o przekazanie uwag w formacie elektronicznym do dnia **18 listopada 2011 r.** Otrzymane opinie zostaną opublikowane na stronie internetowej Dyrekcji Generalnej ds. Rynku Wewnętrznego i Usług, chyba że nadawca zdecyduje inaczej. Istotne jest przeczytanie załączonego do tekstu niniejszych konsultacji szczegółowego oświadczenia o ochronie prywatności w celu uzyskania informacji o sposobie obchodzenia się z danymi osobowymi nadawcy oraz nadesłaną opinią.