

Uniwersytet Warszawski
Wydział Prawa i Administracji

Szymon Paszko
Nr albumu: 234554

Produkcja filmowa w Polsce – aspekty prawno-gospodarcze

*Praca magisterska
na kierunku prawo*

Praca wykonana pod kierunkiem
dr. Dariusza Szafrńskiego
Instytut Nauk Prawno-Administracyjnych

Warszawa, marzec 2012 r.

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

dr Dariusz Szafrąński

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Szymon Paszko

Streszczenie

Niniejsza praca ma na celu omówienie oraz przeanalizowanie prawnych i gospodarczych kwestii związanych z prowadzeniem filmowej działalności gospodarczej w Polsce. Podstawową problematyką pracy jest zbadanie formalnego charakteru produkcji filmowej w Polsce, tak od strony jej finansowania jak również od strony jurystycznej. Produkcja filmowa jest i była w Polsce przedmiotem szczególnej uwagi, rzecz można troski, ze strony państwa ze względu na jej społeczno-kulturowy wydźwięk. Stąd też praca ta prezentuje, na tle bogato przedstawionego horyzontu historycznego, mecenat państwowy nad kinematografią oraz finansowanie jej ze środków publicznych. Praca powstawała z nadzieją na zainteresowanie tematyką produkcji filmowej i kinematografii prawników oraz ekonomistów, a także z zamysłem przybliżenia jej natury prawnej i gospodarczej obecnym i przyszłym filmowcom w naszym kraju.

Słowa kluczowe

Produkcja filmowa, kinematografia, ustawa o kinematografii, działalność gospodarcza, prawo autorskie, utwór audiowizualny, polityka audiowizualna państwa, finansowanie produkcji, Polski Instytut Sztuki Filmowej.

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

10000 Prawo

Tytuł pracy w języku angielskim

Film production in Poland: legal and economic aspects

The success of a production depends on the attention paid to detail.

David O. Selznick

Spis treści

Oświadczenie kierującego pracą.....	2
Oświadczenie autora pracy	2
Spis treści	5
WSTĘP	7
ROZDZIAŁ I	13
Znaczenie pojęcia produkcji filmowej i	13
terminów powiązanych.....	13
1. Produkcja filmowa – definicja	13
2. Etapy produkcji filmowej	13
3. Dystrybucja filmu	14
4. Sprzedaż zagraniczna filmu	15
5. Producent filmowy – definicja.....	16
6. Kierownik produkcji – definicja	17
7. Producent liniowy – definicja.....	18
8. Producent wykonawczy – definicja	18
9. Producent towarzyszący – definicja	19
10. Koproducent – definicja.....	19
ROZDZIAŁ II.....	20
Prawna regulacja produkcji filmowej w Polsce w ujęciu historycznym.....	20
1. Prawna regulacja produkcji filmowej – okres przedwojenny	20
2. Prawna regulacja produkcji filmowej – okres 1945-1989 r.	23
3. Ustawa o państwowych instytucjach filmowych.....	29
4. Prawna regulacja produkcji filmowej – okres po 1989 r.	32
ROZDZIAŁ III	36
Podstawy prawne i ekonomiczne produkcji filmowej w Polsce.....	36
1. Ustawa o kinematografii z 2005 r.	36
2. Polski Instytut Sztuki Filmowej	39
3. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego.....	50
4. Regionalne Fundusze Filmowe i Komisje Filmowe	51
5. Samorząd terytorialny	52
6. Telewizja Polska S.A.	53
7. Przedsiębiorstwa państwowe	54
8. Finansowanie produkcji filmowej ze środków prywatnych.....	54
9. Organizacje filmowe.....	61
10. Statystyki dotyczące kinematografii polskiej i światowej.....	64
ROZDZIAŁ IV.....	68
Działalność gospodarcza przedsiębiorców filmowych i inne zagadnienia prawne związane z produkcją filmową	68
1. Zagadnienia ogólne	68
2. Działalność gospodarcza w świetle ustawy o swobodzie działalności gospodarczej	69
.....	69
3. Spółka z ograniczoną odpowiedzialnością.....	79
4. Sąd Arbitrażowy Rynku Audiowizualnego	83
5. Prawo autorskie	86

6. Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi	93
7. Pozostałe wybrane kwestie dotyczące prawnej strony produkcji filmowej.....	95
8. Niektóre aspekty podatkowe produkcji filmowej w Polsce	97
ZAKOŃCZENIE	101
WYKAZ ŹRÓDEŁ	103
LITERATURA	103
INTERNET	105
ORZECZNICTWO.....	107
AKTY NORMATYWNE	107
INNE	110

WSTĘP

Produkcja filmowa jest szczególnego rodzaju działalnością gospodarczą¹, prowadzoną w celu wytworzenia produktu, jakim jest utwór audiowizualny mający swoje materialne i niematerialne oblicze, chronione prawnie. W rozumieniu społecznym, a także w myśl ustawodawcy², jej szczególny charakter polega na tym, że utwory audiowizualne, które powstają w jej wyniku, są częścią kultury narodowej, chronionej przez władze państwowe. Proces produkcji filmowej jest procesem niezwykle złożonym, podobnie jak kwestie natury prawnej jemu towarzyszące. Efektem końcowym toku produkcji filmowej będzie zawsze najszerzej pojmowany utwór audiowizualny³ w tak zwanej kopii wzorcowej⁴. Pod najbardziej pojemnym pojęciem utworu audiowizualnego (dawniej i obecnie niekonsekwentnie - tworu kinematograficznego, utworu sztuki kinematograficznej)⁵ kryje się cały szereg terminów o węższym zakresie znaczeniowym. Ze względu na ogólną konstrukcję tych utworów można wyróżnić przykładowo wideogram, wideoklip, film dokumentalny, film fabularny, film reklamowy, serial telewizyjny (film wieloodcinkowy). Posługując się podziałem ze względu na czas trwania utworu audiowizualnego mamy do czynienia z utworami krótkometrażowymi, średnietrażowymi i długometrażowymi bądź inaczej pełnometrażowymi⁶. Wyróżniając źródło finansowania produkcji utworu audiowizualnego i wysokość

1 O ile odrębne przepisy nie stanowią inaczej. I tak na przykład ustawa z 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. 1991 Nr 114 poz. 493, z późn. zm.) określa w art. 3 ust.2, że działalność kulturalna określona, jako tworzenie, upowszechnianie i ochrona kultury nie stanowi działalności gospodarczej w rozumieniu odrębnych przepisów. Jak wymienia art. 2 tej ustawy, formami organizacyjnymi działalności kulturalnej są między innymi instytucje filmowe i kina. Problem ten zostanie omówiony szerzej w dalszych rozdziałach.

2 Vide art.3 ust. 1 ustawy z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (Dz.U. 2005 Nr 132 poz. 1111 z późn. zm.).

3 Terminem tym posługuje się obecna ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 4 lutego 1994 roku. W art.1 ust. 2, zaraz po legalnej definicji utworu w ust.1, w pkt.9 zostało podkreślone, że utwory audiowizualne (w tym filmowe) , są w szczególności przedmiotem prawa autorskiego.

4 Zgodnie z ustawą z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii, jest to „*kopia filmu stanowiąca wzorzec przy produkcji kopii eksploatacyjnych*” (czyli przeznaczonych do dystrybucji kinowe, przyp. aut.).

5 Porównaj z ustawą z 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz.U. 1952 Nr 34 poz. 234) i z Europejską Konwencją z 2 października 1992 r. o koprodukcji filmowej (Dz.U. 2003 Nr 196 poz. 1912).

6 Za film pełnometrażowy przyjmuje się utwór powyżej 60 minut, za pierwszy fabularny film pełnometrażowy uznaje się australijski „*The story of the Kelly Gang*” z 1906 r. Encyklopedia Kina, pod red. prof. T. Lubelskiego, wydanie I, Kraków 2003, str.729.

jego budżetu znajdujemy podział na film niezależny, film wytwórni filmowej, lub innego profesjonalnego przedsiębiorstwa zajmującego się w sposób zorganizowany i ciągły produkowaniem filmów, film niskobudżetowy⁷, średnio-budżetowy oraz wysokobudżetowy, inaczej superprodukcja. Obok tych klasycznych podziałów i pojęć występują takie zwroty jak film trudny (posługuje się tym terminem polski ustawodawca⁸), film offowy⁹, film historyczny, film o znaczącym potencjale frekwencyjnym¹⁰, film autorski¹¹, międzynarodowa koprodukcja i wiele innych, nie licząc podziału na bardzo wiele gatunków i podgatunków filmowych. Można sobie wyobrazić dzieło audiowizualne, które będzie mieściło się w bardzo wielu z tych kategorii, na przykład międzynarodową koprodukcję polsko-szwedzko-belgijską będącą wysokobudżetowym historycznym długometrażowym filmem fabularnym. Im większa produkcja jest zakładana tym bardziej komplikują się nie tylko kwestie organizacyjne, lecz także zagadnienia prawne i gospodarcze jej towarzyszące. Sprawy te zostaną omówione szczegółowo w dalszej części pracy. W tym miejscu należy podkreślić, że niniejsza praca skupia się na prawnej i gospodarczej problematyce produkcji pełnometrażowych filmów fabularnych w Polsce przeznaczonych w pierwszej kolejności do wyświetlania w kinach. Przedstawiona będzie sytuacja polskiej państwowej polityki audiowizualnej oraz ekonomiczna strona funkcjonowania rynku audiowizualnego w naszym kraju. Poruszone będą ważne kwestie finansowania

7 Jest to zależne od konkretnego rynku filmowego. W Polsce ustawa z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii w art.5 pkt.2 uznaje za film niskobudżetowy film, „którego koszt produkcji jest niższy niż dwukrotność maksymalnej kwoty dofinansowania filmu ustalonej na dany rok przez Radę PISF”. Obecnie będzie to oznaczać pułap poniżej 6-8 mln PLN. W USA za niski budżet filmu uznać można przedział od kilku tysięcy USD do 2 mln. USD – źródło G. Goodell, „Sztuka produkcji filmowej” Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2009, wyd.1, str.11.

8 Ustawa z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii. Zgodnie z zasadami przyjmowania wniosków na produkcję filmową w Polskim Instytucie Sztuki Filmowej, każdy debiut reżyserski jest filmem trudnym.

9 Można przyjąć za M. Zabłockim definicję, że jest to film niskonakładowy, tworzony środkami półprofesjonalnymi i wykorzystujący niekonwencjonalne środki wyrazu. M. Zabłocki dla PISF, 2006.

10 W spisie definicji legalnych Polskiego Instytutu Filmowego przyjętym przez Radę Instytutu 28 września 2011 roku, rozumie się przez to „film, który jest przedsięwzięciem komercyjnym mającym zainteresować szeroką widownię; należy do określonego gatunku filmowego (np. komedia, film kryminalny, melodramat, musical, thriller)”.

11 Ibidem, jest to „film, który cechuje wysoki potencjał artystyczny; jest nowatorski i oryginalny w sferze tematycznej lub formalnej i technologicznej; porusza ważką dla współczesnej widowni tematykę; wzbogaca europejską różnorodność kulturową i ma potencjał festiwalowy; jest filmem o ograniczonych walorach komercyjnych”.

produkcji filmowych i innego wsparcia dla producentów filmowych, a nade wszystko kwestie prawne.

Autor ma nadzieję, że niniejsza praca będzie interesująca zarówno dla prawnika jak i dla producenta filmowego lub reprezentanta innego zawodu filmowego. Jednakże konieczne jest pewne ograniczenie tego szerokiego tematu, gdyż jest on zbyt obszerny by komplementarnie ująć go w pracy. Dlatego też pominięto bądź w nieznacznym stopniu przybliżono kwestie związane z produkcją telewizyjną, sytuację nadawców audiowizualnych, kin i dystrybutorów filmowych. W Polsce tak jak w wielu innych krajach oraz instytucjach międzynarodowych film, a szerzej kinematografia, jest bardzo ważnym czynnikiem rozwoju kulturalnego i gospodarczego. Bowiem kinematografia jest „*elementem dziedzictwa kulturalnego*”, „*formą sztuki*”¹² a zarazem gałęzią przemysłu krajowego bardzo prężnie się rozwijającą oraz mającą wpływ na krajową gospodarkę. Stąd bardzo często państwa sprawują mecenat nad narodowymi kinematografiami, dbając o ich niezakłócony rozwój i wspierając twórców filmowych na różnych etapach rozwoju projektów filmowych. Kino krajowe jest ponadto ważną wizytówką państwa na arenie międzynarodowej i bywa, że odgrywa rolę prestiżową w stosunkach międzynarodowych.

Jednakże, aby przejść do dalszych rozważań na temat filmu i produkcji filmowej należy sięgnąć do genezy kinematografii i wyjaśnić sens tego pojęcia. Wraz z powstaniem kinematografii i wynalezienia urządzeń do rejestracji ruchomych obrazów na taśmie światłoczułej miała początek produkcja filmowa. Etymologicznie wyraz kinematografia oznacza „utrwalanie ruchu”¹³. Definiując kinematografię najlepiej sięgnąć do ustawy o kinematografii. W art. 3 ust. 2 można przeczytać, iż kinematografia „*obejmuje twórczość filmową, produkcję filmów, usługi filmowe, dystrybucję i rozpowszechnianie filmów, w tym działalność kin, upowszechnianie kultury filmowej, promocję polskiej twórczości filmowej oraz gromadzenie, ochronę i upowszechnianie zasobów sztuki filmowej.*” Jest to definicja węższa od tej zawartej w art. 2 ustawy z 16 lipca 1987 r. o

12 Pkt.2 Zalecenia Parlamentu Europejskiego i Rady z 16 listopada 2005 r. w sprawie dziedzictwa filmowego i konkurencyjności związanych z nim działań przemysłowych, 2005/865/WE.

13 Od greckiego *kinema* - ruch i *grapho* - piszę.

kinematografii¹⁴. W ustawie z 1987 r. pojęcie kinematografii obejmowało również „(...) *badania naukowe i techniczne, uczestnictwo w kształceniu kadr filmowych* (...)”, a w przypadku zasobów sztuki filmowej ustawa wspominała ponadto o „pomnażaniu” tych zasobów. W obu ustawach sprawy kinematografii znajdowały się pod auspicjami ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. W jeszcze wcześniejszej ustawie o kinematografii z 15 grudnia 1951 r.¹⁵, która powierzała sprawę kinematografii właściwości Prezesa Rady Ministrów, została ona, z racji uwarunkowań politycznych, opisana w zupełnie inny sposób – „*jako samoistna twórczość artystyczna i jako środek masowego upowszechniania oświaty, kultury i sztuki oraz wychowania społecznego*”. W art. 2 ust. 1 tej ustawy do zakresu spraw kinematografii, którymi zajmować miał się Centralny Urząd Kinematografii, zaliczono nawet produkcję wszelkiego rodzaju urządzeń kinotechnicznych. Znamienne, że pierwsza polska ustawa poświęcona temu zagadnieniu z 1934 r.¹⁶ posługując się terminem kinematografii już tylko w zupełnie pierwotnym znaczeniu, a zatem jako przedmiotu materialnego przeznaczonego do wyświetlania filmów – kinematograf – oraz innych rzeczy powiązanych z tym przedmiotem.

W znaczeniu pozaprawnym kinematografia bywa też czasem potocznie pojmowana wąsko, jako „kino”. Z filmoznawczego punktu widzenia jest ona ujmowana, jako dziedzina sztuki obejmująca produkcję, dystrybucję, promocję i rozpowszechnianie oraz jako „*całość kulturowo-społeczna, w której mieszczą się zarówno wytwarzane w jej obrębie dzieła oraz ich społeczny obieg, jak i twórcy, odbiorcy oraz całokształt wzajemnych stosunków i wpływów między produkcją a konsumpcją*”.

Początki zarówno kinematografii, jak również filmu i produkcji filmowej w ogóle sięgają końca XIX wieku. Choć trwa spór o miejsce i autorstwo pierwszych urządzeń służących do wyświetlania obrazów ruchomych¹⁷, to faktem jest, że

14 Ustawa z 16 lipca 1987 r. o kinematografii (Dz.U. 1987 Nr 22 poz. 127).

15 Ustawa z 15 grudnia 1951 r. o kinematografii (Dz.U. 1951 Nr 66 poz. 452).

16 Ustawa z 13 marca 1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu (Dz.U. 1934 Nr 36 poz. 323).

17 Powszechnie najczęściej za twórców filmu i kinematografii uznaje się braci Lumière, a jako datę początkową przyjmuje się 28 grudnia 1895 roku w Paryżu. Tego dnia przy Boulevard des Capucines 14 w „Grand Cafe” bracia Lumière uruchomili kino o nazwie „Cinématographe” prezentując krótkometrażowe

powstanie kinematografii było procesem, a nie aktem. Jednakże to właśnie we Francji po premierze w „*Cinématographe*” przygotowanym przez braci Lumière proces ten przybrał szybkie tempo rozwoju wydarzeń i nie był efemeryczny. Salon „*Cinématographe*” w Paryżu wyświetlał stale filmy do 1901 r., zainteresowanie nowym wynalazkiem wzrastało, a już w roku 1896 odbyły się płatne pokazy w 26 krajach poza Francją, w tym w Krakowie¹⁸. Opatentowany przez August’a Lumière i Louis’a Lumière kinematograf z systemem dwustronnie perforowanej taśmy światłoczułej 35mm i projektorem do wyświetlania na ekranie przetrwał już ponad sto lat i do dziś jest używany na całym świecie. Wkrótce zaczęły się wykształcać pierwsze zawody filmowe, usługi filmowe i kina. Początkowo producent lub dystrybutor filmowy zawierał z kinami umowę sprzedaży, w ramach której właściciel kina nabywał nie tylko taśmę kinematograficzną, ale także zarejestrowany na niej utwór, spis dialogów i obsady. Mógł ją przerabiać w dowolny sposób, gdyż tym samym stawał się jej właścicielem wraz z przysługującymi mu uprawnieniami. Tego typu rozwiązanie jednak nie odpowiadało kinom, gdyż widzowie oczekiwali zmiennego repertuaru. Dlatego wykształcił się czasowy najem¹⁹, jako forma rozpowszechniania, która również funkcjonuje po dzień dzisiejszy. Drugi aspekt tej zmiany polegał na rozgraniczeniu prawa własności kopii filmowej, jako materialnego nośnika od prawa do rozpowszechniania filmu (i prawa do autorstwa utworu). Tak więc, w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku zwrócono uwagę na prawa autorskie do filmu i ze względów praktycznych doszło do wyodrębnienia utworu będącego własnością

filmy. Był to pokaz publiczny i odpłatny zarazem. Amerykanie za wynalazcę ruchomych obrazów (z ang. motion pictures) uważają Thomasa Alva Edisona i jego asystenta, którzy kilka lat wcześniej opracowali urządzenie zwane „*kinetofonografem*”, eksperymentując nawet z dźwiękiem. Następnie nie będąc zadowoleni z uzyskanych efektów udoskonalili swoje pomysły i bazując na perforowanej taśmie celuloidowej 35mm pokrytej światłoczułą emulsją uzyskali „*kinetoskop*”. Thomas A. Edison opatentował swój wynalazek 24 kwietnia 1891 roku. Dwa lata później Edison przygotował pierwszą halę zdjęciową „*Black Maria*”, w której rejestrował krótkie formy wizualne. W międzyczasie odbywały się zarówno pierwsze publiczne pokazy nowego wynalazku w USA, jak również pierwsze odpłatne – 14 kwietnia 1894 roku na Broadway’u w Nowym Jorku. Jednakże wynalazek Edisonowski był tylko dużym prostokątem z otworem, przez który widz zaglądając do środka mógł obejrzeć ruchome obrazy. Nie mamy więc tutaj do czynienia z projekcją filmu na dużym ekranie. Poza tym ani Edison ani bracia Lumière nie zarejestrowali pierwszych „ożywionych fotografii”. Więcej na ten temat E. Zajiček w „*Poza ekranem – polska kinematografia w latach 1895-2005*” wydanie II rozszerzone, Warszawa 2009, str.7-14.

18 E. Zajiček, opus citatum.

19 Ibidem, str.15.

intelektualną od rzeczy będącej jego nośnikiem (negatyw, kopia i inne)²⁰. W ślad za tymi wydarzeniami podążały pierwsze regulacje²¹ i umowy prawne, przedsiębiorstwa filmowe i państwowy mecenat nad kinematografią w Europie.

20 Ibidem, str.15.

21 W 1909 roku w Paryżu zainicjowano ochronę prawno-autorską scenarzystów. Powołano stowarzyszenie Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, ibidem str.15.

ROZDZIAŁ I

Znaczenie pojęcia produkcji filmowej i terminów powiązanych.

1. Produkcja filmowa – definicja

Produkcja filmowa „*jest to zespół czynności twórczych, organizacyjnych, ekonomicznych, prawnych i technicznych, prowadzących do wytworzenia filmu w postaci kopii wzorcowej*”²². Jest to definicja legalna produkcji filmowej zawarta w ustawie o kinematografii. Zgodnie z ekonomiczną definicją Petera Bächlina, szwajcarskiego ekonomisty i filmoznawcy, „*produkować film to znaczy łączyć elementy finansowe, intelektualne, artystyczne i techniczne, które pozwalają przekształcać surową taśmę, materiał o zdeterminowanej wartości, w spektakl publiczny, materię żywą o zmiennej wartości rynkowej*”²³. Są to właściwe definicje, które obejmują swoją treścią wszystkie trzy etapy produkcji filmowej *sensu largo*, czyli preprodukcję, produkcję właściwą i postprodukcję²⁴. W cały proces angażuje się i kieruje nim od początku do końca producent filmu, choć bierze w nim udział bardzo wiele innych podmiotów, zarówno osób fizycznych jak i osób prawnych.

2. Etapy produkcji filmowej

Etap preprodukcji, zwany inaczej przedprodukcją, obejmuje wszystkie przygotowania do czasu realizacji zdjęć filmowych. W ramach tego etapu możemy wymienić m. in.: pomysł zrealizowania filmu zainspirowany czymkolwiek; przygotowanie scenariusza filmowego; nabycie prawa na wykorzystanie gotowego scenariusza; adaptację i opracowywanie scenariusza lub dzieła literackiego; układanie budżetu filmowego i harmonogramu prac zdjęciowych; zatrudnienie reżysera, operatora, kierownika produkcji i innych osób; casting aktorski i zdjęcia

22 Ustawa o kinematografii, art.5 pkt.7.

23 E. Zajiček, opus citatum, str. 328.

24 Jest to klasyczny, powszechnie przyjmowany trójpodział procesu produkcyjnego. Encyklopedia kina, opus citatum, str. 766, hasło *Produkcja* autorstwa Jacka Ostaszewskiego.

próbne; pozyskanie części lub całości funduszy do projektu filmowego; ustalenie lokacji, w których będą się odbywały zdjęcia; najem sprzętu filmowego; uzyskanie prawa do realizacji zdjęć w niektórych miejscach; przygotowanie umów prawnych i wiele innych. Okres przygotowawczy obejmuje także tzw. *development*²⁵, czyli rozwój projektu. Jest to zazwyczaj najbardziej czasochłonny i najtrudniejszy etap produkcji filmowej.

Kolejnym etapem jest okres zdjęciowy, czyli produkcja *sensu stricto*. W ramach niej realizuje się zdjęcia filmowe w plenerze i atelier. Zazwyczaj jest to najdroższa część produkcji *sensu largo*, choć bywa, że ze względu na postęp techniki cyfrowej i trójwymiaru najwięcej kosztów generuje faza postprodukcji. Z powodu minimalizacji kosztów produkcji, zdjęcia realizuje się nie przestrzegając chronologii fabuły w scenariuszu²⁶.

Postprodukcja obejmuje okres od zakończenia zdjęć filmowych do wytworzenia kopii wzorcowej filmu. W ramach niej dokonuje się przede wszystkim montażu obrazu i dźwięku, efekty wizualne i dźwiękowe, dopasowywanie muzyki do filmu, tworzenie napisów końcowych i początkowych itd.

3. Dystrybucja filmu

Mając gotową kopię wzorcową filmu służącą do wytworzenia kopii eksploatacyjnych dla dystrybucji kinowej przechodzi się podstawowego problemu dla producenta, czyli umowy dystrybucyjnej. Dystrybutor nabywa prawa do eksploatacji filmu, w tym prawa do wykonywania kopii filmu i przystosowania filmu do eksploatacji w wersji językowej innej niż ta, w której został wytworzony, oraz do przekazania tego prawa innym podmiotom w celu rozpowszechniania filmu²⁷. Podpisanie dobrej umowy dystrybucyjnej z odpowiednim dystrybutorem to

25 Terminem tym posługuje się Polski Instytut Sztuki Filmowej w swoim Programie Operacyjnym *Produkcja Filmowa*. Kiedy producent ma już pewien „pakiet” filmowy i chciałby go rozwijać, stara się o środki na prace przygotowawcze w ramach *developmentu* projektu. Może to być na przykład praca nad scenariuszem. PISF współfinansuje *developmenty* produkcji filmowych. Często zdarza się jednak, że filmy nie wychodzą poza ten etap i nie udaje się ich ukończyć, głównie ze względów finansowych.

26 Czyli w danej scenografii realizuje się wszystkie sceny po kolei, w którym bierze ona udział. Czasami zdarza się, że reżyserzy unikają tego by realizować zaraz po początkowej scenie na przykład scenę końcową, gdyż może mieć to negatywny wpływ na grę aktorską podczas całego filmu.

27 Ustawa o kinematografii, art.5 pkt.1.

podstawa stworzenia szansy, by film odniósł sukces w kinach, mediach i opinii publicznej. Są bardzo różni dystrybutorzy²⁸ specjalizujący się w wielu gatunkach filmowych, niektórzy z nich są częścią większych grup kapitałowych a także angażują swoje środki w produkcję filmową, jednakże zawsze ich podstawowym i często jedynym celem jest osiągnięcie zysku z rozpowszechniania filmu²⁹. Dystrybutor podejmuje ryzyko niepowodzenia przedsięwzięcia, dlatego utwory audiowizualne niemające dużego potencjału frekwencyjnego mają utrudnioną pozycję w negocjacjach, o ile w ogóle znajdują partnera dystrybucyjnego. W ramach dystrybucji prowadzona jest kampania marketingowa, bez której niejednokrotnie nawet dobry film nie ma możliwości bycia zauważonym wśród wielu innych tytułów. Najlepszym rozwiązaniem z punktu widzenia producenta filmu jest posiadanie zabezpieczenia w postaci umowy przedwstępnej lub innego rodzaju gwarancji od dystrybutora, wraz ze szczegółowymi zapisami gwarantującymi odpowiednią ilość kopii filmu i promocję, ograniczenia do dystrybucji na określonym terytorium, prawa dystrybucji poza kinowej i tym podobne.

4. Sprzedaż zagraniczna filmu

Z dystrybucją wiąże się również pojęcie sprzedaży zagranicznej filmu³⁰. Jest to szczególnie ważne z punktu widzenia amerykańskiego przemysłu filmowego, ponieważ ponad połowa zysków z filmów wyprodukowanych w USA pochodzi z rozpowszechniania za granicą, co plasuje amerykańską kinematografię na drugim miejscu wśród branż, które mają udział w bilansowaniu na plus handlu w USA³¹. Dystrybucja międzynarodowa obejmuje wszystkie obszary poza krajem

28 Obecnie w Polsce istnieje kilkunastu dystrybutorów kinowych, a sześciu największych z nich kontroluje ok. 85% wpływów rynkowych. Monolith – najsilniejszy polski niezależny dystrybutor kinowy - zajmuje dopiero piątą pozycję z ponad 12% udziałem na rynku krajowym. Źródło internetowe - pozycja nr 1.

29 Dystrybutor uzyskuje 50% ze sprzedaży biletów kinowych w początkowej fazie wyświetlania filmu w kinach. Później proporcje te się zmieniają.

30 G. Goodell, opus citatum, rozdział XXIV.

31 Ibidem, str.345.

pochodzenia filmu³². Dystrybutor zagraniczny kupuje prawa do sprzedaży i dystrybucji filmu we wskazanym kraju, lub krajach³³, czasem za pośrednictwem agentów dystrybucji zagranicznej.

5. Producent filmowy – definicja

Producent filmu to osoba fizyczna, osoba prawna lub jednostka organizacyjna, o której mowa w art. 33¹ § 1 Kodeksu cywilnego³⁴, która podejmuje inicjatywę, faktycznie organizuje, prowadzi i ponosi odpowiedzialność za kreatywny, organizacyjny i finansowy proces produkcji filmu³⁵. Niemal identyczna jak w ustawie o kinematografii jest wcześniejsza definicja producenta w ustawie o radiofonii i telewizji³⁶. Różnica polega na tym, że w art. 4 pkt. 12 nie ma przepisu, który stanowi o tym, że producent filmu „prowadzi” proces produkcji filmu (odpowiednio utworu audiowizualnego w ustawie o radiofonii i telewizji). Ustawodawca słusznie dodał po okresie ponad 14 miesięcy (definicja producenta filmu i producenta niezależnego została wprowadzona do ustawy o radiofonii i telewizji ustawą z 2 kwietnia 2004 r. o zmianie ustawy o radiofonii i telewizji³⁷) do definicji producenta element prowadzenia procesu produkcji, co odnosi się

32 Ustawa o kinematografii definiuje w art.4 ust.2, że film uznaje się za polski, „jeżeli jego producentem lub koproducentem jest podmiot mający siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto spełniony jest co najmniej jeden z warunków:

- 1) Autor scenariusza lub adaptowanego utworu literackiego, reżyser oraz wykonawca jednej z głównych ról są obywatelami polskimi, udział środków finansowych producenta mającego siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej w kosztach produkcji filmu stanowi 100%, przy czym środki te, do wysokości 80% kosztów produkcji filmu, muszą być wydatkowane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto kopia wzorcowa jest wykonana w języku polskim;
- 2) Autor scenariusza lub adaptowanego utworu literackiego lub reżyser, lub wykonawca jednej z głównych ról są obywatelami polskimi, udział środków finansowych koproducenta mającego siedzibę na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej w kosztach produkcji filmu stanowi co najmniej 20% przy filmie będącym koprodukcją dwustronną oraz co najmniej 10% przy filmie będącym koprodukcją wielostronną, przy czym środki te, do wysokości 80% kosztów produkcji filmu, muszą być wydatkowane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ponadto główna wersja językowa wykonana jest w języku polskim.

33 Największe targi filmowe odbywają się w Santa Monica (American Film Market), w Cannes (Marché International du Film) i w Mediolanie (Mercato Internazionale Filme e Documentario). Dystrybutorzy z całego świata pojawiają się na nich w celu zakupu praw do rozpowszechniania wybranego filmu.

34 Ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (Dz.U. 1964 Nr 16 poz. 93, z późn. zm.).

35 Ustawa o kinematografii, art. 5 pkt. 6.

36 Ustawa z 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji (Dz.U. 2004 Nr 253 poz. 2531, z późn. zm.).

37 Dz.U. 2004 r. Nr 91 poz. 874.

zarówno do pojęcia prowadzenia działalności gospodarczej, jak i do zaangażowania w cały proces i kierowania nim. Faktem jest, że do 2004 r. w polskim akcie normatywnym rangi ustawy nie było definicji producenta filmowego, pomimo tego, że termin ten występował na przykład w ustawie o prawie autorskim z 4 lutego 1994 r. W ustawie o radiofonii i telewizji zdefiniowano ponadto producenta niezależnego, ale tylko „wobec nadawcy”³⁸. Warto podkreślić, że często uważa się niesłusznie, iż producent to osoba finansująca z własnych środków projekt. W rzeczywistości rola producenta wykracza znacznie poza kwestię finansowania, a w przypadku pokrycia kosztów budżetu produkcji producent pozyskuje z reguły środki z różnych źródeł. Natomiast biorąc pod uwagę rolę producenta i reżysera przy procesie decyzyjnym wokół produkcji filmowych w Europie i Stanach Zjednoczonych w XX wieku, to można wyróżnić system reżyserski (Europa) i system producencki (USA).

Poza terminem producenta filmowego, w polskiej i zagranicznej nomenklaturze filmowej istnieją także pojęcia kierownika produkcji, producenta liniowego, producenta wykonawczego, producenta towarzyszącego oraz inne. Te pojęcia mogą być rozumiane nieściśle i wymagają wytłumaczenia³⁹.

6. Kierownik produkcji – definicja

Kierownik produkcji (ang. *Unit Production Manager*) to jedna z najważniejszych osób w ekipie filmowej w trakcie preprodukcji i okresu zdjęciowego⁴⁰. Jest on odpowiedzialny za logistykę produkcji do momentu ukończenia realizacji zdjęć. Bierze on udział w ustalaniu szczegółowego budżetu produkcji wspólnie z producentem, monitoruje kwestie związane z lokacjami,

38 Ustawa o radiofonii i telewizji wyjaśnia pojęcia nadawcy i nadawcy społecznego w art. 4 pkt. 1 i pkt. 1a.

39 Niekiedy zdarza się, że w czołówce filmowej występuje jednocześnie kilku producentów, kilku producentów wykonawczych i kilku koproducentów. Nie wszyscy jednak z nich wnieśli proporcjonalnie odpowiednio duży wkład w powstanie filmu. Wynika to stąd, że miejsce w czołówce bywa przydzielane przez producenta innej osobie, jako forma rekompensaty za wkład finansowy (może to być nawet aktor, agent aktora czy dystrybutor). G. Goodell, opus citatum, str. 149.

40 Ibidem, str. 100-103.

kompletowaniem ekipy zdjęciowej, sprzętem filmowym, cateringiem na planie filmowym, przestrzega harmonogramu produkcji i innych spraw organizacyjnych.

7. Producent liniowy – definicja

Producent liniowy (ang. *Line Producer*) w znaczeniu polskim jest odpowiedzialny za przygotowanie miejsc, w których będą kręcone zdjęcia. W znaczeniu amerykańskim jest to osoba ważniejsza od kierownika produkcji, choć mająca podobne zadania. Producent liniowy jest odpowiedzialny za maksymalizowanie budżetu, co oznacza, że wskazuje miejsca, w których budżet został przekroczony jak i te, w których nie został wykorzystany w pełni⁴¹. Nadzoruje pracę członków ekipy filmowej, nie angażuje się on jednak kreatywnie w sam proces produkcji.

8. Producent wykonawczy – definicja

Producent wykonawczy (ang. *Executive Producer*) to najczęściej osoba, która inwestuje środki własne w produkcję filmu, reprezentuje studio filmowe lub generalnie stronę finansującą. Producent wykonawczy mając na uwadze całą produkcję, nie zajmuje się jej szczegółami technicznymi, a w większym stopniu do jego kompetencji należą sprawy finansowe (w jego interesie jest by produkcja przebiegała zgodnie z budżetem i na czas)⁴². Producentem wykonawczym może być CEO studia filmowego, CEO dystrybutora, czy też autor pierwowzoru literackiego lub znany aktor albo reżyser⁴³. Ten tytuł jest często przydzielany za zasługi na rzecz istotnego wkładu w produkcję i niekoniecznie musi implikować konkretny zakres obowiązków w trakcie realizacji filmu.

41 Ibidem, str. 150.

42 Źródło internetowe - pozycja nr 2.

43 Źródło internetowe - pozycja nr 3.

9. Producent towarzyszący – definicja

Producent towarzyszący (ang. *Associate Producer*) to podmiot, który pracuje pod bezpośrednim zwierzchnictwem producenta filmu będąc odpowiedzialnym za wszelkie kwestie powierzone mu przez producenta. W drugim znaczeniu ten termin pojawia się jeśli dwie firmy produkcyjne są zaangażowane w projekt. Wówczas szef mniejszej z nich otrzyma taki tytuł, podczas gdy szef większej będzie producentem lub producentem wykonawczym. Obowiązki producenta towarzyszącego są podobne do obowiązków głównego producenta filmu⁴⁴.

10. Koproducent – definicja

Relevantnym i bardziej konkretnym jest termin koproducenta. Zgodnie z ustawą o kinematografii jest to „*podmiot, który wspólnie z producentem organizuje, prowadzi i ponosi odpowiedzialność za produkcję filmu lub który współfinansuje produkcję filmu oraz nabywa współudział w autorskich prawach majątkowych*”⁴⁵. Warunkiem koniecznym do spełnienia znamion bycia koproducentem jest właśnie współudział w autorskich prawach majątkowych, który powinien być potwierdzony w umowie koprodukcyjnej. W europejskiej konwencji o koprodukcji filmowej, której Rzeczpospolita Polska jest stroną od 1 kwietnia 2003 r.⁴⁶, w artykule 3 zdefiniowano koproducentów, jako producentów i filmowe firmy produkcyjne mające siedzibę w Krajach-Stronach niniejszej konwencji i powiązanych ze sobą umową o koprodukcji. Natomiast konwencja odnosi się wyłącznie do koprodukcji wielostronnych, w której współdziałają co najmniej trzech koproducenci. Konwencja będzie miała zastosowanie jedynie pod warunkiem, że dzieło, będące wynikiem koprodukcji, odpowiadać będzie definicji europejskiego utworu kinematograficznego zawartego w konwencji⁴⁷.

44 Źródło internetowe - pozycja nr 4 oraz pozycja nr 5.

45 Ustawa o kinematografii, art. 5 pkt. 5.

46 Europejska konwencja o koprodukcji filmowej.

47 Zgodnie z załącznikiem II stanowiącym integralną część konwencji, jest to utwór, który zawiera w sumie, co najmniej 15 punktów na 19 możliwych, zgodnie z przyjętymi kryteriami (za każdy „składnik

ROZDZIAŁ II

Prawna regulacja produkcji filmowej w Polsce w ujęciu historycznym

1. Prawna regulacja produkcji filmowej – okres przedwojenny

Przed pierwszą wojną światową oraz w dwudziestoleciu międzywojennym, czyli sięgając do początków polskiej produkcji filmowej, polską produkcję filmową charakteryzowało finansowanie z prywatnych środków, uzależnienie od biur wynajmu⁴⁸ i właścicieli kin⁴⁹, brak państwowego mecenatu nad kinematografią oraz funkcjonowanie w oparciu o spółki kapitałowe, w tym operujące systemem mieszanym produkcyjno-dystrybucyjno-eksploatacyjnym⁵⁰. Rok 1917 przyniósł pewne administracyjne novum. W Warszawie powołano „Urząd Filmowy” przy Legionach Polskich. Jest on uważany za „*zaczątek polskiej biurokracji filmowej*”⁵¹. Po utworzeniu przez Naczelnika Państwa Ministerstwa Kultury i Sztuki w grudniu 1918 r., tylko film oświatowy został powierzony pod auspicje tego resortu⁵². Ustawodawca odradzającej się niepodległej Rzeczypospolitej Polskiej miał na uwadze inne priorytety aniżeli sprawy sztuki filmowej, a po wtóre uznawano, że nie jest to sfera która wymaga państwowej organizacji i wsparcia budżetowego. W roku 1919 wydany został dekret regulujący imprezy publiczne i widowiska, w tym filmowe. Powierzono w nim nadzór nad kinami i filmami Ministrowi Spraw Wewnętrznych, co pozostało bez zmian do września 1939 r. Co więcej dekret ten

europejski” otrzymuje się określoną ilość punktów, np. 3 punkty za scenarzystę, 1 za kompozytora, 3 za rolę pierwszoplanową).

48 Odpowiednik dzisiejszych dystrybutorów filmowych.

49 Często filmy produkowane były na zlecenie właścicieli kin, którzy byli koproducentami filmów. „*Współkreując przyszły film, kiniarze (...) wystawiali weksle lub żyrowali zobowiązania producenta. W rezultacie, chociaż film był formalnie sprzedany, producent dysponował jedynie weksłami i w dalszym ciągu nie miał pieniędzy na produkcję...*”. E. Zajiček, opus citatum, str. 39.

50 Ibidem, str. 19. Obecnie również istnieją w Polsce przedsiębiorstwa systemu mieszanego.

51 Ibidem, str. 33. Później przemianowany na Centralny Urząd Filmowy przy Sztabie Generalnym Wojska Polskiego.

52 Ibidem, str. 34. Następnie resort ten – wraz z filmem oświatowym - został włączony w nowo powołane Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

wprowadzał różnego rodzaju koncesje oraz ograniczenia w obrocie filmami, jak również prowadzeniu kin⁵³. Przepisy te nie odnosiły się jednak do filmów oświatowych i szkolnych, czyli takich, które miały udział w „*estetycznym wykształceniu narodu*”. Zatem dostrzegano edukacyjną funkcję filmu i odróżniano film rozrywkowy od filmu społecznie wartościowego. Przepisy tego dekretu miały moc obowiązującą przez 15 lat do czasu uchwalenia pierwszej ustawy o filmach i ich wyświetlaniu. Zatem kinematografia w okresie międzywojnia zdana była na reguły wolnego rynku, a podaż była ściśle podporządkowana zmiennym gustom społeczeństwa. System ten był „*spójny, jednorodny (...) i skuteczny*”⁵⁴, ale nie sprzyjał rozwojowi kina artystycznego - jak zauważa Edward Zajiček. Warto przytoczyć w tym miejscu dłuższy fragment, z powoływanej często w historycznej części tej pracy, książki „*Poza ekranem*” wspomnianego wyżej autora: „*W Polsce przedwrześniowej nie było wielkich koncernów filmowych ani anonimowych kapitałów zaangażowanych w kinematografię. Jej jednostki były rozproszone, rynek filmowy ubogi i nieustabilizowany. Nadawało to produkcji filmów incydentalny, chałupniczy i spekulacyjny charakter. O słabości ekonomicznej świadczy m. in. efemeryczność ośrodków produkcyjnych. Z badań Władysława Balcerzaka i Władysława Jewsiewickiego wynika, że w latach 1919-1939 powstały 292 długometrażowe filmy fabularne. Były one dziełem 144 firm. Z nich przeszło dziewięćdziesiąt placówek zakończyło swój żywot wraz z realizacją pierwszego filmu. Tylko 24 ośrodki zrealizowały trzy lub więcej obrazów. Żaden ośrodek nie przetrwał całego dwudziestolecia. Najdłużej działał, do roku 1936, i najwięcej filmów wyprodukował „Sfinks” Aleksandra Hertza i Henryka Finkelsteina.*”⁵⁵

W latach trzydziestych XX wieku pojawiły się głosy z różnych stron środowiska kulturalnego by wzmocnić rodzimą kinematografię poprzez utworzenie „*funduszu filmowego*”, który wspierałby rodzimą produkcję filmową dysponując

53 Ibidem, str. 35. Bez zgody Ministra Spraw Wewnętrznych nie można było rozpowszechniać filmów, ani zakładać i prowadzić kino-teatrów. Wyświetlanie filmów wymagało zgody urzędów do spraw prasowych, otwieranie „zakładów widowiskowych i rozrywkowych” pozwolenia miejscowych państwowych urzędów administracyjnych.

54 Ibidem str. 35 i 36. Na początku II Rzeczypospolitej Polskiej funkcjonowało blisko tysiąc kino-teatrów, w których wyświetlano kilkadziesiąt filmów zagranicznych i krajowych rocznie. Produkowano w kraju średnio kilkanaście tytułów na rok.

55 Ibidem, str. 37.

własnym budżetem złożonym ze środków odpisanych z wpływów kin z eksploatacji zagranicznych filmów⁵⁶. Następnie postulowano by bazę techniczną stanowiły wytwórnie filmowe o mieszanym kapitale państwowo-prywatnym, a filmowców polskich skupić w spółdzielniach i zespołach wzorowanych na kolektywach twórczych podobnych do działającej swego czasu w Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich grupy *Eisenstein-Aleksandrow-Tisse*. Wszystkie te petycje dotyczące państwowego mecenatu nad kinematografią oraz zniesienia systemu cenzury opartej na płatnych pozwoleniach i koncesjach, wyrażane publicznie oraz kierowane do Centralnego Biura Filmowego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, nie przyniosły większego rezultatu. Nie wiele zmieniła powołana w październiku 1934 r. Rada Naczelna Przemysłu Filmowego (złożona z Polskiego Związku Producentów Filmowych, Polskiego Związku Producentów Filmów Krótkometrażowych, Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych i Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych), która lobbowała za zmianami regulacji prawnych dotyczących kinematografii. Co prawda Sejm przyjął już wcześniej, na początku 1934 r.⁵⁷, ustawę o *filmach i ich wyświetlaniu*, lecz stwarzała ona jedynie pozory zmiany kursu polityki audiowizualnej państwa polskiego. Ustawa ta podtrzymywała system koncesji i pozwoleń (*wojewódzkiej władzy administracji ogólnej*), a ponadto w art. 20 ust. 1 wprowadzała szeroki zakres cenzury za pomocą której można było odmówić pozwolenia na wyświetlanie filmu.⁵⁸ Ponadto ustanowiono różnego rodzaju zastrzeżenia i wymogi, w tym głównie ze względów na bezpieczeństwo widzów i techniczne niedoskonałości sprzętu filmowego, a także przepisy karne w rozdziale piątym. Trochę w innym świetle stawia tą pierwszą w Polsce ustawę o kinematografii art. 6, przewidujący, że „w budżecie Państwa będą na cele popierania krajowej wytwórczości filmowej przewidziane dotacje w wysokości wpływów z opłat wymienionych w art. 5” (chodzi o opłaty za wystawianie pozwoleń na wyświetlanie filmów - przypis autora). Pomimo tego, że

56 Ibidem, str. 53. Faktem jest, że polskie kina wyświetlały kilkadziesiąt filmów polskich rocznie przy kilkuset zagranicznych, jednak polskie filmy cieszyły się kilka razy większą popularnością.

57 Ustawa z 13 marca 1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu.

58 Jeśli wyświetlanie filmu mogłoby „zagrozić żywotnym interesom Rzeczypospolitej, bezpieczeństwu, spokojowi lub porządkowi publicznemu, narazić na szkodę powagę Rzeczypospolitej lub jej stosunek do państw zagranicznych, obrażać cześć narodową lub uczucia religijne, nawoływać do wojny, wpływać na zdżyczenie obyczajów u widzów lub wpływać na nich demoralizująco.”

niektóre z przepisów tej ustawy nie były realizowane oraz nie wprowadzono do nich przepisów wykonawczych, to akt ten spotkał się z przychylnym przyjęciem przez środowisko filmowe.

2. Prawna regulacja produkcji filmowej – okres 1945-1989 r.

Bezpośrednio po II Wojnie Światowej polska kinematografia poddana została procesowi całkowitej nacjonalizacji i podporządkowana celom propagandowym państwowej polityki socjalistycznej. Ruchy te były podyktowane wolą władz Polski Ludowej, by kinematografię polską ściśle kontrolować, poddać socjalistycznej reformie, zorganizować w strukturze aparatu biurokracji i cenzury oraz oddzielić od kulturalnych wpływów Zachodu. W listopadzie 1945 r. dekretem⁵⁹ Rady Ministrów utworzono Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”. Jednostka ta była podległa Ministerstwu Informacji i Propagandy⁶⁰, w którym został wyodrębniony Wydział Propagandy Filmowej. Ów dekret stwierdzał, że zadaniem Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” jest m. in. : *zakładanie i prowadzenie wytwórni taśmy filmowej, zakładanie i prowadzenie wytwórni filmów, sprzedaż i wynajem filmów polskich w kraju i za granicą oraz kupno i wynajem filmów zagranicznych w kraju, zakładanie i prowadzenie teatrów świetlnych oraz publiczne wyświetlanie filmów, stosowanie filmu jako środka informacji, wychowania społecznego oraz upowszechniania oświaty i kultury czy kształcenie fachowców filmowych*. Forma organizacyjno-prawna „Filmu Polskiego” zgodnie z przepisami dekretu nadawała mu status *„osoby prawnej, prowadzonej według zasad handlowych z uwzględnieniem potrzeb Państwa i interesu społecznego na podstawie rocznych budżetów i planów finansowo-gospodarczych (...)”*. Wyłączono przedwojennych właścicieli kin, zakładów produkcji sprzętu technicznego oraz biura wynajmu filmów by zbudować państwowy monopol kinematograficzny. Sama produkcja filmowa również została upaństwowiona. Niektórzy wyrażają pogląd, że wraz z upływem lat i kolejnych dekad, ta

59 Dekret z 13 listopada 1945 r. o utworzeniu PP "Film Polski" (Dz.U. 1945 Nr 55 poz. 308).

60 Dekretem z 11 kwietnia 1947 roku zniesiono to ministerstwo, a PP „Film Polski” podporządkowano Ministerstwu Kultury i Sztuki, a ściślej Departamentowi Przedsiębiorstw Artystycznych. E. Zajiček, opus citatum, str. 88 i 89.

centralizacja i organizacja kinematografii polskiej miała swoje dobre strony w postaci stworzenia warunków dla rozwoju polskiego kina artystycznego, wartościowego ze względu na swoją treść i formę. Podnosi się, że przed wojną produkowano zasadniczo filmy widowiskowe i lekkie, zaspokajające masowe gusta odbiorców, co było naturalnym wynikiem warunków wolnego rynku, w jakich funkcjonował przemysł filmowy. Twórcy filmowi zrzeszeni w utworzonych później zespołach filmowych napotykali przed sobą państwowe orężę cenzury, która ograniczała bardzo możliwości scenariuszowe filmów. Niemniej filmowcy nie musieli się martwić o finansowanie swoich filmów⁶¹, własne uposażenia ani o to jak ich filmy zostaną przyjęte przez szeroką publiczność, jeśli tylko ich projekty były ideowo tolerowane przez aparat państwowy i uzyskiwały skierowanie do produkcji oraz wyświetlania w kinach (niezwykła rola przypadła tutaj scenarzystom i literatom, którzy często używali metafor, alegorii i niedopowiedzeń aby pomimo osłony polityczno-programowej zawrzeć pożądaną przekaz).

Nie ulega zatem wątpliwości, że stworzono sztuczny system oderwany od rynkowej rzeczywistości, niemniej nie można zaprzeczyć, że w czasach jego funkcjonowania powstały powszechnie uważane za wybitne polskie dzieła filmowe, dzięki talentowi ówczesnych reżyserów, scenarzystów, operatorów, aktorów i innych osób zaangażowanych w powstawanie utworów filmowych⁶². „Film Polski” wyposażono w tzw. Fundusz Filmowy, który czerpał środki z 40% przychodów kin z wyświetlania filmów zagranicznych, a którego zadaniem było finansowanie rodzimej produkcji filmowej⁶³ (oprócz zysków z filmów polskich, które także zasilają FF). Ten system z modyfikacjami przetrwał do 1989 r.

W 1949 r. Komitet Ekonomiczny Rady Ministrów uchwalił zmianę organizacji PP „Film Polski”, która przewidywała przekształcenie istniejących działów w przedsiębiorstwa państwowe wyodrębnione. Minister Kultury i Sztuki wydał zarządzenie tworzące usamodzielnione wytwórnie filmowe, Centralę

61 Prorokował Minister Informacji i Propagandy w dniu 5 grudnia 1945 r. – „*Kinematografia nie jest już domeną prywatnego przedsiębiorcy, a zatem moment rentowności czy zysku nie ma w tej chwili znaczenia. Nie będzie już schlebiana najpłytszym gustom i pogoni za tanią sensacją. Film polski stanie się potężnym środkiem wychowania społecznego*”. Cytat za E. Zajićkiem, opus citatum str.142.

62 Do czego przyczyniła się powołana pod kierownictwem Jerzego Toeplitza w 1948 roku Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi.

63 E. Zajićek, opus citatum, str. 87.

Rozpowszechniania Filmów, Warszawskie i Bydgoskie Zakłady Fotochemiczne, Łódzkie Zakłady Kinotechniczne, Biuro Zagranicznego Obrotu Filmów i inne. „Tym samym „Film Polski” przekształcił się w zrzeszenie 11. samodzielnych jednostek organizacyjno-gospodarczych, posiadających osobowość prawną i działających na zasadzie pełnego rozrachunku gospodarczego. Zwierzchni nadzór nad tymi jednostkami z ramienia Ministerstwa Kultury i Sztuki sprawowała Generalna Dyrekcja „Filmu Polskiego” (...) przy ul. Puławskiej 61⁶⁴ w Warszawie”. Już wkrótce jednak przygotowano kolejną reformę polskiej kinematografii. Tym razem w oparciu o ustawę⁶⁵, która powoływała nowy centralny organ administracji państwowej - Centralny Urząd Kinematografii⁶⁶. Art. 2 ust. 3 regulował, że do zakresu Centralnego Urzędu Kinematografii należą m. in. sprawy produkcji filmów, a art. 4 stanowił, że „produkcja filmów przeznaczonych do publicznego wyświetlania (...) przez osoby fizyczne oraz osoby prawne i inne jednostki organizacyjne, nie podlegające Urzędowi, wymaga zgody Urzędu⁶⁷...”. Ponadto ta zwięzła ustawa, uchwalona w „celu popierania kinematografii jako samoistnej twórczości artystycznej i jako środka masowego upowszechniania oświaty, kultury i sztuki oraz wychowania społecznego”, (19 artykułów) uchyliła poprzednie akty prawne dotyczące kinematografii, a także, o czym była mowa na wstępie tej pracy, podporządkowała Centralny Urząd Kinematografii⁶⁸ bezpośrednio Prezesowi Rady Ministrów. W 1955 r. zarządzeniem Prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii z 30 maja 1955 r. nr 52 podjęto kolejną, czwartą próbę utworzenia zespołów filmowych gotowych do „inicjowania, przygotowania i realizowania filmów”. Filmowcy domagali się takiego ruchu w celu ustanowienia samorządności ich

64 Obecnie siedziba filmowego archiwum państwowego - Filмотeki Narodowej oraz różnych Studiów Filmowych.

65 Ustawa z 15 grudnia 1951 r. o kinematografii.

66 Rozpoczął on swoją działalność od stycznia 1952 r. W tym też roku nie ukończono produkcji żadnego filmu fabularnego.

67 Doprecyzowało tą kwestię zarządzenie nr 18 Prezesa Rady Ministrów z 11 lutego 1953 r. (M.P. 1953 Nr 17 poz. 238).

68 Pomimo tego, że decyzja ostateczna do skierowania filmu do produkcji zależała formalnie od Prezesa Urzędu, to decyzja zazwyczaj zapadała w gremiach KC PZPR, w jej Komisji Filmowej. „Skierowany do produkcji scenariusz realizowała Wytwórnia (...). Przyjęcie filmu, tzw. kolaudacja, rozpoczynała proces likwidacji zobowiązań grupy zdjęciowej oraz sporządzania materiałów wyjściowych do rozpowszechniania. Następnie zaczynała się seria nieoficjalnych pokazów, koronowanych projekcją filmu w Belwederze. Tam zapadały ostateczne decyzje.” – E. Zajiček, opus citatum, str. 138.

pracy twórczej w ramach zespołów produkcyjnych. To istotne, ponieważ w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej produkcja filmowa oparta była właśnie na pracy poszczególnych Zespołów, których nazwy i składy osobowe się zmieniały (mówi się o Zespołach kolejnej generacji), niemniej układ był zasadniczo podobny (ich członkami byli reżyserzy, operatorzy, pisarze i kierownicy produkcji). W latach 1955-1957 powołano łącznie osiem zespołów, do których w krótkim czasie przystąpiło większość polskich twórców filmowych⁶⁹, a także znaczna część czołowych polskich pisarzy, którzy pracowali nad scenariuszami filmowymi. W roku 1956 zespoły zorganizowano w ramach Przedsiębiorstwa Państwowego „Zespoły Autorów Filmowych”. Kierownicy artystyczni odtąd byli upoważnieni do samodzielnego podejmowania decyzji o przekazaniu filmów do produkcji, a wytwórnie pełniły wobec nich rolę usługową. Po fali zewnętrznej, a nawet wewnętrznej krytyki Centralnego Urzędu Kinematografii, decyzją Rady Ministrów w grudniu 1956 r. z powrotem podporządkowano Urząd Kinematografii Ministrowi Kultury i Sztuki, już bez przymiotnika „Centralny”.

Nie był to jednak koniec zmian administracyjnych. Pół roku później Rada Ministrów włączyła kinematografię w struktury Ministerstwa Kultury i Sztuki, wyodrębniając autonomiczny Naczelny Zarząd Kinematografii, twór łączący funkcję urzędu oraz zjednoczenia, który od października 1957 r. zastąpił Urząd Kinematografii. W pierwszej połowie lat 50-tych rosły koszty produkcji filmowej, a spadała frekwencja w kinach, pomimo tego, że niektóre filmy miały wielomilionową frekwencję. Skutkiem tego był deficyt budżetowy kinematografii⁷⁰, która od 1948 r. nie była rentowna. Sytuacja zaczęła się poprawiać pod koniec lat 50-tych, wraz z programem oszczędnościowym i ze zwiększeniem wydajności pracy w produkcji filmowej, by w latach 1960-1966 (od 1967 r. ponownie

69 Przykładowo do „Iluzjonu” przystąpili m. in. Ludwik Starski, Sylwester Chęciński, Jerzy Passendorfer i Edward Zajiček, „Kadr” reprezentowali Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Kazimierz Kutz i Tadeusz Konwicki, a „Studio” firmował swoim nazwiskiem Aleksander Ford. Później wielokrotnie nazwy zespołów i ich składy ulegały zmianie.

70 Wpływy ze sprzedaży biletów, których ceny były zaniżone, nie wystarczały na pokrycie wydatków. W 1956 roku straty wyniosły aż 225,4 mln zł, więc musiano dofinansowywać kinematografię z budżetu państwa.

odnotowano deficyt) zanotować wielomilionowe zyski⁷¹. W latach 60-tych struktura finansowania produkcji filmowej w Polsce była sprawnie zorganizowana i stanowiła zamknięty obieg dopływu i odpływu pieniędzy pomiędzy poszczególnymi podmiotami systemu. Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów otrzymywało środki na produkcję filmową z Funduszu Filmowego, Narodowego Banku Polskiego oraz z eksportu i importu filmów. Fundusz Filmowy zasilał kina, czyli pośrednio widzowie. Narodowy Bank Polski był kredytodawcą, a jego wierzytelności były zaspokajane z zysków uzyskanych przez podmiot produkujący. Z kolei eksport i import filmów, uzyskując wpływy od dystrybutorów zagranicznych ze sprzedaży licencji oraz z wynajmu krajowego filmów, mógł zwracać częściowo koszty produkcji producentowi. Oprócz tego na rynku istniała też telewizja państwowa, która zamawiała różnego typu filmy i usługi⁷². Pod koniec lat 60-tych po raz kolejny przeorganizowano zespoły filmowe zmieniając zakres ich działalności tak by zajmowały się głównie pozyskiwaniem scenariuszy i artystyczną opieką nad produkcją, a rolę producenta od stycznia 1969 r. przejęła dyrekcja Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów.

Po wydarzeniach politycznych 1968 r. wielu filmowców opuściło Polskę i zmieniły się osoby na stanowiskach kierowniczych w jednostkach kinematografii. W 1978 r. zmieniono system finansowania produkcji filmowej. Fundusz Filmowy zastąpiono Funduszem Kinematografii, który porzucił system samofinansowania kinematografii na rzecz dotacji z budżetu centralnego państwa od 1 stycznia 1979 r.⁷³. Zdecydowano, że koszty produkcji filmów będą finansowane do wysokości zatwierdzonego kosztorysu (nawet w przypadku wstrzymania lub przerwania realizacji filmu) z uwzględnieniem obowiązującej stawki zysku. Po licznych

71 Było też to w znacznej części zasługą samych filmowców i filmów, które wyprodukowali. Dużą popularnością cieszyły się wówczas wśród widzów nie tylko „Popiół i diament” czy „Pociąg”, ale przede wszystkim superprodukcja - „Krzyżacy”, która do dziś ma najwyższy wynik frekwencyjny w historii polskiego kina. Łącznie w PRL były dwa okresy rentowności kinematografii – lata 1946-1949 i 1957-1966.

72 E. Zajiček, opus citatum, str. 224 (za E. Zajiček - „Wybrane zagadnienia ekonomiki produkcji filmowej” Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1981 r.).

73 Postanowiono, że Fundusz Kinematografii jest „narzędziem rozliczania wyników jednostek gospodarczych kinematografii z budżetem centralnym”. Z Funduszem miały się rozliczać podmioty, których przedmiotem działalności była produkcja filmowa, dystrybucja i rozpowszechnianie filmów, produkcja kopii filmowych i obrót towarowy. Fundusz był więc zasilany, poza dotacjami z budżetu, przez jednostki takie jak Zjednoczenie Rozpowszechniania Filmów (eksploatacja polskich zagranicznych filmów w kinach) czy Przedsiębiorstwo Eksportu i Importu Filmów „Film Polski”. Ibidem, str. 268-269.

wystąpieniach filmowców zrzeszonych w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich domagających się zmian w polskim kinie oraz okresie ewolucji społeczno-politycznej na początku lat 80-tych na jesieni 1982 r. Pełnomocnik Rządu ds. Reformy Gospodarczej „*powołał zespół 17 ekspertów, którzy pod przewodnictwem Jerzego Kawalerowicza 9 lutego 1983 r. przygotowali „Projekt reformy kinematografii”*”. Powoli, przez pięć lat, rodził się kształt kolejnej ustawy poświęconej tematyce spraw filmowych. 16 lipca 1987 r. uchwalono ustawę o kinematografii⁷⁴. Ustawa regulowała działalność „*związaną z produkcją filmów, obrotem filmami i upowszechnianiem kultury filmowej*” oraz określała „*organizację i zasady finansowania kinematografii, gospodarkę finansową instytucji filmowych, a także zasady wykonywania zawodów filmowych*”⁷⁵. Ustawa wprowadzała w artyku 4 ust.1 wyłączenia stosowania jej przepisów wobec m. in. audiowizualnej rejestracji: zdarzeń z życia prywatnego, politycznego, religijnego, społecznego, sportowego czy też rejestracji sporządzanej na potrzeby nauki, nauczania, techniki, reklamy, promocji i instruktażu. Ustawa wprowadziła kolejny nowy urząd centralny do spraw kinematografii podległy Ministrowi Kultury i Sztuki – Komitet Kinematografii. W jego skład mieli wchodzić poza Przewodniczącym, jego zastępcy, a także kierownicy artystyczni zespołów filmowych oraz przewodniczący rad artystyczno-programowych instytucji filmowych⁷⁶. Odnośnie produkcji filmowej do kompetencji nowo powołanej państwowej jednostki centralnej należało: „*tworzenie warunków rozwoju*”, „*ustalenie zasad prowadzenia produkcji*”, „*wydawanie instytucjom filmowym wytycznych do prowadzenia produkcji*”, „*podział środków Funduszu Kinematografii i ocenę ich wykorzystania*”. Za decyzje Komitetu odpowiadał jego Przewodniczący, a w szczególności m. in. samodzielnie wydawał decyzje w sprawach programu produkcji i udzielał upoważnień do działalności filmowej. Ustawa określała, że do jednostek organizacyjnych kinematografii należą instytucje filmowe (a wewnątrz nich zespoły filmowe jako wewnętrzne jednostki organizacyjne), przedsiębiorstwa państwowe oraz spółki handlowe utworzone przez te podmioty o ile prowadzą działalność w zakresie produkcji i innych dziedzin

74 Ustawa z 16 lipca 1987 r. o kinematografii (Dz.U Nr 22 poz. 127).

75 Ibidem, art. 1.

76 Ibidem, art. 6 ust. 1 i ust. 2.

związanych z kinematografią. W następnych rozdziałach ustawa regulowała funkcjonowanie Funduszu Kinematografii, wykonywanie zawodów filmowych (co miało być dookreślone przez rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki), ekskluzywny i zamknięty system wyłączności na prowadzenie działalności w zakresie produkcji filmowej (poza jedn. org. kinematografii przysługiwała ona Komitetowi do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”), rozpowszechniania filmów i upowszechniania kultury filmowej oraz przepisy karne. Na kształt produkowania filmów fabularnych w Polsce w ówczesnych realiach wpływały jeszcze dwa akty prawne – rozporządzenie Rady Ministrów z 22 lutego 1988 r.⁷⁷. w sprawie szczegółowych zasad gospodarki finansowej instytucji filmowych oraz decyzja nr 1 Przewodniczącego Komitetu Kinematografii z 30 marca 1988 r. Jak zauważa Edward Zajiček *„na podstawie ustawy, rozporządzenia i decyzji nr 1, zostały uformowane dwa układy finansowe: produkcji filmów fabularnych i rozpowszechniania filmów. Między tymi układami nie zapewniono bezpośredniego przepływu środków. Nie znaczyło to jednak, że powodzenie filmu u publiczności i wpływy kasowe nie rzutowały na stan finansów producenta. Z Funduszu Kinematografii otrzymywał on dopłatę, wynoszącą 40% wpływów uzyskanych z rozpowszechniania. Była to dopłata, ponieważ po kolaudacji, zależnie od przyznanej kategorii artystycznej: I, II lub III, producent otrzymywał zwrot 90%, 80% lub 70% kosztów filmu”*⁷⁸.

3. Ustawa o państwowych instytucjach filmowych

Ustawa o kinematografii z 1987 r., zmieniona i uzupełniona, funkcjonuje dziś w porządku prawnym jako ustawa o państwowych instytucjach filmowych z 16 lipca

77 Rozporządzenie z 22 lutego 1988 r. w sprawie szczegółowych zasad gospodarki finansowej instytucji filmowych (Dz.U. 1988 Nr 9 poz. 67). Decyzja Przewodniczącego Komitetu Kinematografii została wydana „w sprawie zasad dysponowania środkami Funduszu Kinematografii w zakresie finansowania produkcji filmów i dopłat dla instytucji filmowych z tytułu produkcji i rozpowszechniania filmów oraz innych wydatków, związanych z kinematografią”.

78 Ibidem, str. 296-297. I dalej - „Oznaczało to, że obraz, który kosztował 100 mln zł i uzyskał III kategorię artystyczną, bilansował się na koncie zespołu, jeżeli zainteresował co najmniej milion widzów (przy przeciętnej cenie biletu 75 zł, co odpowiadało poziomowi w końcu 1987 r.). W przypadku oceny II kategorii – wystarczała frekwencja rzędu 600 tys. widzów. Przy I kategorii sprzedaż 333 tys. biletów”.

1987 r.⁷⁹. W myśl tej ustawy, państwowe instytucje filmowe (utworzone przed dniem 1 stycznia 2006 r., gdyż zgodnie z art. 1 ustawy tylko do nich stosuje się jej przepisy) oraz działające wewnątrz nich zespoły filmowe, powołane są do „produkcji i opracowywania filmów”⁸⁰. W myśl art. 20 ust. 1 ustawy państwowa instytucja filmowa „*prowadzi działalność jako jednostka samodzielna pod względem prawnym, organizacyjnym i ekonomiczno-finansowym*”. Państwowa Instytucja Filmowa może rozpocząć działalność z chwilą wpisania do odpowiedniego rejestru prowadzonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i od tej chwili otrzymuje też osobowość prawną. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego prowadzi kontrolę i ocenia działalność Instytucji oraz pracę jej dyrektora, w szczególności pod kątem zgodności z prawem i polityką kulturalną państwa oraz wyników ekonomicznych instytucji. Art. 33 ustawy przewiduje, że Państwowa Instytucja Filmowa musi przedłożyć ministrowi odpowiedzialnemu za sprawy kultury plan działalności, który podlega zatwierdzeniu przez ministra (podobnie jak coroczne sprawozdanie finansowe). Państwowa Instytucja Filmowa prowadzi samodzielnie gospodarkę finansową, pokrywając z uzyskanych przychodów koszty działalności i zobowiązania. Państwowa Instytucja Filmowa posiada zarówno fundusz statutowy jak i fundusz rezerwowy - na pokrycie ewentualnych strat. Dużą część przychodu dla Instytucji generują majątkowe prawa autorskie, którymi te instytucje dysponują do filmów wyprodukowanych przez nie przed 1989 r.⁸¹. Zgodnie z ustawą większość instytucji, takie jak na przykład studia filmowe „Tor”, „Kadr”, „Zebra” czy „Studio Filmów Rysunkowych” w Bielsku-Białej, miało do końca grudnia 2010 r. zostać skomercjalizowane lub postawione w stan likwidacji. W przypadku likwidacji (do której art. 26a przewiduje odpowiednie stosowanie przepisów z ustawy o przedsiębiorstwach państwowych z 25 września 1981 r.) autorskie prawa majątkowe instytucji przechodzą na Filmołkę Narodową (pozostałe składniki

79 Ustawa z 16 lipca 1987 r. o państwowych instytucjach filmowych (Dz.U. z 2007 r. Nr 102 poz. 710 z późn. zm.).

80 Ibidem, art. 17 ustawy.

81 Jednak zgodnie z art. 45b ustawy Instytucje dokonują na rzecz Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej wpłat w wysokości 50% przychodów z tych praw. PISF z kolei przyznaje dotacje Państwowym Instytucjom Filmowym na produkcję filmową.

materialne i niematerialne na PISF), w przypadku komercjalizacji na Polski Instytut Sztuki Filmowej.⁸² Nie uczyniono jednak tego w tym czasie, to jest do 31 grudnia 2010 r., a zgodnie z ustawą wówczas instytucje te podlegały likwidacji z inicjatywy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Postanowiono znowelizować⁸³ ustawę przedłużając termin na komercjalizację lub likwidację do końca grudnia 2012 r.⁸⁴. Ponadto nowelizacja z czerwca 2011 r. dodała do ustawy art. 25a, który stanowi o tym, że *„Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego może, w drodze zarządzenia, przekształcić państwową instytucję filmową w państwową instytucję kultury w rozumieniu ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Zarządzenie o przekształceniu państwowej instytucji filmowej w państwową instytucję kultury stanowi jednocześnie akt o utworzeniu państwowej instytucji kultury”*. Nowelizacja obejmuje łącznie 11 państwowych instytucji filmowych (które, co należy podkreślić, od 1989 roku do 2011 r. wyprodukowały lub koprodukowały znaczną część polskich filmów). Minister Kultury podjął w roku 2011 decyzję, że przekształci, a w niektórych sytuacjach połączy przed przekształceniem, państwowe instytucje filmowe w państwowe instytucje kultury. W ten sposób całość praw majątkowych do utworów zrealizowanych przez zespoły filmowe przed 1989 r. zostanie przy danej instytucji, czyli nie będzie już ona przekazywać połowy z tego przychodu Polskiemu Instytutowi Sztuki Filmowej. Z możliwości przekształcenia skorzystać mają również Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu (która stanie się „Centrum Edukacji Filmowej”) i Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie (ma zostać przekształcona w „Polskie Centrum Kinematografii”, gdzie powstanie muzeum polskiej sztuki filmowej oraz „Cinematoka” – filмотeka cyfrowo odrestaurowanych filmów polskich)⁸⁵.

82 Ustawa o państwowych instytucjach filmowych.

83 Był to jeden z 36 priorytetów ustawodawczych Polskiego Rządu na rok 2011. Źródło internetowe - pozycja nr 6.

84 Ustawa z 1 kwietnia 2011 r. o zmianie ustawy o państwowych instytucjach filmowych (Dz.U. 2011 Nr 126 poz. 713).

85 Źródło internetowe - pozycja nr 7 oraz pozycja nr 8.

4. Prawna regulacja produkcji filmowej – okres po 1989 r.

Polityczno-gospodarczo-prawne przemiany ustrojowe w Polsce po 1989 r. miały wpływ także na kinematografię polską, jednakże w stopniu mniejszym niż można było tego oczekiwać. W dalszym ciągu Komitet Kinematografii udzielał płatnych upoważnień do prowadzenia produkcji filmowej (do 1999 roku), ustawa z 13 lipca 1990 r. o prywatyzacji przedsiębiorstw państwowych⁸⁶ pominęła państwowe instytucje filmowe, a nowy akt prawny rangi ustawowej pojawił się na biurku prezydenckim do podpisu dopiero po kilkunastu latach⁸⁷. Na początku lat 90-tych rozważano dwa różne modele finansowania produkcji filmowej – typ przedmiotowy i podmiotowy. Różnica w skrócie polegała na tym, że metoda podmiotowa dotowała poszczególną instytucję filmową, przedmiotowa konkretne przedsięwzięcie filmowe. Wybrano model przedmiotowego finansowania produkcji filmowej i w *„konsekwencji podział środków na zasadzie konkursu „pakietów” stał się fundamentem ekonomicznego systemu nowej kinematografii, opartego na kojarzeniu materialnej pomocy państwa i prywatnej przedsiębiorczości”*⁸⁸. W czerwcu 1991 roku przewodniczący Komitetu Kinematografii wydał zarządzenie nr 3, które ukonstytuowało kolejną instytucję filmową - „Agencję Produkcji Filmowej”. Zadaniem Agencji, jako *„inwestora publicznego”*, było inwestowanie środków z budżetu państwa w polską produkcję filmową. O dofinansowaniu na podstawie „pakietu producenckiego” (czyli wniosku określonej formy) i oceny recenzentów decydował de facto przewodniczący Komitetu Kinematografii (według swobodnego uznania), a współfinansowanie filmu fabularnego było obarczone limitem procentowym i kwotowym (do 70% całkowitego kosztu produkcji i nie więcej jak 3,5 mld zł⁸⁹). Ażeby producent mógł podpisać umowę z Agencją Produkcji Filmowej o współfinansowanie w kosztach produkcji filmu, jego wniosek musiał wprawdzie być poddany ocenie 9 recenzentów (reprezentujących różne zawody filmowe), którzy

86 Ustawa z 13 lipca 1990 r. o prywatyzacji przedsiębiorstw państwowych (Dz.U. 1990 Nr 51 poz. 298).

87 E. Zajiček, opus citatum, str. 309 i 314.

88 Ibidem str. 311.

89 Jednak na początku lat 90-tych średni koszt produkcji filmu wynosił około 12 mld zł, z czego wynika, że de facto Agencja była w stanie sfinansować około 30% kosztu całkowitego wyprodukowania filmu fabularnego. Ibidem, str. 315-316.

zostali specjalnie wyłonieni losowo z grona kilkudziesięciu osób wybranego przez Przewodniczącego Komitetu Kinematografii. Umowa pomiędzy Agencją a producentem zawierała postanowienie o zwrocie środków zainwestowanych przez Agencję⁹⁰. Formalnie Agencja inwestowała (pożyczała) w produkcję filmu swoje środki, które uzyskiwała z budżetu państwa, w praktyce jednak były to zazwyczaj dotacje bezzwrotne⁹¹. W tym samym czasie kiedy powstała Agencja Produkcji Filmowej, decyzją przewodniczącego Komitetu Kinematografii, powstały „Instytucja Filmowa Agencja Scenariuszowa” (zarządzenie nr 4) oraz „Instytucja Filmowa Agencja Dystrybucji Filmowej” (zarządzenie nr 5). Agencja Scenariuszowa zwracała producentowi do określonej wysokości koszty pracy nad scenariuszem i oferowała scenarzystom okresowe stypendia scenariuszowe na napisanie scenariusza do filmu. Z kolei Agencja Dystrybucji Filmowej, na wniosek dystrybutorów, wspierała dystrybutorów filmowych partycypując częściowo w kosztach rozpowszechniania filmów polskich i zagranicznych. Dotacje z obu tych agencji także zawierały w umowach postanowienia o etapowych zwrotach pożyczki. Wobec powyższego w III Rzeczypospolitej wiele rozwiązań w polskiej kinematografii zreorganizowano, jednak samo dotowanie publicznymi środkami kinematografii (w tym produkcji filmowej) podtrzymano⁹². Różnica polegała na tym, że beneficjentami tych dotacji zaczęli być prywatni przedsiębiorcy, którzy chcąc ułożyć budżet swojej produkcji filmu, korzystali ze środków publicznych, które to następnie musieli uzupełniać środkami z innych źródeł. Zatem system był zdywersyfikowany. Niemniej warto zauważyć, że na kina i dystrybutorów w większym stopniu wpłynęły mechanizmy wolnego rynku. Kina i dystrybutorzy na początku lat 90-tych zaczęły przechodzić pod prywatne zarządzanie. Efektem

90 „Zwrot następował etapowo. W pierwszym etapie wpływ z rozpowszechniania filmu zasilały konta producentów i pozostałych inwestorów (poza Agencją). Kiedy pokryli oni w stu procentach swoje wkłady zaczynał się drugi etap: wszystkie wpływy ze sprzedaży praw były przekazywane Agencji do czasu, aż pokryły 50% jej udziału. W następnym etapie wpływy były dzielone pół na pół: 50% - Agencja, 50% - pozostali producenci. Czwarta faza następowała, kiedy APF w pełni pokryła swój wkład. Od tego momentu dalsze nadwyżki były dzielone pomiędzy Agencję i resztę inwestorów w proporcji: 10:90. Najczęściej Agencja i producenci nie dzielili się zyskami, lecz – niedoborami. W przypadku, jeżeli w ciągu 3 lat od daty premiery filmu fabularnego Agencja nie odzyskała wkładu, mogła umorzyć niespłaconą należność producenta. W ten sposób zyskiwał on status rozliczonego i mógł się starać o dalsze dofinansowanie swoich przedsięwzięć”. Ibidem, str. 315.

91 Ibidem, str. 316

92 Ibidem, str. 316

zmian, które wynikały z uwarunkowań finansowych tych podmiotów i „filmowego” popytu społeczeństwa polskiego, była likwidacja dużej części kin i silniejsze uzależnienie kin od dystrybutorów. Wśród dystrybutorów pojawili się tacy, którzy reprezentowali największe światowe wytwórnie filmowe i to oni z kolei zdominowali rynek dystrybutorów. Doprowadziło to do sytuacji, kiedy na 64. filmy wyprodukowane w Polsce w latach 1991-1993, na ekranach pojawiło się kilkanaście z nich (a z tych natomiast tylko 9 przekroczyło widownię przekraczającą 100 000 osób)⁹³. W czerwcu 1994 r. Naczelna Izba Kontroli ujawniła raport pt. *„Informacja o wynikach kontroli gospodarowania środkami budżetowymi przekazanymi przez państwo na finansowanie kinematografii w latach 1991-1993”*. Raport wytykał wiele nieprawidłowości prawnych *„niezbędne jest podjęcie przez Komitet Kinematografii działań zmierzających do dostosowania praktyki finansowania jednostek i zadań (...) do przepisów prawa”* i postulowano w nim zainicjowanie *„intensywnych prac legislacyjnych w celu opracowania (...) projektu nowej ustawy o kinematografii”*. Na ustawę, pomimo wielu wcześniejszych prób, trzeba było jednak czekać do 2005 r. Wcześniej jednak, ustawą z 19 listopada 1999 r. *prawo działalności gospodarczej*⁹⁴, od 2000 r. uwolniono produkcję filmową i inne rodzaje działalności gospodarczej z sektora kinematograficznego od płatnych upoważnień przewodniczącego Komitetu Kinematografii. Ustawa z 1 marca 2002 r. o zmianach w organizacji i funkcjonowaniu centralnych organów administracji rządowej i jednostek im podporządkowanych oraz o zmianie niektórych ustaw⁹⁵ w art. 1 ust. 1 pkt. 1 wymieniała Komitet Kinematografii obok innych urzędów centralnych mających ulec likwidacji w dniu 31 marca 2002 r. Zgodnie z art. 2 ust. 1 pkt. 2 tej ustawy zadania i kompetencje Komitetu (w tym *„ustalenie zasad produkcji ”*) przeszły na rzecz Ministra Kultury i Ochrony Dziedzictwa Narodowego, ponadto dokonano innych zmian w ustawie o kinematografii z 1987 r. W latach 2002-2005 zwiększono

93 Ibidem. str. 323, za B. Hollender w artykule „Dziecko wylane z kąpielą” miesięcznika „KINO”, nr 2/1991.

94 Ustawa z 19 listopada 1999 r. *prawo działalności gospodarczej* (Dz.U. 1999 Nr 101 poz. 1178, z późn. zm.).

95 Ustawa z 1 marca 2002 r. o zmianach w organizacji i funkcjonowaniu centralnych organów administracji rządowej i jednostek im podporządkowanych oraz o zmianie niektórych ustaw (Dz. U. 2002 Nr 25 poz. 253).

dofinansowywanie produkcji filmowej, co wpłynęło na większą ilość wyprodukowanych filmów fabularnych (rok 2002: 6 mln zł i 18 filmów, rok 2005: 26 mln zł i 29 filmów)⁹⁶.

96 Źródło internetowe - pozycja nr 9.

ROZDZIAŁ III

Podstawy prawne i ekonomiczne produkcji filmowej w Polsce

1. Ustawa o kinematografii z 2005 r.

30 czerwca 2005 r. Sejm Rzeczypospolitej Polskiej uchwalił ustawę o kinematografii⁹⁷. Ustawa weszła w życie 19 sierpnia tego samego roku. Kilkuletnie dyskusje reprezentantów filmowców z politykami oraz kampania informacyjna w mediach przyniosły efekt w postaci szerokiego poparcia dla ustawy wśród partii politycznych. Ustawa o kinematografii jest głównym aktem normatywnym regulującym kwestię kinematografii, w tym zasady funkcjonowania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, w Polsce. Zgodnie z art. 1 „ustawa określa zasady wspierania twórczości filmowej i innej działalności w dziedzinie kinematografii oraz ochrony zasobów sztuki filmowej”. Kolejny artykuł wprowadza, identycznie jak ustawa z 1987 r. w art. 4, wyłączenia stosowania ustawy wobec audiowizualnej rejestracji różnego rodzaju zdarzeń z życia społecznego i prywatnego. Tak więc nie podlega ustawie na przykład wideo rejestracja koncertu, czy zapis wideo z konferencji naukowej (pomimo tego, że np. rejestracja koncertu na zlecenie telewizji może być reżyserowana w oparciu o scenariusz). Inaczej, jeśli ten sam materiał wyjściowy staje się przedmiotem filmu dokumentalnego, którego większą część stanowi taki koncert czy konferencja naukowa. Wówczas będziemy mieli do czynienia z filmem, którego reżim ustawy jak najbardziej dotyczy. Można przyjąć, że to, co odróżnia audiowizualną rejestrację (np. koncertu, konferencji, widowisk sportowych i kulturalnych) od filmu dokumentalnego, to przede wszystkim trzy rzeczy: inny cel produkcji takiego utworu (na przykład cel szkoleniowy materiału nagranych na płycie DVD), odmienna forma (montaż, zdjęcia) i narracja⁹⁸.

97 Ustawa z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (Dz. U. 2005 Nr 132 poz. 1111, z późn. zm.).

98 Nie będzie podlegać ustawie film z zapisem ceremonii ślubu i wesela (rejestracja zdarzenia z życia prywatnego), ale sytuacja może wyglądać inaczej przy amatorskim filmie zrealizowanym np. telefonem komórkowym w domu przez grupę przyjaciół i udostępnionym w internecie.

Kluczową treść wyraża art. 3 ustawy, który konstytuuje system państwowej opieki nad kinematografią w Polsce i zawiera definicję legalną kinematografii. Wynika z niego, że Państwo sprawuje mecenat nad działalnością w dziedzinie kinematografii⁹⁹, która jest częścią kultury narodowej. Mecenat ten polega „w szczególności na wspieraniu produkcji i promocji filmu, upowszechnianiu kultury filmowej oraz ochronie dziedzictwa kulturalnego w dziedzinie filmu”, a ponadto na wspieraniu usług filmowych, dystrybucji i rozpowszechniania filmów, a także działalności kin. Gwarantem wypełniania tego mecenatu jest minister kultury, któremu podlegają inne jednostki realizujące to zobowiązanie, w tym nade wszystko Polski Instytut Sztuki Filmowej. W dalszej części ustawa definiuje takie pojęcia jak film, dystrybucja filmu, kino, producent filmu, koproducent filmu, produkcja filmu czy upowszechnianie kultury filmowej. W art. 4 ust. 2 znajduje się definicja filmu polskiego, która przewiduje szereg kryteriów, które muszą być spełnione, aby film mógł być uznany za polski. Są to ścisłe i dość rygorystyczne kryteria, które jednak bezwzględnie obowiązują polskich producentów i koproducentów, jeśli chcą wyprodukować film będący określanym, jako polski (co powinni brać także pod uwagę organizatorzy festiwali filmowych)¹⁰⁰. Nieadekwatna jest definicja filmu niskobudżetowego w art. 5 pkt. 2 ustawy, która brzmi „*film niskobudżetowy – film, którego koszt produkcji jest niższy niż dwukrotność maksymalnej kwoty dofinansowania filmu ustalonej na dany rok przez Radę Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej*”. Z tego przepisu wynika, że w 2010 r. film historyczny z budżetem do 18 mln złotych jest filmem niskobudżetowym, co jest niewłaściwe, ponieważ taka kwota w polskich warunkach przypisana może być wyłącznie filmowi wysokobudżetowemu. Rozdziały drugi i trzeci regulują organizację Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (dalej PISF albo Instytut) i procedurę składania wniosków do Instytutu o dofinansowanie odpowiednich przedsięwzięć. Instytut pełni bardzo ważną rolę dla producentów filmowych, bowiem większość z jego corocznego budżetu, jakim dysponuje jest przeznaczana

99 Podobne uwarunkowania panują w wielu krajach europejskich.

100 Wydaje się zatem, że jeśli przykładowo 80% kosztów produkcji filmu nie zostały wydatkowane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, lub kopia wzorcowa albo główna wersja językowa filmu nie jest wykonana w języku polskim, to taki film nie jest zgodnie z ustawą filmem polskim i nie powinien móc brać udziału np. w festiwalowych konkursach filmów polskich.

na dofinansowanie produkcji filmowej (w 2010 r. na całkowity budżet 151 386 867 zł, prawie 110 mln zł przeznaczono na produkcję filmową¹⁰¹) i ta tematyka zostanie omówiona osobno. Rozdział czwarty ustawy określa działalność Filmoteki Narodowej i filmotek regionalnych w zakresie gromadzenia, ochrony i udostępniania zasobów sztuki filmowej. Filmoteka Narodowa¹⁰² jest krajowym archiwum filmowym mającym w swoich zbiorach nie tylko dzieła polskie, ale także zagraniczne. Pełni różne ważne funkcje kulturalne, a z jej zasobów korzysta wiele podmiotów publicznych i prywatnych (w tym liczne dyskusyjne kluby filmowe i domy kultury). Jednak Filmoteka dysponując kopią filmową z reguły nie jest także właścicielem praw autorskich do danego utworu i niejednokrotnie odpłatne pozwolenie na wypożyczenie kopii filmowej nie zwalnia tego, kto dokonuje wypożyczenia od uzyskania zgody od właściciela praw autorskich do filmu na publiczny pokaz filmu. Relacje Filmoteki z producentami filmowymi zawiązał artykuł 30 ustawy, który nakazuje każdemu polskiemu producentowi przekazać nieodpłatnie Filmotece Narodowej jeden egzemplarz nieeksploatowanej kopii każdego wyprodukowanego filmu oraz materiały dokumentacyjne związane z produkcją filmu (w szczególności scenariusz, listę montażową, listę dialogową, fotosy, plakaty, listę napisów i materiały reklamowe) „w terminie do 30 dni po zakończeniu produkcji, nie później jednak niż w dniu rozpoczęcia dystrybucji filmu”¹⁰³. Ponadto jak wspomniano uprzednio, ustawa o kinematografii z 2005 r. wprowadziła szereg zmian w ustawie o kinematografii z 1987 r., nadając jej odtąd tytuł ustawy „o państwowych instytucjach filmowych”. Warto jeszcze wspomnieć na koniec treść art. 34 ustawy, który stanowi o tym, że z dniem wejścia ustawy w życie, czyli 19 sierpnia 2005 r., umorzono postępowania w sprawie stwierdzania kwalifikacji do wykonywania zawodów filmowych, które były prowadzone w oparciu o poprzednią ustawę z 1987 r. A zatem dopiero ustawa z 2005 r. uwolniła zawody filmowe. Poza określeniem zakresu mecenatu państwa nad kinematografią, kilkunastoma definicjami, ogólnego określenia zadań ministra kultury i przepisów o

101 Źródło internetowe - pozycja nr 10.

102 Filmoteka Narodowa dzięki zawarciu umowy z Instytucją Filmową Max-Film S.A. została właścicielem obiektu w Warszawie, w którym działa kino Iluzjon. Iluzjon Filmoteki Narodowej pełni funkcję edukacyjno-estetyczną, prezentując kanon artystycznego polskiego i światowego kina.

103 Ustawa o kinematografii art. 30.

ochronie i upowszechnianiu zasobów sztuki filmowej, polska ustawa o kinematografii poświęcona jest głównie PISF.

2. Polski Instytut Sztuki Filmowej

2.1 Zadania i organizacja Instytutu

Polski Instytut Sztuki Filmowej został utworzony „w celu wspierania rozwoju kinematografii”. Instytut ma status państwowej osoby prawnej i działa na podstawie ustawy oraz statutu nadanego przez ministra kultury. Zgodnie z art. 8 ust. 1 ustawy *„Instytut realizuje zadania z zakresu polityki państwa w dziedzinie kinematografii, w szczególności poprzez: tworzenie warunków do rozwoju polskiej produkcji filmów i koprodukcji filmowej; inspirowanie i wspieranie rozwoju wszystkich gatunków polskiej twórczości filmowej, a w szczególności filmów artystycznych w tym przygotowania projektów filmowych, produkcji filmów i rozpowszechniania filmów; wspieranie działań mających na celu tworzenie warunków powszechnego dostępu do dorobku polskiej, europejskiej i światowej sztuki filmowej; wspieranie debiutów filmowych oraz rozwoju artystycznego młodych twórców filmowych; promocję polskiej twórczości filmowej; dofinansowywanie przedsięwzięć z zakresu przygotowania projektów filmowych, produkcji filmów, dystrybucji filmów i rozpowszechniania filmów, promocji polskiej twórczości filmowej i upowszechniania kultury filmowej, w tym produkcji filmów podejmowanych przez środowiska polonijne; świadczenie usług eksperckich organom administracji publicznej; wspieranie utrzymywania archiwów filmowych; wspieranie rozwoju potencjału polskiego niezależnego przemysłu kinematograficznego, a w szczególności małych i średnich przedsiębiorców działających w kinematografii.”* Instytut samodzielnie gospodaruje swoim mieniem kierując się zasadą efektywności w rozporządzaniu swoimi środkami. PISF nie może wykonywać działalności gospodarczej. Zgodnie z ustawą organami PISF są Dyrektor Instytutu i Rada Instytutu. Dyrektor reprezentuje Instytut na zewnątrz oraz opracowuje roczne plany działalności, roczne plany finansowe i tożsame sprawozdania, zarządza majątkiem Instytutu i przede wszystkim podejmuje decyzje w sprawie dofinansowań przedsięwzięć związanych z kinematografią. Rada wykonuje swoje

czynności kolegialnie, składa się z jedenastu członków powoływanych na okres 3 lat przez ministra (jest to funkcja honorowa, nie przysługuje z jej tytułu wynagrodzenie). Jej skład jest wyłaniany w następujący sposób: trzech członków zgłoszonych przez twórców filmowych; jeden członek zgłoszony przez producentów filmowych¹⁰⁴; jeden członek zgłoszony przez związki zawodowe działające w sferze kinematografii; po jednym przedstawicielu dystrybutorów filmowych, kin, operatorów telewizji kablowej, operatorów platformy cyfrowej i nadawcy programu telewizyjnego; jeden członek reprezentujący ministra kultury. Do zadań Rady należy wytyczanie kierunków działania Instytutu, opiniowanie ww. dokumentów PISF, które Dyrektor corocznie sporządza dla ministra oraz przedstawianie stanowisk i wniosków we wszystkich sprawach dotyczących Instytutu i kinematografii¹⁰⁵. Nadzór nad Instytutem sprawuje Minister Kultury i Ochrony Dziedzictwa Narodowego¹⁰⁶. Nadzór ten polega na tym, iż minister w terminie 30 dni od podjęcia uchwały przez Radę Instytutu, bada jej zgodność z prawem oraz wpływ na gospodarkę finansową Instytutu i może stwierdzić nieważność takiej uchwały w całości lub w części. Ponadto minister rozpatruje i zatwierdza roczne plany działalności oraz projekty rocznych planów finansowych PISF, a także sprawozdania Instytutu z wykonania tych planów.

2.2 Przychody Instytutu

Przychodami Instytutu są: *„dotacje podmiotowe z budżetu państwa¹⁰⁷, przekazywane przez ministra ze środków ujętych w części budżetowej, której jest dysponentem; przychody z eksploatacji filmów, do których autorskie prawa majątkowe przysługują Instytutowi; darowizny, spadki i zapisy; przychody z*

104 Skład Rady wymienia art. 15 ust. 2 ustawy. Przeprowadzając wykładnię literalną tego przepisu, można dojść do wniosku, że producent filmu a contrario nie jest twórcą filmowym, co jest nieprawdą. Z przepisów prawa autorskiego wynika, że producent filmu (w odróżnieniu na przykład od kierownika produkcji) jak najbardziej może być uznany za współtwórcę utworu audiowizualnego, o ile tylko wniósł „twórczy wkład” w ten utwór (z reguły producent taki wkład wnosi. Wedle definicji producent to osoba, która „prowadzi i ponosi odpowiedzialność za kreatywny (...) proces produkcji filmu”). Art. 69 ustawy o prawie autorskim zawiera tylko przykłady współtwórców filmowych, nie jest to katalog zamknięty. Zatem punkt 1 powinien być inaczej zredagowany.

105 Więcej o organach Instytutu można przeczytać w Statucie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

106 Należy zauważyć, że prawo nie przewiduje by minister kultury mógł cofnąć bądź zmienić decyzję Dyrektora Instytutu o dofinansowaniu.

107 Instytut, o czym mówi art. 18 ust. 2 ustawy, może także otrzymywać dotacje celowe z budżetu państwa na realizację zadań inwestycyjnych.

majątku Instytutu; środki przyznawane przez ministra z Funduszu Promocji Kultury, o którym mowa w art. 87 ustawy z dnia 19 listopada 2009 r. o grach hazardowych; wpłaty, o których mowa w art. 19 ust. 1-5, 6 i 7; przychody, o których mowa w art. 27a ust. 1 pkt 4 oraz 45b ustawy z dnia 16 lipca 1987 r. o państwowych instytucjach filmowych". Wpłaty wymienione w art. 19 ustawy o kinematografii z 2005 r. to należności, które na rzecz PISF wpłacają co kwartał: kina; dystrybutorzy; filmowi; nadawcy telewizyjni; operatorzy platform cyfrowych; operatorzy telewizji kablowych¹⁰⁸; podmioty kontrolowane w ramach grup kapitałowych w rozumieniu przepisów ustawy o ochronie konkurencji i konsumentów przez jeden z wyżej wymienionych podmiotów (są tutaj możliwe wówczas potrącenia w celu uniknięcia podwójnego opodatkowania). Wszyscy odprowadzają 1,5% przychodu uzyskanego z tytułu prowadzonej przez siebie działalności¹⁰⁹. Dodatkowo publiczny nadawca telewizyjny jest zobowiązany przeznaczyć na produkcję filmów z własnych środków nie mniej niż 1,5% rocznych wpływów z abonamentu za posiadanie odbiorników telewizyjnych. Do wszystkich tych należności¹¹⁰ stosuje się odpowiednio przepisy działu III ustawy z 29 sierpnia 1997 r. - Ordynacja podatkowa¹¹¹, z tym że uprawnienia organu podatkowego przysługują Dyrektorowi, a uprawnienia organu odwoławczego ministrowi. W 2010 r. struktura tych wpłat wyglądała następująco (na 100% należności, jakie PISF uzyskał od podmiotów wymienionych w art. 19 ustawy): kina – 7,07%, dystrybutorzy – 1,01%, operatorzy telewizji kablowych – 14,54%, operatorzy telewizji cyfrowych – 34,31%, a nadawcy

108 Po wejściu w życie ustawy o kinematografii, operatorzy telewizji kablowych zaskarżyli art. 19 ustawy, jakoby naruszał on ich prawa. Sądy administracyjne i Naczelny Sąd Administracyjny odrzuciły ich skargę. Komisja Europejska uznała ustawę za zgodną z prawem wspólnotowym, a Trybunał Konstytucyjny na wniosek Rzecznika Praw Obywatelskich zbadał zgodność art. 19 z art. 2 Konstytucji. Trybunał uznał w wyroku z dnia 9 października 2006 r., że art. 19 ust. 9 ustawy o kinematografii z 2005 roku jest zgodny z art. 2 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej. Sygn. Akt K 12/06

109 W przypadku kin, będzie to 1,5% przychodu uzyskanego z tytułu wyświetlania filmów (czyli bilety) i reklam w kinie, przed podziałem z podmiotem prowadzącym dystrybucję (który z reguły zabiera 50% przychodu, ale tylko z tytułu sprzedaży biletów). Bardzo dużą część przychodu, jaki uzyskują kina, to sprzedaż produktów w barze kina i jak wynika z ustawy, podmiot prowadzący kino może odliczyć ten przychód zanim przekaze Instytutowi należność. Nadawcy telewizyjni przekazują 1,5% przychodu uzyskanego z emisji reklam, telesprzedaży i audycji sponsorowanych, albo z przychodu uzyskanego od abonentów z opłat za dostęp do nadawanych programów, jeśli ten przychód jest w danym okresie rozliczeniowym wyższy. Operatorzy cyfrowi i kablowi przekazują 1,5% przychodu uzyskanego z tytułu opłat, jakie klienci wpłacają w zamian za usługi dostępu do danych programów telewizyjnych.

110 Zgodnie z ustawą, wpłaty te stanowią koszty uzyskania przychodów w rozumieniu przepisów o podatku dochodowym, w dacie ich poniesienia.

111 Ustawa z 29 sierpnia 1997 r. Ordynacja podatkowa (Dz.U. 1997 Nr 137 poz. 926, z późn. zm.).

telewizyjni aż 43,07%¹¹². Warto zanalizować, jaki udział w budżecie PISF mają poszczególne ustawowe źródła przychodu Instytutu na przykładzie danych z 2008 roku. Na całkowity budżet 154 417 000 zł składały się następujące środki: dotacja podmiotowa z budżetu państwa – 18 403 000 zł; dotacja celowa na wydatki majątkowe – 200 000 tys. zł; środki z Funduszu Promocji Kultury – 6 814 000 zł; wpłaty od podmiotów zobowiązanych z art. 19 ustawy – 80 600 000 zł; przychody ze sprzedaży, przychody finansowe oraz pozostałe przychody operacyjne – 2 400 000 zł; zwroty lub środki niewykorzystane przez beneficjentów w 2007 roku – 29 500 000 zł; pozostałe przychody ze zwrotów, rezygnacji, rozwiązanych rezerw – 16 500 000 zł¹¹³. Zatem główną część środków, jakimi rozporządza PISF przeznaczając dofinansowania na różnego typu przedsięwzięcia kinematograficzne (w tym głównie produkcję filmów), stanowią przychody uzyskane od nadawców telewizyjnych z tytułu reklam, operatorów cyfrowych i kablowych, a także w mniejszym stopniu od kin i dystrybutorów filmowych.

2.3 Dofinansowania Instytutu

Artykuł 22 ustawy przewiduje, że z wnioskiem o dofinansowanie do Instytutu, nie tylko na produkcję filmu, ale też promocję polskiej twórczości filmowej i inne projekty filmowe, „może wystąpić każdy podmiot prowadzący działalność w zakresie kinematografii, zarówno polski, jak i z innego państwa członkowskiego Unii Europejskiej, Konfederacji Szwajcarskiej lub państwa członkowskiego Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) – strony umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym, bez względu na formę organizacyjno-prawną oraz strukturę własności”. Nie chodzi tutaj wyłącznie o podmioty, które prowadzą stale profesjonalną działalność w zakresie kinematografii, ale także o podmioty, które w ramach swojej działalności organizują wydarzenie, projekt związany z kinematografią (np. z wnioskiem może wystąpić uczelnia wyższa, która organizuje cykl filmowy w ramach uroczystości swojego jubileuszu). Instytut ocenia wnioski pod względem walorów artystycznych, poznawczych i etycznych, jak również znaczenia dla kultury narodowej i wzbogacania europejskiej różnorodności

112 Źródło internetowe - pozycja nr 10.

113 Źródło – materiały promocyjne PISF, folder informacyjny o Instytucie, rozdział III, str. 42.

kulturalnej. Brane są także pod uwagę przewidywane skutki planowanego przedsięwzięcia oraz warunki ekonomiczno-finansowe jego realizacji. PISF nie może udzielić dofinansowania osobie fizycznej albo osobie prawnej, która została skazana prawomocnym wyrokiem sądu za wymienione w ustawie typy przestępstw. Podobnie w sytuacji, gdy podmiot zalega z tytułu należności publicznoprawnych, znajduje się trakcie postępowania upadłościowego lub naprawczego, bądź w okresie 3 lat przed złożeniem wniosku naruszył w sposób istotny umowę zawartą z Instytutem.

2.4 Programy operacyjne Instytutu

Omówione bardziej szczegółowo, co jest spowodowane tematyką pracy, będą wnioski o dofinansowanie produkcji filmów w ramach Programu Operacyjnego „Produkcja Filmowa”. Należy jednak krótko wspomnieć o tym, że Instytut udziela dofinansowań w ramach różnych programów operacyjnych, które z kolei mogą dzielić się na priorytety. Poza wymienionym wyżej programem poświęconym produkcji filmowej, istnieją także (podziały te są zmienne, w zależności od roku): Program Operacyjny „Edukacja i Upowszechnianie Kultury Filmowej”, Program Operacyjny „Rozwój Kin” oraz Program Operacyjny „Promocja Polskiego Filmu Za Granicą”. Program Operacyjny „Edukacja i Upowszechnianie Kultury Filmowej” dzieli się na następujące priorytety: Priorytet I – Edukacja filmowa i kształcenie profesjonalne; Priorytet II – Wydarzenia filmowe; Priorytet III – Filmowe inicjatywy lokalne; Priorytet IV – Rekonstrukcja cyfrowa i zachowanie archiwów filmowych; Priorytet V – Badania i rozwój. Program Operacyjny „Rozwój Kin” dzieli się na dwa priorytety - „Modernizacja kin” oraz „Cyfryzacja kin”. Beneficjentami tych programów są m. in. szkoły i uczelnie, organizacje pozarządowe, firmy szkoleniowe w sferze kinematografii, kina¹¹⁴, dyskusyjne kluby filmowe, FilMOTEKA Narodowa, media, dystrybutorzy filmowi, studia filmowe, polskie placówki dyplomatyczne, wydawcy. Na stronie internetowej Instytutu dostępne są aktualne informacje z listą podmiotów wnioskujących w ramach każdego programu

114 W ramach PO „Rozwój Kin” dofinansowanie mogą otrzymać kina z sieci Europa Cinemas i Sieci Kin Studyjnych, lub też takie, w których w rocznym repertuarze minimum 30% stanowią filmy europejskie – w tym nie mniej niż 15% polskich.

operacyjnego o dofinansowanie i decyzjami PISF. W sumie w 2010 r. mniej więcej 25 mln zł było ulokowanych w tych trzech programach operacyjnych, a reszta, czyli około 88 mln zł, stanowiła środki przeznaczone na Program Operacyjny „Produkcja Filmowa”¹¹⁵.

2.5 Dofinansowanie produkcji filmów

Dofinansowanie produkcji filmu odbywa się w formie dotacji, pożyczki lub poręczenia¹¹⁶. Nie może ono przekroczyć 50% budżetu filmu, „z wyjątkiem filmów, których treść i forma mają charakter ambitny artystycznie i które mają ograniczone walory komercyjne lub debiutów reżyserskich (film trudny) oraz filmów niskobudżetowych. W każdym przypadku kwota dofinansowania przedsięwzięcia nie może przekroczyć 90% budżetu przedsięwzięcia.”¹¹⁷ Instytut udziela dofinansowania producentowi filmu na podstawie umowy cywilnoprawnej, którą w imieniu PISF zawiera Dyrektor, po zasięgnięciu opinii ekspertów. Dyrektor nie jest związany opinią ekspertów¹¹⁸. Od roku 2012 całkowicie inaczej wygląda system eksperckiej oceny wniosków (scenariuszy) o dofinansowanie z Instytutu¹¹⁹. Podstawowa różnica polega na tym, że poprzednio producent nie miał wpływu na to, jaka grupa ekspertów ze środowiska filmowego i opiniotwórczego będzie oceniała jego wniosek - odbywało się to w drodze losowania (spośród 200 kandydatów). Obecnie producent sam wybiera aż dwie preferowane grupy

115 Źródło – materiały promocyjne PISF, „Programy Operacyjne na rok 2010”, str. 5. W przypadku alokacji na rok 2012 podobnie rozłożone zostałyby proporcje, ale uruchomiono specjalne środki i na Produkcję Filmową PISF przeznaczy aż 102 mln zł - wypowiedź Dyrektor Instytutu zacytowana w artykule B. Hollender w "Rzeczpospolitej" pt. „Kto rozda pieniądze na filmy” z 02 stycznia 2012 r.

116 W przypadku filmów o znaczącym potencjale frekwencyjnym dotacja jest niemożliwa, a producent może składać wniosek wyłącznie o pożyczkę lub poręczenie. Jednak w uchwale z 28 września 2011 r. Rady Instytutu przyjęto rozwiązanie, które daje możliwość składania przy filmie o wysokim potencjale frekwencyjnym (komercyjnym) wniosku o dotację, jeśli jest to debiut reżyserski lub drugi film reżyserski. Wówczas taki film może otrzymać dofinansowanie do 70% budżetu filmu, i jest traktowany, tak jakby był filmem trudnym (pomimo tego, że jest dokładnie jego przeciwieństwem).

117 Art. 23 ust. 2 ustawy. Limit 90% dotyczy wszelkich środków ze źródeł publicznych. Najczęściej granicą jest 70% budżetu całkowitego filmu.

118 W ustawie o kinematografii znajduje się artykuł 24, który mówi o tym, że ekspertów powołuje, w liczbie co najmniej 7, minister spośród przedstawicieli środowisk filmowych oraz środowisk opiniotwórczych na okres 12 miesięcy. Opinie ekspertów są sporządzane na piśmie. Ekspert sporządzający opinię nie może być w jakikolwiek sposób związany z realizacją analizowanego przedsięwzięcia. Producent filmu może się zapoznać z poszczególnymi opiniami eksperckimi w siedzibie PISF. Na marginesie można dodać, że do 2009 r. eksperci mogli zastrzec anonimowość swojej opinii.

119 Uchwałą z 28 września 2011 r. Rada Instytutu wprowadziła nowy system ekspercki PISF.

ekspertskie, których składy są stałe i jawne przez pełny rok kalendarzowy. Jeśli wnioskodawca zdąży i uprzedzi innych, ponieważ kluczowy jest w tej sytuacji czas zgłoszenia, to jego wniosek będzie oceniany przez wybraną grupę osób kierowaną przez tzw. lidera. W kategorii filmu fabularnego na rok 2012 wybrano sześć komisji pięcioosobowych¹²⁰. Przy okazji zmian w mediach pojawiła się informacja, że 85% decyzji o dofinansowaniu będzie należało do tych sześciu komisji (a szczególnie ich liderów), a Dyrektor zastrzega dla siebie pozostałe 15%. Jeśli by tak było faktycznie, wówczas byłoby to sprzeczne z rolą Dyrektora PISF określoną przez ustawę o kinematografii, która pełną decyzyjność i odpowiedzialność za kwestie dofinansowań przypisuje wyłącznie Dyrektorowi Instytutu (eksperci pełnią funkcję doradczą, a nie decyzyjną). Wydaje się, że obecny kształt ocen wniosków jest pewnego rodzaju eksperymentem PISF, aż nadto mającym na celu zyskać przychyłność filmowców, którzy czasami krytykowali poprzedni ustrój, jako zbyt subiektywny i krzywdzący.

Instytut zobowiązany jest do kontroli rozliczenia przychodów i kosztów dofinansowanej produkcji filmowej. Kontroli podlega również przebieg i sposób realizacji przedsięwzięcia oraz prawidłowość wykorzystania otrzymanego dofinansowania. Beneficjent dofinansowania ma obowiązek wykorzystać uzyskane środki zgodnie z celem, na jaki je uzyskał i umową pomiędzy nim a Instytutem. Jest także zobowiązany do proporcjonalnego zwrotu dofinansowania, na zasadach określonych w przepisach o finansach publicznych i rozporządzeniu Ministra Kultury z dnia 27 października 2005 r., jeśli film osiągnął zysk¹²¹. Instytut może odstąpić od umowy o dofinansowanie z producentem filmu, jeśli przekazane środki byłyby wykorzystywane niezgodnie z przeznaczeniem, lub niezachowane byłyby terminy przewidziane w umowie.

120 Źródła: strona internetowa PISF oraz artykuł B. Hollender w "Rzeczpospolitej" z 2 stycznia 2012 r. pt. "Kto rozda pieniądze na filmy".

121 Ustawa z 27 sierpnia 2009 r. o finansach publicznych (Dz.U. 2009 nr 157 poz. 1240, z późn. zm.). Rozporządzenie z 27 października 2005 r. w sprawie udzielania przez Polski Instytut Sztuki Filmowej dofinansowania przedsięwzięć z zakresu kinematografii. W rozporządzeniu z 14 czerwca 2011 r. (Dz.U. 2011 Nr 130 poz. 752), zmieniającym rozporządzenie z 27 października 2005 r., jest zapis o długości okresu, w jakim zysk filmu jest oceniany i brany pod uwagę przy rozliczeniu z PISF. Wynosi on teraz maksymalnie 72 miesiące od końca roku rozliczeniowego, w którym miała miejsce premiera filmu.

2.6 Charakterystyka Programu Operacyjnego "Produkcja Filmowa"

Program Operacyjny „Produkcja Filmowa” składa się z pięciu priorytetów. Są to: Stypendia scenariuszowe; Rozwój projektu; Produkcja filmów fabularnych; Produkcja filmów dokumentalnych oraz Produkcja filmów animowanych. Priorytet pierwszy, trzeci i piąty dzielą się na tematyczne kategorie: filmy autorskie; filmy o tematyce historycznej; filmy dla młodego widza i widowni rodzinnej; filmy o znaczącym potencjale frekwencyjnym. W priorytecie „Rozwój projektu” wykluczone jest składanie wniosków dotyczących filmów komercyjnych dla szerokiej widowni. Kolejnym wyjątkiem jest priorytet „Produkcja filmów dokumentalnych”, do którego kwalifikują się tylko wnioski o wsparcie produkcji filmów autorskich i o tematyce historycznej. Program Operacyjny „Produkcja Filmowa” przewiduje wyłączną możliwość składania wniosków przez scenarzystów w priorytecie pierwszym, a w pozostałych przypadkach uprawnieni do składania wniosków są tylko producenci. Liczba wniosków producenta rozpatrywanych przez PISF w ramach danej sesji nie może być większa niż cztery (wliczając to wnioski czekające na decyzję z poprzednich sesji). Limit ten dotyczy wniosków na rozwój projektu, czyli tzw. development, a także na produkcję filmową. Przez rozwój projektu rozumie się prace wstępne prowadzące do wyprodukowania filmów, tj. na przykład przygotowanie i pisanie scenariusza, *script doctoring*¹²², *storyboard*¹²³, produkcja zwiastuna filmowego, wstępny casting, poszukiwanie inwestorów i koproducentów¹²⁴. Każdy producent może w danej sesji (pomimo wspomnianego wyżej progu) złożyć nie więcej niż dwa wnioski o dofinansowanie na produkcję filmu fabularnego, dokumentalnego lub animowanego¹²⁵. Wniosek, który otrzymał negatywną decyzję, może być powtórnie składany za zgodą Dyrektora PISF, o ile zaistnieją nowe okoliczności istotne dla oceny wniosku¹²⁶. W przypadku

122 Innymi słowy poprawki scenariuszowe.

123 Inaczej scenopis obrazkowy.

124 Jeśli producent otrzyma dofinansowanie na rozwój projektu, a następnie na produkcję filmu, to wówczas musi zwrócić otrzymaną wartość z rozwoju projektu Instytutowi z I raty wpłaty dotacji od PISF na produkcję filmu.

125 Producent może złożyć wnioski powyżej limitu, jeżeli przed ich złożeniem zapłaci koszty pierwszego etapu oceny eksperckiej. Obowiązujące kwoty są każdorazowo zamieszczane na stronie internetowej PISF przed ogłoszeniem sesji.

126 W szczególnych przypadkach Dyrektor PISF może skierować wniosek do ponownego lub dodatkowego zaopiniowania przez ekspertów.

wygaśnięcia przyznanej promesy lub decyzji, Dyrektor PISF na wniosek producenta może przywrócić decyzję o dofinansowaniu, pod warunkiem, że producent udokumentuje pokrycie budżetu filmu przedstawiając umowy zawarte z koproducentami, inwestorami lub sponsorami. Jeśli wniosek producenta uzyska pozytywną opinię ekspertów¹²⁷, a Dyrektor Instytutu nie przyznał decyzji o dofinansowaniu, może on być przesunięty do jednej następnej sesji (w tym czasie wniosek otrzymuje ostateczną decyzję Dyrektora PISF). Łącznie w roku kalendarzowym w PO „Produkcja Filmowa” odbywają się trzy sesje, z których każda trwa miesiąc¹²⁸. Składając wniosek do Instytutu producent musi zapoznać się z przyjętymi na dany rok wymaganiami formalnymi i procedurą przyjmowania wniosków na dany priorytet, gdyż mogą się one zmieniać, podobnie jak sama alokacja środków ustalona przez Radę Instytutu na dany rok¹²⁹. Producent składając wniosek o dofinansowanie na pełnometrażowy film fabularny może uzyskać decyzję o przyznaniu dotacji, pożyczki (jest udzielana na okres do 5 lat i jest nieoprocentowana) lub poręczenia do 50% wartości budżetu filmu¹³⁰ oraz do określonego na dany rok przez Radę Instytutu limitu kwotowego (z reguły kilku milionów złotych, w zależności od priorytetu i innych szczegółów). W przypadku koprodukcji międzynarodowej limity są obliczane od całości finansowania strony polskiej¹³¹. Limity procentowe obowiązują zarówno przy koprodukcjach większościowych (dla PISF są to takie koprodukcje, w których reżyserem i producentem są obywatele polscy), jak i mniejszościowych. Za koprodukcję

127 Eksperci przyznają następujące oceny (w kolejności od najwyższej do najniższej): wybitny, bardzo dobry, dobry, przeciętny, słaby. Eksperci oceniający wnioski na produkcję filmową, podzieleni są na podgrupy: reżyserzy filmów fabularnych; reżyserzy filmów dokumentalnych; reżyserzy filmów animowanych i artyści plastycy; producenci filmowi i kierownicy produkcji; scenarzyści, operatorzy, aktorzy oraz przedstawiciele innych zawodów filmowych, a także pisarze, krytycy filmowi, dziennikarze i filmoznawcy; organizatorzy festiwalu, dystrybutorzy i prowadzący kina.

128 Wyjątek, czyli sesja ciągła, obowiązuje przy składaniu wniosków o dofinansowanie w ramach polsko-niemieckiego funduszu co-developmentu.

129 Na przykład od listopada 2011 roku wnioski w ramach PO „Produkcja Filmowa” można składać wyłącznie przez internet (tak zwany Internetowy System Składania Wniosków PISF). Takie zmiany przyjęła Rada Instytutu 28 września 2011 r.

130 W przypadku debiutu reżyserskiego limit może być zwiększony do 70% wartości budżetu filmu, ale mniejsze są limity kwotowe, jakie obowiązują przy takich projektach. Mniejsze są także możliwości zwiększania dofinansowania o przyrost procentowy udziału w budżecie filmu przy debiutanckich koprodukcjach międzynarodowych.

131 W przypadku koprodukcji międzynarodowej, przy której reżyserem filmu jest obywatel polski, limity procentowe są obliczane od całości budżetu.

międzynarodową z mniejszościowym udziałem polskiej strony Instytut uznaje taki kontrakt pomiędzy partnerami, w którym polski partner mniejszościowy ma mniej niż 20% udziału w filmie przy koprodukcji dwustronnej lub mniej niż 10% przy koprodukcji wielostronnej. Instytut, co wydaje się słuszne, preferuje takie projekty, w których bilans wydawanych środków z budżetu filmu na terenie Rzeczypospolitej Polskiej jest korzystny dla polskiego przemysłu audiowizualnego. Bardzo istotne jest, że składając wniosek na dofinansowanie rozwoju projektu lub o dotację na dofinansowanie produkcji filmowej, producent jest zobowiązany wnieść wkład własny (nie koproducentów) finansowy, albo finansowo-rzeczowy, w wysokości minimum 5% planowanego kosztu przedsięwzięcia (z zastrzeżeniem, że wkład rzeczowy nie może przekroczyć 95% wartości wkładu własnego). Instytut faworyzuje wnioski producentów, którzy wnoszą o przyznanie pożyczki lub poręczenia, a nie dotacji (dotacja też jest formalnie zwrotna). Obligatoryjnym załącznikiem we wnioskach o dofinansowanie produkcji filmowej jest list intencyjny od potencjalnego dystrybutora filmu (w przypadku filmów pełnometrażowych – promesa od dystrybutora kinowego wraz z planem oraz kosztorysem wstępnym promocji i dystrybucji filmu)¹³². Decyzja o dofinansowaniu jest podejmowana przez Dyrektora Instytutu, po zasięgnięciu opinii ekspertów, w terminie do 90 dni licząc od ostatniego dnia naboru wniosków w danej sesji. W świetle prawa decyzja Dyrektora Instytutu jest suwerennym aktem administracyjnym, który *de facto* nie jest decyzją administracyjną (nie przysługuje stronie odwołanie do wyższej instancji w przypadku odmownej decyzji Dyrektora Instytutu wobec wniosku o przyznanie dofinansowania)¹³³.

2.7 Obowiązki producenta względem Instytutu

Producent jest zobowiązany skrupulatnie rozliczyć dotację na zasadach określonych w umowie z Instytutem na specjalnym formularzu oraz

132 Promesa dystrybucyjna nie jest obligatoryjna w przypadku debiutów reżyserskich i drugich filmów reżyserskich, jeżeli ubiegają się o dotację dla „filmu trudnego”. PISF wymaga by, w zależności od wysokości budżetu filmu, przynajmniej 7% lub 10% bezpośrednich kosztów filmu stanowiły koszty promocji i dystrybucji obrazu kinowego.

133 Jak zauważa M. Chmaj. I dalej: „w takiej sytuacji nie zachodzi stosunek administracyjnoprawny, a zatem stronie (producentowi składającemu wniosek do PISF – przyp. aut.) nie przysługuje odwołanie, ani na drodze administracyjnej, ani cywilnej”. Artykuł w Gazecie Prawnej z 10 września 2008 r.

udokumentować i uzasadnić każdy pokryty koszt z dotacji PISF. Ponadto producenci są zobowiązani w trakcie produkcji filmu aż do dwukrotnego zlecenia wykonania audytu przez jedną z firm audytorskich wybranych z listy firm audytorskich posiadających certyfikat PISF (koszt takiego audytu musi być zaplanowany w budżecie filmu). PISF uznaje takie koszty, które zostały faktycznie poniesione w trakcie realizacji zadania i spełniają kryteria celowości, rzetelności udokumentowania oraz oszczędności i zgodności z obowiązującymi przepisami prawa. Wówczas koszty takie są kwalifikowane. Z dofinansowania Instytutu producent może pokryć tylko określonego rodzaju wydatki¹³⁴, a niektóre inne z kolei nie mogą być opłacone z dofinansowania PISF¹³⁵. Trzeba zaznaczyć w tym miejscu, że wkład rzeczowy producenta powinien być skalkulowany według średnich cen netto funkcjonujących na rynku za danego typu usługi. Majątek i usługi świadczone w ramach działalności gospodarczej beneficjenta mogą stanowić jedynie wkład rzeczowy w kosztach przedsięwzięcia, ale nie mogą być opłacane z dofinansowania PISF. Zaskakującym wydaje się być natomiast wymóg przedstawienia gotowego filmu do odbioru i akceptacji Instytutu. Producent musi przesłać propozycje terminów pokazów filmu dla PISF. Jeśli po pokazie PISF nie zgłosi uwag ani zastrzeżeń w formie pisemnej w ciągu 14 dni roboczych liczonych od dnia pokazu, wówczas należy uznać, że akceptuje film z zaprezentowanej postaci. Taki zapis w umowach budzi wątpliwości, bowiem nie chodzi tutaj o akceptację użycia logotypu Instytutu czy też wykorzystania innego rodzaju treści, do których prawa ma PISF. Nie przydzielono jednak Instytutowi w ustawie bądź

134 Są to: honorarium tylko jednego producenta (niezależnie od jego określenia jak np. wykonawczy, nadzorujący czy innego rodzaju); opłaty związane z otwarciem i prowadzeniem rachunku bankowego otworzonego specjalnie do danego przedsięwzięcia; koszt prowadzenia księgowości danej produkcji; koszty zakupu paliwa do samochodów używanych przy danej produkcji; koszty przejazdu i zakwaterowania udokumentowane wyłącznie biletami i fakturami; catering na planie filmowym; opłaty za czynności notarialne; koszty gwarancji udzielanych przez bank lub inną instytucję finansową; podatek VAT, gdy beneficjentowi nie przysługuje prawo odliczenia tego podatku.

135 Są to: wkład rzeczowy (np. pomieszczenia produkcyjne, sprzęt techniczny i inne materiały, nieodpłatna dobrowolna praca, autorskie prawa majątkowe); środki trwałe i wyposażenie biurowe; wynagrodzenie przysługujące z tytułu wszelkich funkcji pełnionych przez beneficjenta, który prowadzi działalność gospodarczą, jako osoba fizyczna; prowizje i odsetki od zobowiązań finansowych; kary pieniężne i koszty sądowe; koszty ogólne (np. opłaty czynszowe za pomieszczenie biurowe, telefon, internet); wydatki nieudokumentowane lub niezwiązane z projektem; nagrody, premie uznaniowe i praca w godzinach nadliczbowych; wynagrodzenie osobowe wraz z pochodnymi pracowników beneficjenta zatrudnionych na podstawie umowy o pracę.

rozporządzeniu ministra kontrolnych kompetencji ingerowania w treść lub formę filmów (a sam nie mógłby ich sobie nadać), które zostały już wyprodukowane przy wsparciu ze strony PISF. Zatem wydaje się, że taki wymóg zorganizowania przeglądów do akceptacji ostatecznej wersji filmu przed rozpowszechnianiem go, nie ma poparcia w uregulowaniu statusu prawnego Instytutu. PISF nie ponosi odpowiedzialności za efekt końcowy w postaci gotowego filmu do rozpowszechniania w kinach. Jeśli natomiast treść filmu rażąco odbiega od scenariusza, na podstawie którego eksperci Instytutu oraz Dyrektor udzielili poparcia dla wniosku, to wówczas Instytut może wypowiedzieć umowę z producentem, żądać zwrotu kwoty dofinansowania z odsetkami a nawet odszkodowania przy udowodnieniu celowego wprowadzenia w błąd.

3. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie przyznaje bezpośrednio dofinansowań na produkcję filmową, wspierając przede wszystkim PISF w tym zadaniu. Wyjątkowo Minister Kultury w szczególnych okolicznościach może decyzją własną przeznaczyć ze środków Ministerstwa dotację na produkcję filmową, ale zdarza się to niezwykle rzadko (przy wsparciu finansowym Ministra powstała koprodukcja o tytule polskim „Dzieci Ireny Sendlerowej” z 2009 r.)¹³⁶. Pośrednio natomiast Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego dofinansowuje krótkometrażowe i pełnometrażowe debiuty polskich młodych filmowców w ramach specjalnego programu Studio „Młodzi i Film” im. Andrzeja Munka, który powstał z inicjatywy Ministerstwa, PISF i Stowarzyszenia Filmowców Polskich w 2008 r. (po miesiącu do tego grona dołączyła Telewizja Polska S.A.)¹³⁷. Ministerstwo realizuje

136 15 kwietnia 2009 r. odbyła się specjalna konferencja prasowa dotycząca finansowania tego filmu, w której udział brał m. in. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Ministerstwo współfinansowało koprodukcję „Dzieci Ireny Sendlerowej”. Źródło internetowe - pozycja nr 11.

137 Studio działa przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich i dysponuje dość znacznym budżetem (szacunkowy roczny budżet wynosi 5 mln zł na produkcję filmów pełnometrażowych i krótkometrażowych złotych). Studio realizuje debiuty młodych twórców i dostarcza im niezbędne narzędzia oraz wiedzę w ramach opieki artystycznej ze strony bardziej doświadczonych filmowców. Studio poza produkcją pełnometrażowych debiutów fabularnych, prowadzi także takie programy specjalne jak „30 minut”, „Pierwszy dokument” „Młoda animacja” i „Laboratorium scenariuszowe”. Pracami Studia kieruje Rada

stale Program Operacyjny „Wydarzenia Artystyczne”, w ramach którego mieści się także Priorytet „Film”, ale beneficjentami są tutaj organizatorzy filmowych wydarzeń kulturalnych, w tym przede wszystkim festiwali filmowych.

4. Regionalne Fundusze Filmowe i Komisje Filmowe

Regionalna Inicjatywa Audiowizualna powstała w Polsce w 2007 r. z inicjatywy Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, a realizację zadań Regionalnej Inicjatywy Audiowizualnej powierzono głównie Fundacji Polskie Centrum Audiowizualne. Jej rolą było i jest stymulowanie rozwoju kolejnych funduszy filmowych oraz doradzanie samorządom i przygotowywanie dla nich ekspertyz związanych z działaniem funduszy. Projekt systematycznie rozszerzał się o nowe województwa włączające się do tego projektu. Pierwszy Regionalny Fundusz Filmowy powstał w 2007 r., obecnie jest ich łącznie dziesięć¹³⁸. Ich celem jest promocja (krajowa i międzynarodowa) określonego regionu w Polsce poprzez zachęcenie producentów do realizacji filmów w danym regionie, co wpływa także na miejscowy rynek pracy. Rezultatem takich działań ma być wzrost zainteresowania turystyką i inwestycjami na danym obszarze, do czego przysłużyć się ma jak najszerze rozpowszechnianie danego obrazu filmowego. Producentów ma skłonić do tego współfinansowanie filmu przez Regionalny Fundusz Filmowy. Fundusze funkcjonują w oparciu o jednostki samorządów terytorialnych lub samorządowe instytucje kultury. Podobne rozwiązania od dawna funkcjonują w Europie (ponad sto funduszy) i poza nią, z czego najwięcej działa we Francji. Fundusze dofinansowują filmy fabularne, dokumentalne i animowane, które nawiązują do historii regionu, a ich zdjęcia są realizowane w regionie, co jest też połączone z wydatkowaniem środków z budżetu filmu na terenie regionu. Dotacje są przydzielane w ramach konkursów

Programowa, w skład której wchodzi przedstawiciele instytucji założycielskich. W ramach Studia im. Andrzeja Munka działa także Biuro koszalińskiego festiwalu filmowego „Młodzi i Film”.

138 Są to: „Pomerania Film” Zachodniopomorski Fundusz Filmowy; Dolnośląski Konkurs Filmowy; Gdański Fundusz Filmowy; Gdyński Fundusz Filmowy; Lubelski Fundusz Filmowy; Mazowiecki Fundusz Filmowy; Regionalny Fundusz Filmowy w Krakowie; Śląski Fundusz Filmowy; Łódzki Fundusz Filmowy; Wielkopolski Fundusz Filmowy. Następne dwa są planowane w Województwie Podlaskim i Województwie Kujawsko-Pomorskim. Źródło internetowe - pozycja nr 12.

scenariuszowych organizowanych dla producentów zgodnie z przepisami ustawy o prawie zamówień publicznych. Niestety budżety polskich Funduszy są dość ograniczone i roczna pula środków na współfinansowanie filmów wynosi od kilkuset tysięcy złotych do niewiele ponad miliona złotych.

W Polsce istnieją także dwie komisje filmowe (ang. *film commissions*), czyli biura doradzające i ułatwiające polskim i zagranicznym filmowcom w realizacji projektów filmowych. Pierwsza z komisji została utworzona w 2009 r. w Łodzi (Łódź Film Commission), druga powstała w Krakowie (Kraków Film Commission) w 2010 r. Dzięki komisjom filmowym, producent może uzyskać wsparcie w znalezieniu najwłaściwszego miejsca do realizacji zdjęć, ponadto komisje pomagają też przy formalnościach związanych z projektem¹³⁹. Komisje filmowe pomagają również w znalezieniu potencjalnych źródeł finansowania projektu. W październiku 2011 r., podczas 2 Międzynarodowego Festiwalu Producentów Filmowych „Regiofun”, przedstawiciel Kraków Film Commission zapowiedział powstanie w 2012 r. „Polskiej Komisji Filmowej”, która ma *„działać na rzecz promocji polskich lokacji na rynkach międzynarodowych”*¹⁴⁰.

5. Samorząd terytorialny

Władze administracji samorządowej na szczeblu wojewódzkim, szczególnie urzędy marszałkowskie i wydzielone w nich departamenty kultury, mogą wspierać takie przedsięwzięcia kulturalne jak produkcję filmową. Jednak obecnie dzięki powołaniu licznych Regionalnych Funduszy Filmowych w Polsce, wydaje się, że to rozwiązanie wyczerpuje możliwość uzyskania współfinansowania na szczeblu samorządowym. Zupełnie wyjątkowo zdarza się, że Zarząd któregoś z Samorządu zainwestuje środki w produkcję filmu fabularnego. Tak było na przykład z Samorządem Województwa Mazowieckiego oraz należącej do niego spółki –

139 Np. uzyskanie pozwolenia na zajęcie pasa drogi, wydzielenie określonego terenu dla ekipy filmowej i inne.

140 „PKF będzie rozpowszechniać precyzyjne informacje o polskim przemyśle filmowym: informacje o lokacjach, o bazie tych lokacji, o studiach i ich ofercie, o mechanizmach finansowania produkcji filmowej, a także informacje o nas – Polakach.” I dalej „Komisja nie ma pracować za regiony, ma jednak doprowadzić do tego, żeby przybyło projektów do regionów”. Cytaty wypowiedzi Rafała Orlickiego z Kraków Film Commission. Źródło internetowe - pozycja nr 13.

Instytucji Filmowej Max-Film S.A. (współfinansowanie i koprodukcja filmu „Popiełuszko. Wolność jest w nas” z 2009 r.) oraz z Samorządem Województwa Dolnośląskiego (współfinansowanie filmu „Operacja Dunaj” z 2009 r.)¹⁴¹.

6. Telewizja Polska S.A.

Telewizja Polska S.A., będąc spółką Skarbu Państwa, jest jedynym publicznym nadawcą telewizyjnym w kraju. TVP SA (Agencja Filmowa) od lat jest największym producentem i koproducentem filmowym w Polsce. Finansuje produkcje filmów fabularnych, dokumentalnych oraz specjalnie przygotowanych filmów wieloodcinkowych (nawet do kilkudziesięciu rocznie)¹⁴². Jak wspomniano wcześniej, zgodnie z prawem TVP jest zobowiązana przeznaczać 1,5 % rocznych przychodów z abonamentu za posiadanie odbiorników telewizyjnych na produkcję filmową. W rzeczywistości, co roku Telewizja Polska przeznacza znacznie więcej środków na produkcję filmową, choć różnie w zależności od konkretnego roku¹⁴³. Telewizja Polska poza środkami finansowymi dysponuje wieloma pomieszczeniami oraz profesjonalnym sprzętem filmowym, które mogą być cennym wkładem rzeczowym w daną produkcję filmową. Zgodnie z art. 4 pkt. 3 lit. g ustawy Prawo zamówień publicznych¹⁴⁴, przepisów tej ustawy nie stosuje się wobec zamówień, których przedmiotem jest *"nabycie, przygotowanie, produkcja lub koprodukcja materiałów programowych przeznaczonych do emisji w radiu, telewizji lub Internecie"*. Zdaniem Z. Cieślaka, wyrażonym w ekspertyzie prawnej zawierającej interpretację art. 4 pkt. 3 lit. g ustawy¹⁴⁵, z treści przepisu nie można wnioskować (ponieważ byłoby to złamaniem zasady, że wyjątków od reguły nie należy interpretować rozszerzająco), że owo wyłączenie dotyczy tylko utworów audiowizualnych mających w pierwszej kolejności za główny cel emisję

141 Źródło internetowe - pozycja nr 9.

142 Ibidem.

143 Ibidem.

144 Ustawa z 29 stycznia 2004 r. Prawo zamówień publicznych (Dz.U. 2004 Nr 19 poz. 177, z późn. zm.).

145 Ekspertyza prawna dot. interpretacji i praktycznego stosowania art. 4 pkt. 3 lit. g ustawy z 29 stycznia 2004 r. - Prawo zamówień publicznych, przygotowana dla PISF, Z. Cieślak, Warszawa 31 lipca 2006 r. Materiał dostępny na stronie www.pisf.pl

telewizyjną. Co za tym idzie praktycznie każdy film produkowany w Polsce (dokumentalny, fabularny czy animowany), będzie objęty art. 4 pkt. 3 lit. g ustawy Prawo zamówień publicznych.

7. Przedsiębiorstwa państwowe

Przedsiębiorstwa państwowe nie angażują się w żaden sposób w Polsce w produkcję filmową. Podobnie jest ze spółkami handlowymi kontrolowanymi przez Skarb Państwa (poza Telewizją Polską S.A.). Oprócz telewizji publicznej od długiego okresu czasu duży udział w rynku produkcji filmów fabularnych ma Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie. Jest to także aktywny koproducent licznych tytułów (WFDiF, podobnie jak TVP S.A., dysponuje obiektami i sprzętem, które mogą wspierać poprzez wkład rzeczowy daną realizację fabularną). Wytwórnia ma status państwowej instytucji filmowej, wpisanej do rejestru instytucji filmowych prowadzonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Obok pozostałych dziesięciu państwowych instytucji filmowych, Wytwórnię czeka, zgodnie ze znowelizowaną ustawą o państwowych instytucjach filmowych, przekształcenie lub komercjalizacja¹⁴⁶. Wśród wspomnianych instytucji filmowych, niektóre z nich, zwłaszcza w okresie przed powstaniem Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej (2005 r.), należały do najaktywniejszych podmiotów produkujących filmy fabularne w kraju.

8. Finansowanie produkcji filmowej ze środków prywatnych

Obecnie w Polsce produkowanie filmów leży w gestii prywatnych przedsiębiorców (pomijając nieliczne państwowe instytucje filmowe). Przyjmuje się, że profesjonalnie zajmuje się tym około stu¹⁴⁷ podmiotów gospodarczych w kraju (chodzi o przedsiębiorców, którzy mają na swoim koncie wyprodukowany

146 Zgodnie z tą ustawą, 4 października 2011 r. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego przekształcił Studio Filmowe „TOR” w państwową instytucję kultury „Tor”, a Studia Filmowa „KADR” i „OKO” w państwową instytucję kultury „Kadr”. Źródło internetowe - pozycja nr 14.

147 Wliczając w to państwowe studia filmowe i WFDiF, które niebawem zostaną przekształcone lub skomercjalizowane. Źródło – gazeta „Puls Biznesu” z 17 października 2011 r., artykuł „Polska kręci światowych filmowców” strona 4 oraz źródło internetowe - pozycja nr 15.

przynajmniej jeden pełnometrażowy fabularny film kinowy)¹⁴⁸. Przedsiębiorców, w których zakresie działalności leży szeroko pojęta produkcja audiowizualna oraz usługi filmowe (w tym reklamy, wideoklipy, animacja filmowa, filmy promocyjne i inne) jest kilka razy więcej. Aby sfinansować produkcję swoich filmów producenci zgłaszają się najczęściej do PISF (czasami także do zagranicznych źródeł środków publicznych) oraz prywatnych inwestorów¹⁴⁹ i sponsorów dysponujących dużym kapitałem. W Polsce najczęściej są to telewizje prywatne¹⁵⁰, dystrybutorzy filmowi¹⁵¹, inni producenci¹⁵², banki¹⁵³, Telekomunikacja Polska S.A.¹⁵⁴ oraz wszelkie inne firmy incydentalnie uczestniczące w inwestowaniu w produkcję filmową. Częstokroć producenci szukają także partnerów za granicą (głównie w Unii Europejskiej), którzy mogą wnieść swój wkład koproducentki przy danej produkcji. Jeśli producent filmowy przekonująco przedstawi perspektywę zwrotu zainwestowanych środków oraz zysku, to może liczyć na to, że uda mu się skompletować budżet produkcji filmu.

148 Prężnie działających podmiotów, które regularnie produkują filmy fabularne jest jednak kilkakrotnie mniej. Źródło – dane PISF.

149 Przykładowo "Rubicon Partners" Narodowy Fundusz Inwestycyjny S.A. nabył udziały w spółce producenckiej Cezarego Pazury "Cezar 10". Źródło internetowe - pozycja nr 16. Trend zainteresowania lokowaniem kapitału przez tego typu podmioty w produkcję komercyjną powinien rosnąć.

150 Przede wszystkim są to Canal + Polska, TVN, Polsat, HBO Polska. Produkowały i koprodukowały one wiele filmów fabularnych, nie tylko komercyjnych. Angażowały się również w zagraniczne filmy, jak na przykład koprodukcja TVN amerykańskiego filmu „Get low” z 2009 r. Canal + Polska była bardzo aktywna już od momentu rozpoczęcia działalności w Polsce w 1995 r., szczególnie do roku 2000. TVN natomiast zintensyfikował swoje działania na polu filmów fabularnych w ostatnich latach po sukcesach kasowych niektórych rozrywkowych produkcji. Pozycję TVN wzmacnia fakt, że do grupy kapitałowej ITI należy również polski dystrybutor filmowy ITI Cinema. Źródło internetowe - pozycja nr 9 oraz artykuł „Polska kinematografia w zarysie” autorstwa M. Miodka z 2001 r.

151 Tylko niektórzy, tacy jak Monolith Films (np. „Generał Nil”, „Różyczka”) czy Syrena Films (np. „Rewers”, „Ciacho”). Źródło internetowe - pozycja nr 9.

152 Współdziałanie kilku firm producenckich jest najbardziej powszechną formą produkcji, a dokładniej koprodukcji w Polsce. Konkretny podział obowiązków określa zawsze umowa prawna pomiędzy przedsiębiorcami.

153 Kredyt Bank (m. in. „Ogniem i mieczem”, „Quo Vadis”, „Pan Tadeusz”) wsparł filmy, które odniosły spektakularne sukcesy finansowe. O wiele mniej skutecznym wyborem inwestycyjnym okazało się współfinansowanie przez PKO Bank Polski filmu „Chopin. Pragnienie miłości”. Fiasko tego przedsięwzięcia spowodowało, że był to precedens jeśli chodzi o związki tego banku z kinematografią. W roku 2011 pierwszy w historii kina polskiego film w technice trójwymiaru „1920 Bitwa Warszawska” sponsorował Bank Zachodni WBK. We wszystkich wymienionych przykładach były to bardzo znaczne kwoty dofinansowań. Źródło internetowe - pozycja nr 9 oraz artykuł „Polska kinematografia w zarysie” autorstwa M. Miodka z 2001 r.

154 Telekomunikacja Polska SA w roku 2009 koprodukowała aż sześć filmów, a rok później trzy pełnometrażowe filmy. W roku 2011 widać znaczny spadek w ilości koprodukowanych tytułów. Źródło internetowe - pozycja nr 9.

Obserwując polski rynek filmowy w perspektywie ostatnich kilku lat, można przyjąć uproszczenie, że najwyższe wyniki finansowe wypracowują dla producentów filmy rozrywkowe, szczególnie komedie, a także czasami filmy o tematyce historycznej (zwłaszcza, jeśli mamy do czynienia z tytułem, który przyciąga do kin szkoły). Jest to jednak bardzo duża generalizacja, gdyż to czy film odniesie sukces finansowy zależy przede wszystkim od tego czy spodoba się szerokiej i zróżnicowanej publiczności. Inaczej mówiąc, jeśli w Polsce są spełnione łącznie następujące warunki - producent ma w ręku: dobry scenariusz; zakontraktowanego zdolnego reżysera oraz rozpoznawalnych i lubianych aktorów; tematem filmu będą wydarzenia związane z historią Polski albo ciekawe i zabawne losy bohaterów filmu rozrywkowego; dokładnie przemyślaną koncepcję promocji filmu oraz daty premiery kinowej¹⁵⁵; to są zwiększone szanse, że osiągnie zysk, być może nawet bardzo duży zysk. Niemniej jest to zależne od wielu czynników, a niektórych z nich nie da się przewidzieć. Nadto trzeba pamiętać, że misją PISF jest wspieranie głównie polskiego kina o wysokich walorach artystycznych, debiutów reżyserskich oraz filmów historycznych, a co za tym idzie filmy komercyjne są w zdecydowanie gorszej pozycji w ubieganiu się o środki z Instytutu. Taki charakter działalności PISF jest niewątpliwie słuszny i wynika z przepisów ustawy o kinematografii. Analizując polską kinematografię śmiało można postawić tezę, że gdyby PISF nie istniał w ogóle i kinematografia była pozostawiona wyłącznie „niewidzialnej ręce rynku”, to po pierwsze powstałoby o wiele mniej filmów polskich (szczególnie debiutów), a po drugie sporadycznie powstawałyby filmy ambitne, gdyż są one z reguły niedochodowe¹⁵⁶ (nie wspominając już o potężnym uszczerbku na polu upowszechniania kultury filmowej, wydarzeń filmowych i promocji polskiego kina). Nie tylko filmoznawca dostrzeże, że polskie kino od

155 Analiza rynku kinowego pokazuje wyraźnie, że istnieją powtarzające się co roku tendencje frekwencyjne w polskich kinach. Źródło - „Branża kinowa okiem matematyka” - notatki własne z wystąpienia S. Salamona - Dyrektora „Forum Film Poland” na Forum Wokół Kina w Ławie 2009 r.

156 Na marginesie wypada wspomnieć, że są osoby prezentujące stricte komercyjne podejście, w ocenie których dobry film to taki, który osiągnął widoczny zysk. Jest to myślenie biznesowe najczęściej spotykane poza Europą, można rzec nawet obce europejskiemu podejściu do sztuki filmowej. Teza taka jest niewątpliwie słuszna z punktu widzenia samej ekonomii, natomiast w Europie jest wielowiekowa tradycja mecenatu ze strony przedstawicieli władzy państwowej lub regionalnej nad artystami. Z drugiej strony ani pisarze i poeci, ani malarze, rzeźbiarze lub muzycy nie mają tak silnego instytucjonalnego i finansowego wsparcia ze strony państwa. Ten temat wykracza poza zasięg tej pracy.

dawna specjalizuje się w dramatach historyczno-społecznych i psychologiczno-egzystencjalnych, które bywają nagradzane na rodzimych i zagranicznych festiwalach filmowych. Jednak są to filmy trudne w odbiorze i najczęściej robione przez wykształconych i wrażliwych twórców dla częstokroć wąskiej grupy odbiorców o podobnym profilu. A więc reasumując PISF wypełnia pewną lukę, daje finansowy impuls i bezpieczeństwo do kreowania kina autorskiego, a zarazem jest odpowiedzią na potrzeby wyrażania siebie przez artystów filmowców, którzy są współautorami polskiej kultury narodowej. Z pomocy Instytutu pośrednio korzysta niezwykle wielu przedsiębiorców i artystów, wszyscy ci, którzy są zatrudniani przy powstawaniu filmów¹⁵⁷. W Polsce przeznaczana się obecnie łącznie około 200 mln zł rocznie na produkcję filmową¹⁵⁸ (wartość przychodów z kinematografii na świecie szacuje się na około 100 mld \$).

Produkcja filmowa w Polsce jest jednak obarczona bardzo wysokim ryzykiem i podmiot udzielający dofinansowania musi się liczyć nie tylko z brakiem gwarancji zwrotu zainwestowanych środków, ale wręcz ze stratami. Przykładowo w roku 2010 w Polsce miały miejsce w kinach 32 premiery rodzimych filmów fabularnych. Żaden z tych filmów nie odniósł zysku (licząc wpływy wyłącznie ze sprzedaży biletów kinowych), czyli inaczej mówiąc z punktu widzenia ekonomicznego, każdy z tych filmów okazał się złą inwestycją¹⁵⁹. Głównymi przyczynami takich sytuacji jest albo wyraźne przekroczenie bezpiecznej granicy budżetu dla filmu fabularnego w Polsce (niektórzy oceniają ją w tej chwili na do 4 mln zł¹⁶⁰), kiedy to nawet wysoki wynik frekwencyjny może nie być wystarczający

157 Przy pojedynczej produkcji filmu znajduje zatrudnienie najczęściej od stu kilkudziesięciu do kilkuset różnego rodzaju specjalistów i artystów, statystów. Jeśli dodamy do tego osoby włączone w projekt w fazie postprodukcji, dystrybucji i promocji i pomnożymy to przez liczbę kilkudziesięciu produkcji w roku, to otrzymamy liczbę kilkudziesięciu tysięcy osób.

158 Źródło – gazeta „Puls Biznesu” z 17 października 2011 r., artykuł „Polska kręci światowych filmowców” strona 4.

159 Najlepszy wynik miał film „Śluby panieńskie” (1 001 886 widzów). Jest to bardzo dobry wynik frekwencyjny, ale mimo to film nie odniósł zysku, ponieważ przy budżecie prawie 7 mln złotych (3 mln zł od PISF) i sporych nakładach na promocję, zysk nie pokrył w pełni kosztów produkcji i promocji. Podobna sytuacja była z filmami, które miały niewiele gorsze wyniki („Ciacho” oraz „Śniadanie do łóżka”). Zbyt duże koszty produkcji i promocji nie dały szans na wypracowanie zysku przy nie najlepszej frekwencji w kinach. Źródło internetowe - pozycja nr 21 oraz rozmowa własna z przedstawicielem koproducenta filmu „Śluby panieńskie”.

160 Wypowiedź A. Serdiukowa - Prezesa firmy dystrybucyjno-producentkiej „Syrena Films”, dla magazynu Malemen oraz artykuł M. Fuzowskiego „Zawód: Producent” tamże z 17 maja 2010 r.

by zwrócić koszty produkcji, albo ogólnie niska bądź bardzo niska frekwencja w kinach przy danym tytule. Naturalnie przychody producentowi przynoszą poza dystrybucją kinową także: sprzedaż licencji DVD, VOD, pay-per-view; sprzedaż do stacji telewizyjnych; sprzedaż zagraniczna; materiały fonograficzne. Jednak zasadniczo głównym i docelowym miejscem, gdzie konsumenci odbierają produkt jakim jest utwór filmowy jest wciąż kino i na całym świecie zestawia się wyniki filmów na podstawie ilości sprzedanych biletów w kinach (tzw. *box-office*). Zatem analizując tylko i wyłącznie polski rynek filmowy należy dojść do konkluzji, że istnieje raptem kilku producentów, których jedynym, a przynajmniej głównym celem jest (czasami lub często osiągany) zysk z poniesionej inwestycji jaką jest produkcja filmu, a pozostali uczestnicy tego rynku prowadzą de facto nieekonomiczną działalność, której deficytowość kompensowana jest stałym udziałem środków publicznych będącym rezultatem państwowego mecenatu nad kinematografią. Innymi słowy większość współtwórców filmowych, w tym samych producentów, zarabia na danym filmie tyle ile przewiduje wynagrodzenie za ich pracę w ramach budżetu tego filmu plus ewentualnie dodatki (np. ze Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych, wpływy z późniejszej eksploatacji na różnych polach). Jest to niewątpliwie sytuacja normalna dla aktora, który ma otrzymać swoją gażę za odtwarzaną rolę, dla scenarzysty, kompozytora muzyki i prawie wszystkich pozostałych członków ekipy filmowej, dla których nie ma znaczenia jaki będzie finansowy rezultat danej produkcji (częściej są oni zainteresowani odbiorem filmu przez media, krytyków filmowych, własne środowisko i festiwale filmowe). Jednakże taka sytuacja jest paradoksalna z punktu widzenia producenta i ewentualnych inwestorów filmu (w tym PISF), którzy godząc się na taki stan rzeczy w rzeczywistości akceptują z góry ogólną nierentowność przedsięwzięcia. Kluczowa oczywiście w takiej sytuacji jest uzgodniona w umowach kolejność zwrotu poniesionych nakładów na produkcję z wyświetlania filmu w kinach, czyli ustalenie, który podmiot ma pierwszeństwo w podziale wpływów ze sprzedaży biletów. Z reguły PISF zgadza się być na końcu i stąd praktycznie mało prawdopodobne jest by odzyskał swój udział, który zazwyczaj wynosi 50% budżetu filmu. Jeśli więc dany producent ma zapewnione pierwszeństwo, to są szanse, że

przy średnim wyniku kinowym odzyska zainwestowane środki, a jeśli liczyć jego gażę, którą sam ustalił dla siebie w budżecie, to *suma summarum* może wyjść na plus. Nie zmienia to faktu, że postali uczestnicy-inwestorzy nie odzyskają swoich środków, nie mówiąc już o zysku.

Aby precyzyjniej wyjaśnić omawiane zjawisko, należy przedstawić realia systemu biletowego, to znaczy udzielić odpowiedzi na pytanie o to jak dzielony jest przychód kin ze sprzedaży biletów kinowych w kraju. Należy rozróżnić przy tym bilety na filmy bez efektu 3D (za średnią cenę takiego biletu przyjmijmy 20 zł brutto) oraz bilety na filmy z efektem 3D (cena odpowiednio wzrasta średnio do 28 zł brutto). W cenie biletu 3D jest uwzględniona opłata za korzystanie ze specjalnych okularów oraz zakup i utrzymanie specjalnego projektora kinowego, nie wspominając już o tym, że sama produkcja filmu trójwymiarowego jest droższa. Stąd ta różnica w cenie biletu. Jednak po pierwsze punktem wyjścia dla poniższej analizy będzie bilet na film bez efektu 3D, ponieważ w polskiej produkcji filmowej powstało dotąd kilka takich filmów, a po drugie należy dodać na marginesie, że dla kin przychód ze sprzedaży biletów stanowi tylko część ich ogólnego przychodu (duży udział w nim mają reklamy w kinie i przychód ze sprzedaży produktów w barze kina). Wracając do meritum – największą część ze sprzedaży biletu kinowego otrzymuje dystrybutor filmowy. Jest to zazwyczaj 50% ceny biletu w pierwszych tygodniach (z reguły od 2 do 3 tygodni) wyświetlania filmu na ekranach kin, potem te proporcje zmieniają się na korzyść kina (60-70%). Reszta pozostaje przy kinie, ale jeszcze przed podziałem z dystrybutorem jest ono zobowiązane do zapłacenia: 8% podatku VAT; 1,5% opłaty na rzecz PISF; 2,1 % opłaty z tytułu praw autorskich na rzecz ZAIKS¹⁶¹ (ZAIKS dzieli się następnie tymi środkami z ZAPA, który również reprezentują współtwórców utworu audiowizualnego). Zatem z kwoty 20 zł brutto, czyli średniej ceny biletu w Polsce, pozostaje po potrąceniu opłat należnych i podatków 17,74 zł brutto, które następnie dzielone są po równo między kino i dystrybutora – daje to każdej ze stron przychód 8,87 zł brutto. Teraz warto zwrócić uwagę na stronę dystrybutora, ponieważ to dystrybutor rozlicza się z

161 Jak informuje ZAIKS, niektóre z kin, szczególnie duże kina wielosalone, uchylają się od płacenia 2,1 % wymaganego podatku. W wyniku tego trwają od kilku lat postępowania sądowe w tej sprawie.

producentem filmu. „Mamy na początku dystrybucji te 9 zł, to szybko spada do 7,50 zł, potem 7 zł, a końcu nasz udział w przychodach z biletu zmniejsza się nawet do 25 procent ceny – mówi Roman Jarosz, były Dyrektor Dystrybucji i Marketingu dystrybutora Syrena Films – Przyjmijmy jednak, że średnio dysponujemy kwotą 7,50 zł. Odzyskujemy najpierw koszty dystrybucji i promocji, tzw. P&A. Proszę sobie wyobrazić: średniej wielkości film musi mieć budżet P&A – kopii, reklamy, plakatów – około miliona złotych. Jeśli dystrybutor jest szczęściarzem i trafi mu się film wygrywający festiwale (...) na promocję musi wyłożyć nieco mniej. Żeby odrobić koszty dystrybucji, dzielimy ten milion złotych na te 7,50 zł. Czyli abyśmy nie dołożyli, do kina musi przyjść na dany film minimum 133 tysiące widzów. W takiej sytuacji dystrybutor jest na zero, a producent filmu jeszcze nie odzyskał ani grosza. Jak życie wielokrotnie pokazało, w Polsce często filmy nie zapewniają nawet zwrotu kosztów P&A. Każdy dystrybutor musi zaakceptować fakt, że na niektórych filmach w kinach mogą być zyski, a na innych straty. Liczmy dalej: przeciętnie na film w Polsce przychodzi 200-300 tysięcy widzów. Załóżmy, że (...) będzie to 300 tysięcy. Czyli po odjęciu pierwszych 130 tysięcy widzów, którzy zwrócili koszty dystrybucji, zostaje 170 tysięcy sprzedanych biletów razy 7,50 zł. To daje 1,275 mln zł, z czego dystrybutor ma przeciętnie 20 proc. Pozostałe 80 procent, czyli coś około miliona złotych trafia do producenta. To często nie jest nawet kwota, którą on sam włożył w film. Bo jeśli przeciętna współczesna polska fabuła kosztuje 3-4 miliony, to nawet jeśli dotacja z PISF-u pokrywa połowę, to przynajmniej kilkaset tysięcy brakuje.¹⁶²” Te dane pokazują jak ryzykowną działalnością gospodarczą jest produkcja filmowa w Polsce i wymagającym od producentów często cierpliwości w oczekiwaniu na zwrot zainwestowanych środków oraz dywersyfikacji kapitałowej dla zminimalizowania ryzyka ekonomicznego.

162 Wypowiedź R. Jarosza w artykule P. Moskalewicz w miesięczniku „FILM” pt. „Raport: bilety do kina - dlaczego tak drogo?”, marzec 2010.

9. Organizacje filmowe

W Polsce istnieją różne organizacje zrzeszające twórców filmowych i dbające o ich interesy. Niektóre z nich zajmują się zbiorowym zarządzaniem prawami autorskimi. Oto krótka charakterystyka kilku najważniejszych z punktu widzenia producenta filmowego podmiotów.

9.1 Stowarzyszenie Filmowców Polskich

Stowarzyszenie Filmowców Polskich powstało w 1966 r. i jest dziś największą w Polsce organizacją reprezentującą twórców filmowych i inne podmioty, których działalność jest związana z twórczością filmową. Zgodnie ze statutem Stowarzyszenie powstało *„w celu reprezentowania ich interesów zawodowych, twórczych i wynikających z ochrony w zakresie prawa autorskiego i praw pokrewnych, a także w celu udzielania członkom Stowarzyszenia różnorodnej pomocy prawnej, socjalnej i organizacyjnej”*¹⁶³ oraz *„strzeżenia godności środowiska twórczego filmowców i kształtowania zasad etyki zawodowej (...) i zabiegania o właściwe warunki do pełnego rozwoju sztuki i kultury filmowej”*¹⁶⁴. Stowarzyszenie posiada osobowość prawną i może prowadzić działalność gospodarczą. Pracami Stowarzyszenia honorowo kierują osoby wybrane do Zarządu Głównego na czteroletnią kadencję, na czele z Prezesem. Stowarzyszenie dzieli się na poszczególne sekcje i koła zrzeszające poszczególnych członków Stowarzyszenia, jak np. Sekcja Filmu Fabularnego, Sekcja Filmu Animowanego czy Koło Producentów i Koło Kaskaderów. Struktura członkowska stowarzyszenia ma charakter zamknięty, to znaczy o uzyskaniu członkostwa decyduje najpierw zarząd poszczególnego Koła Stowarzyszenia, a następnie po pozytywnej rekomendacji Zarząd Główny. Jednym z głównych zadań Stowarzyszenia, a relewantnym z punktu widzenia tematu pracy, jest sprawowanie zbiorowego zarządu prawami autorskimi i pokrewnymi. Funkcję tą Stowarzyszenia wykonuje poprzez wyodrębnioną jednostkę, jaką jest Związek Autorów i

163 § 1 statutu Stowarzyszenia Filmowców Polskich uchwalonego na Walnym Zjeździe 15 grudnia 2007 r.

164 § 7 statutu Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Producentów Audiowizualnych (ZAPA)¹⁶⁵. „ZAPA działa w imieniu wszystkich podmiotów, które powierzyły Stowarzyszeniu wykonywanie praw autorskich i pokrewnych lub też powierzyły ich wykonywanie organizacjom zbiorowego zarządzania, z którymi Stowarzyszenie zawarło umowy o wzajemnej reprezentacji. ZAPA działa także na rzecz podmiotów, które nie powierzyły Stowarzyszeniu zarządu prawami, w zakresie określonym koncesją i ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych”. ZAPA reprezentuje reżyserów, operatorów obrazu, scenografów, kostiumografów, operatorów dźwięku, montażyстів oraz producentów utworów audiowizualnych¹⁶⁶. W Polsce na mocy zezwoleń Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego działa łącznie kilkanaście organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi¹⁶⁷. Temat organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, a w szczególności ZAPA, zostanie rozwinięty w części poświęconej prawu autorskiemu.

9.2 Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych

Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych (KIPA) powstała w 2000 r. z inicjatywy Stowarzyszenia Niezależnych Producentów Filmowych i Telewizyjnych. Jak czytamy w publikacjach Izby, Izba „powstała, jako narzędzie walki o ekonomiczne i prawne interesy środowiska producentów” i z perspektywy lat widać, że skutecznie realizuje przyjęte cele (obok działań Stowarzyszenia Filmowców Polskich). Zadaniem Izby jest przede wszystkim działanie na rzecz rozwoju produkcji audiowizualnej w Polsce; inspirowanie i uczestnictwo we wszystkich działaniach związanych z procesem stanowienia prawa i podejmowania

¹⁶⁵ § 15 - § 17 statutu Stowarzyszenia.

¹⁶⁶ Z kolei ZAiKS, pierwsza organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi w Polsce, reprezentuje autorów: m. in. kompozytorów muzyki, dramaturgów, poetów, pisarzy, autorów tekstów do piosenek, scenarzystów, reżyserów, choreografów, plastyków, publicystów i fotografików. Dla przykładu można podać, że ZAiKS inkasuje rocznie z tantiem około 330 mln zł, z czego mniej więcej połowa jest przekazywana za granicę, a połowa trafia dla polskich autorów.

¹⁶⁷ M. in. STOART (reprezentujący artystów wykonawców), SAWP (reprezentujący innych niż STOART artystów wykonawców) czy ZPAV (reprezentujący interesy producentów fonogramów i wideogramów muzycznych). Wszystkie one funkcjonują na podstawie przepisów ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r. i zezwoleń Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a konkretnie uregulowania znajdują się w rozdziale XII tej ustawy. Może się zdarzyć, że więcej niż jedna organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi działa na tym samym polu eksploatacji, czyli innymi słowy kilka organizacji może wnosić wobec tego samego podmiotu o zapłatę za publiczne korzystanie z dzieł, gdyż każda z tych organizacji działa na rzecz innych podmiotów.

decyzji wpływających na kształt polskiego rynku audiowizualnego; ochrona i troska o interesy członków Izby w tym podejmowanie działań mających na celu ochronę autorskich praw majątkowych i praw pokrewnych producentów audiowizualnych i reprezentowanie środowiska producentów audiowizualnych w szczególności wobec organów państwowych. Izba opiniowała wszystkie ustawy, począwszy od ustawy o kinematografii, a skończywszy na ustawie o radiofonii i telewizji. Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych prowadzi Rejestr Utworów Audiowizualnych, który jest bazą danych mającą chronić twórców przed bezprawnym wykorzystywaniem ich utworów. Od 2005 r. pod auspicjami Izby działa Biuro Media Desk Polska, które reprezentuje unijny program MEDIA wobec polskich przedsiębiorców i instytucji z branży audiowizualnej oraz pośredniczy w składaniu wniosków o dofinansowanie na różne projekty (rozwój projektów filmowych; produkcji filmów i programów telewizyjnych przeznaczonych do rozpowszechniania w europejskich stacjach nadawczych; dystrybucji filmów europejskich wdrażania nowych technologii czy organizowanie szkoleń i seminariów dla profesjonalistów). W celu zapewnienia niezależności Biura Media Desk Polska, Izba powołała Fundację Polskie Centrum Audiowizualne (FPCA). Fundacja ta prowadzi także dwa programy operacyjne - „Profesjonalizacja indywidualna” oraz „Promocja polskiego filmu za granicą – program indywidualny”. W ramach swojego rocznego budżetu Fundacja rozdziela środki finansowe profesjonalistom z branży audiowizualnej w zakresie obu programów (są to zazwyczaj dofinansowania udziału w seminariach, konferencjach i warsztatach w kraju i za granicą oraz promocji polskich filmów podczas europejskich wydarzeń filmowych). Fundacja prowadzi także projekt Regionalnej Inicjatywy Audiowizualnej, która wspiera Regionalne Fundusze Filmowe. W 2010 r. Izba powołała Sąd Arbitrażowy Rynku Audiowizualnego, którego analiza będzie przedstawiona w kolejnym rozdziale.

9.3 Filmowi Reżyserzy i Producenci Polscy

Filmowi Reżyserzy i Producenci Polscy (FRiPP) to nowe stowarzyszenie powstałe pod koniec 2010 r. skupiające kilkunastu niezależnych małych i średnich przedsiębiorców działających w produkcji audiowizualnej. Stowarzyszenie ma

charakter wyjątkowo ekskluzywny, ponieważ regulamin przewiduje możliwość zostania jego członkiem wyłącznie na zaproszenie członków – założycieli, a w trakcie głosowania nie może paść ani jeden głos przeciwny. Ten elitaryzm wynika, jak głoszą twórcy Stowarzyszenia, z chęci zachowania bliskich więzi zawodowo-prywatnych, które łączą grupę założycielską. Celem stowarzyszenia jest zabieranie publicznego głosu w sprawach dotyczących zarówno sfery artystycznej, jak i prawno-organizacyjnej pracy producentów filmowych – w imieniu małych i średnich przedsiębiorców działających w sektorze produkcji filmowej¹⁶⁸.

10. Statystyki dotyczące kinematografii polskiej i światowej

Od początku lat 90-tych do 2005 r. włącznie, co roku na polskich ekranach kin miało miejsce od kilkunastu do dwudziestu kilku premier filmów polskich. Sytuacja zmieniła się od 2006 r., kiedy funkcjonowała już nowa ustawa o kinematografii oraz powołany przez nią PISF. Liczba polskich premier kinowych zwiększyła się i ustabilizowała do około trzydziestu rocznie. Dane te naturalnie inaczej by się przedstawiały gdyby zanalizować sytuację polskich filmów zrealizowanych w Polsce, które nie miały ogólnopolskiej dystrybucji kinowej. Takich filmów było o około jedną czwartą więcej¹⁶⁹. Zdecydowana większość ze wszystkich filmów wyprodukowanych w Polsce po 1989 r. była doinwestowana przez środki publiczne.

Od 2006 r. liczba widzów w kinach w Polsce wynosi zdecydowanie ponad 30 mln rocznie i rośnie (w 2004 r. wyjątkowo wynosiła także powyżej 30 mln). Dalej jest to jednak mniejsza sprzedaż biletów aniżeli średnia w Unii Europejskiej (około trzykrotnie mniejsza frekwencja w przeliczeniu ilości sprzedanych biletów na głowę mieszkańca). Z raportu Eurostatu opublikowanego w 2011 r. wynika, że 48% mieszkańców 27 krajów członkowskich UE przynajmniej raz w roku było w kinie. Polacy wypadają lepiej od kilku krajów, ale plasują się poniżej średniej, z kolei Duńczycy, Niemcy i Hiszpanie powyżej¹⁷⁰.

168 Źródło internetowe - pozycja nr 22.

169 Źródło internetowe - pozycja nr 23 i 24 oraz dane z *box-office* w Polsce.

170 Źródło internetowe - pozycja nr 25.

Okolo 20-25% rocznego repertuaru, który wybierają polscy widzowie, stanowią polskie filmy, choć bywają lata gorsze dla polskiego kina (choćaby w 2010 r. na polskie filmy wybrało się tylko 14,4 % widzów, na europejskie 17,27%, podczas gdy na amerykańskie aż 66,26 %). Z reguły europejskie filmy stanowią prawie 20%, a filmy amerykańskie okolo 50%. Przykładowo w 2010 r. na 277 premiery kinowe było: 35 polskich, 100 europejskich i 122 amerykańskich, z czego wysnuć można wniosek, że pomimo prawie takiej samej liczby premier filmów europejskich i amerykańskich w 2010 r., na filmy amerykańskie wybrało się prawie czterokrotnie więcej widzów. Wpływy z biletów w roku 2010 wyniosły 703 mln zł (przy ówczesnym kursie walutowym stanowiło to 180,7 mln €/244,1 mln \$). Warto dodać, że średnia cena biletu w 2010 r. wynosiła 18,75 zł, czyli o ponad 1 zł więcej niż w roku 2009 i prawdopodobnie o podobną sumę mniej niż w roku 2011, ponieważ obserwuje się stałą inflację na rynku biletowym w Polsce. Pomimo tego, skupiając się dalej na roku 2010, że największy sukces frekwencyjny odnosily takie filmy jak "Avatar", "Shrek Trzeci", czy kolejna część serii o Harrym Potterze, to jeśli spojrzeć się na najlepsze wyniki w polskich kinach w szerokiej perspektywie lat 1990-2010 można dostrzec, że na pierwszych miejscach w zestawieniach najlepszych wyników finansowych są cztery polskie tytuły. Co więcej to do polskich filmów należą pierwsze trzy miejsca w tej dziesiątce (są to: "Ogniem i mieczem", "Pan Tadeusz" i "Quo Vadis" z lat 1999-2001).

Z danych Głównego Urzędu Statystycznego za rok 2010 wynika, że w Polsce funkcjonowało 438 kin stałych, zarówno multipleksów jak i kin lokalnych lub jednosalowych¹⁷¹ (dla Urzędu multipleks to kino posiadające powyżej 8 ekranów projekcyjnych). Ekranów filmowych w Polsce jest blisko tysiąc, a większość z nich należy do multipleksów, do których co roku wpływa blisko 80% przychodów ze sprzedaży biletów (są to sieci Cinema City, Multikino i Helios)¹⁷². Dokładne określenie stanu obecnego proporcji udziałów poszczególnych sieci i kin jest niemożliwe, ponieważ od dwóch lat kina przestały raportować do firmy boxoffice.pl, która prowadzi analizy polskiego rynku filmowego, o ilości sprzedanych biletów.

171 Źródło internetowe - pozycja nr 26.

172 Źródło internetowe - pozycja nr 27.

Najwięcej widzów odnotowują kina w województwach (w kolejności od najwyższej): Mazowieckim, Śląskim, Małopolskim, Wielkopolskim, Dolnośląskim i Pomorskim. Najniższa frekwencja jest regionach (w kolejności od najniższej): Podkarpackim, Świętokrzyskim, Opolskim, Podlaskim, Warmińsko-Mazurskim, Lubuskim i Lubelskim¹⁷³.

M. Kanzler – analityk z Europejskiego Obserwatorium Audiowizualnego, przedstawił w lipcu 2011 r. w Sarajewie dane za rok 2010 w prezentacji pod tytułem „*The European Cinema Markets 2010 in Figures*”¹⁷⁴. Warto przytoczyć niektóre wyniki badań z zaprezentowanych w analizie we współpracy z LUMIERE Database. W 2010 r. w Unii Europejskiej sprzedano 966 milionów biletów do kin, co jest spadkiem o 1,6% w stosunku do roku 2009. Niektóre kraje jak Włochy odnotowały duży wzrost w sprzedaży biletów, a inne z kolei jak Niemcy i Hiszpania znaczący spadek. Jednak łączny *box office* brutto (*GBO*) wyniósł w 2010 r. w Europie 6,45 miliardów Euro (wzrost 5%). Udział filmów europejskich oszacowano na 25,3 % (w 2010 r. wyprodukowano w Unii Europejskiej 1203 tytuły łącznie). Dwukrotnie wobec roku 2009 zwiększyła się także ilość cyfrowych ekranów do 8796. Wypada odnotować także, że polskie kina należą do jednych z najnowocześniejszych w Europie. Posiadają one więcej sal wyposażonych w projektory cyfrowe (w tym także 3D) od wielu lepiej rozwiniętych gospodarczo krajów europejskich (jak np. Niemiec, Włoch, Hiszpanii, Szwecji czy Szwajcarii). Technologia 3D przyczyniła się do zwiększenia różnicy pomiędzy wartością ilości sprzedanych biletów (spadek o 1,6%), a wielkością wpływów z ich sprzedaży (wzrost o 5,3%). Zarówno w Niemczech, Francji jak i Szwecji udział filmów 3D w całości sprzedanych biletów w 2010 r. wynosi 15-17% (udział w przychodach ze sprzedaży biletów jest większy, np. w Wielkiej Brytanii wynosi 24% *GBO*). Tendencja na korzyść 3D będzie rosła, podobnie jak ceny biletów. Na rynku filmów 3D dominują produkcję amerykańskie, na 45 filmów 37 pochodziły ze Stanów Zjednoczonych Ameryki (także 93% frekwencja wśród filmów 3D w Europie). Aż 68% procent biletów w Europie sprzedano na filmy amerykańskie i od lat tendencja

173 Dane z polskiego portalu www.boxoffice.pl za pierwsze półrocze 2009 r. Kina w Województwie Mazowieckim przyjęły 4 426 991 widzów, a w Województwie Podkarpackim 265 937 widzów.

174 Źródło internetowe - pozycja nr 28.

jest delikatnie wzrostowa. Udział filmów europejskich maleje do 25,3% (z czego 9,4% to filmy o rodowodzie francuskim). Najlepsze wyniki w 2010 r. w Unii Europejskiej wypracowały filmy „Harry Potter i Insygnia Śmierci cz.1” (ponad 31 mln biletów) oraz „Robin Hood” (ponad 13 mln biletów), które były koprodukcjami brytyjsko-amerykańskimi. Ale już na trzecim miejscu w rankingu uplasował się francuski film „Les petits mouchoirs” (ponad 5 mln biletów), którego wynik w 97% wygenerowały kina we Francji. Sytuacja we Francji jest ewenementem na skalę Europy, ponieważ jej obywatele w niektórych latach częściej wybierają filmy francuskie od amerykańskich. Generalnie w pierwszej dziesiątce *box office* 2010 r. w Unii Europejskiej znalazło się kilka filmów francuskich, kilka brytyjskich i jeden włoski (niektóre filmy brytyjskie oraz francuskie w koprodukcji z innymi krajami).

W zestawieniu rynków na świecie pod kątem przychodów ze sprzedaży biletów kinowych (w milionach Euro) na pierwszym miejscu są Stany Zjednoczone Ameryki i Kanada (7 986), następnie Unia Europejska (6 445), Japonia (1 900), Chiny (1 136), Indie (1 024), Rosja (798) i Australia (782). Jednocześnie dominująca ogólnoswiatowa pozycja Ameryki Północnej na rynku filmowym nie oznacza, że produkuje się w niej najwięcej filmów (zarówno w Indiach jak i Unii Europejskiej powstaje prawie dwa razy więcej tytułów filmowych), ani że mieszkańcy Stanów Zjednoczonych Ameryki oraz Kanady najczęściej kupują bilety do kina (ponad dwukrotnie więcej biletów sprzedaje się w Indiach).

ROZDZIAŁ IV

Działalność gospodarcza przedsiębiorców filmowych i inne zagadnienia prawne związane z produkcją filmową

1. Zagadnienia ogólne

Produkcja filmowa jest wolną, podlegającą rejestracji działalnością gospodarczą uwarunkowaną normami bezwzględnie i względnie wiążącymi. Produkowanie dzieł audiowizualnych jest czynnością mieszczącą się w ramach prawa, również często prawa ponadnarodowego lub porządku prawnego innego państwa (w przypadku koprodukcji międzynarodowych). Niewątpliwie jedną z głównych zalet prawa jest jego stabilność. Z drugiej strony prawo ulega zmianom i wpływom z zewnątrz. W szczególności dobrze jest, kiedy zmiany powstają w atmosferze dialogu z reprezentantami środowiska osób, których będą dotyczyć, którzy jako praktycy i profesjonaliści najlepiej znają problemy prawne lub fiskalne, które utrudniają prowadzenie działalności zarobkowej w dziedzinie kinematografii. Dlatego należy docenić wartość, jaką niosą w Polsce niektóre organizacje, jak choćby Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych lub Stowarzyszenie Filmowców Polskich, które opiniują i doradzają w sprawach dotyczących produkcji filmowej na różnych etapach procesu legislacyjnego. Niemniej powinny być zachowane właściwe proporcje i nie powinno się traktować prawa instrumentalnie, bądź zmieniać je doraźnie dla osiągnięcia określonego celu. Tak było przykładowo w 2010 r. w przypadku Nowej Zelandii. Zmieniono w trybie pilnym (przy protestach i strajkach związków aktorów) przepisy prawa pracy, szczególnie dotyczące uprawnień związków zawodowych, spełniając warunki amerykańskiej wytwórni filmowej Warner Bros. Ponadto rząd Nowej Zelandii przyznał specjalne doraźne ulgi podatkowe oraz zawarł umowę offsetową z wytwórnią. Wszystko po to by po wielodniowych negocjacjach premiera oraz ministrów z przedstawicielami wytwórni ogłosić, że to właśnie w tym kraju będą miały miejsce dwie superprodukcje

"Hobbit" o wartości 670 mln dolarów¹⁷⁵. W tym momencie dochodzimy do bardzo relewantnego tematu, jakim są inwestycje filmowe. Polska sytuuje się dość przeciętnie na tym polu. Rynek usług filmowych w naszym kraju jest wciąż częstokroć tańszy od zagranicznych, a nie odbiegający od nich jakością. Dlatego polskie firmy bywają partnerami przy międzynarodowych projektach. Z drugiej strony jednak brak ulg podatkowych i trudności formalno-fiskalne powodują, że niektóre inwestycje są realizowane w krajach sąsiednich, szczególnie na Węgrzech lub w Czechach.

2. Działalność gospodarcza w świetle ustawy o swobodzie działalności gospodarczej

2.1 Działalność gospodarcza – wprowadzenie

Z definicji działalności gospodarczej zawartej w ustawie z 2 lipca 2004 r. o swobodzie działalności gospodarczej¹⁷⁶ oraz rozporządzenia Rady Ministrów z 29 października 2008 r.¹⁷⁷ wynika, że produkcja filmowa jest działalnością gospodarczą - usługową¹⁷⁸. Nie wydaje się to do końca słuszne, że produkcję filmów podporządkowano kategorii usług w Polskiej Klasyfikacji Wyrobów i Usług. Z definicji usług w PKWiU wynika, że usługami w rozumieniu ustawy są *"wszelkie czynności świadczone na rzecz jednostek gospodarczych prowadzących działalność o charakterze produkcyjnym, nietworzące nowych dóbr materialnych, które łącznie stanowią usługi na rzecz produkcji oraz wszelkie czynności*

175 Źródło internetowe - pozycja nr 29 i nr 30. Naturalnie można próbować zrozumieć, że tak duża inwestycja sięgająca swoją wartością ponad 1% PKB tego kraju oraz mająca znaczne walory promocyjne, była traktowana priorytetowo przez władze Nowej Zelandii. Jednak de facto naciski studia Warner Bros były pewnego rodzaju szantażem, gdyż sugerowano przeniesienie produkcji do Europy Wschodniej i pokazały, która strona wówczas dyktowała warunki. Dla Nowej Zelandii fakt zatrzymania tak wielkiej produkcji to oczywiście sukces, niemniej ten przykład dobrze obrazuje instrumentalne traktowanie prawa.

176 Ustawa z 2 lipca 2004 r. o swobodzie działalności gospodarczej (Dz.U. 2004 Nr 173 poz. 1807, z późn. zm.). Działalność gospodarcza została zdefiniowana również w innych aktach, jak np. ustawie o VAT.

177 Rozporządzenie Rady Ministrów z 29 października 2008 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Wyrobów i Usług (Dz.U. 2008 Nr 207 poz. 1293) - "Usługi związane z produkcją filmów", Dział 59 PKWiU, m. in. o "Filmach kinematograficznych na taśmach filmowych".

178 Art. 2 u.s.d.g. – „*Działalnością gospodarczą jest zarobkowa działalność wytwórcza, budowlana, handlowa, usługowa oraz poszukiwanie, rozpoznawanie i wydobywanie kopalin ze złóż, a także działalność zawodowa, wykonywana w sposób zorganizowany i ciągły*”. Są też inne definicje, ale ta pełni rolę *lex specialis* i ma szczególne znaczenie.

świadczone na rzecz jednostek gospodarki narodowej i na rzecz ludności, przeznaczone dla celów konsumpcji indywidualnej, zbiorowej i ogólnospołecznej". Powstaje wrażenie, że ta definicja usług odpowiada bardziej definicji usług filmowych z ustawy o kinematografii, a nie samej definicji produkcji filmowej i filmu ujętej w tej ustawie. Ustawa o kinematografii rozróżnia produkcję filmową, jako przejaw działalności w dziedzinie kinematografii od usług filmowych. Art. 5 pkt. 10 ustawy definiuje usługi filmowe, jako *"usługi świadczone w ramach wykonywanej działalności gospodarczej przez przedsiębiorców na rzecz producentów dla celów produkcji filmowej(...)"*. Naturalnie film jest utworem w rozumieniu art. 1 ustawy z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, ale ma też swoje materialne oblicze - kopię wzorcową, taśmę filmową. Wykładnia literalna definicji produkcji w ustawie o kinematografii (*"produkcja filmu - zespół czynności twórczych, organizacyjnych, ekonomicznych, prawnych i technicznych, prowadzących do wytworzenia filmu w postaci kopii wzorcowej"*) mówi o desygnacie - nośniku materialnym utworu i *"wytworzeniu filmu"*. Zatem reasumując produkcja filmowa jest niewątpliwie działalnością gospodarczą, ale raczej zawodową działalnością artystyczną, aniżeli działalnością usługową.

2.2 Charakterystyka prawna działalności gospodarczej

Aby można było mówić w ogóle o działalności gospodarczej należy pamiętać, że zgodnie z ustawą o swobodzie działalności gospodarczej musi ona spełniać łącznie kilka warunków, takich jak zarobkowy charakter, zorganizowanie i ciągłość (a nie tylko należeć do któregoś z wymienionych przykładowo rodzajów działalności gospodarczej)¹⁷⁹. W myśl ustawodawcy logiczną konsekwencją rozpoczęcia działalności gospodarczej jest jej zarobkowy cel, czyli zamiar osiągnięcia zysku. Jest to podstawowa i uniwersalna przesłanka działalności gospodarczej, odróżniająca przedsiębiorców od organizacji *non profit*. Przy czym zysk nie musi być *de facto* osiągnięty, bowiem przedsiębiorca może odnieść straty.

179 Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Poznaniu z 28 kwietnia 2009 r., III SA/Po 374/08.

Wymóg zorganizowania w znaczeniu formalnym oznacza, że działalność zarobkowa powinna być ujęta w określonych ramach prawno-organizacyjnych¹⁸⁰. Ustawa dokładnie określa szereg przesłanek na etapie rejestracji działalności, a następnie jej prowadzenia w określonej formie (różnego rodzaju obowiązki podatkowe, koncesyjne, czy związane ze zgłoszeniami statystycznymi). W ujęciu materialnym warunek zorganizowania jest interpretowany, jako niezbędne czynności faktyczne podejmowane w celu prowadzenia działalności gospodarczej. Podnosi się przykładowo, że od przedsiębiorcy wymaga się m. in. nawiązywania kontaktów z partnerami handlowymi, pozyskania środków finansowych na prowadzenie działalności gospodarczej itp.

Ostatni warunek formalnoprawny z art. 2 ustawy o swobodzie działalności gospodarczej to ciągłość, która oznacza, że działalność gospodarcza nie ma doraźnego, jednorazowego charakteru, tylko trwały i systematyczny byt (choć jak zauważają niektórzy autorzy, nie ma to znaczenia z punktu widzenia prawa podatkowego¹⁸¹). Nie wyklucza to jednak organizacji pracy w trybie sezonowym, a poza tym omawiany warunek ciągłości podlega stopniowaniu¹⁸². Ponadto kryterium ciągłości, jak się wydaje, nie będzie pominięte, jeśli przedsiębiorca prowadzi taki rodzaj działalności gospodarczej, który ze swojej natury ma charakter ograniczonego zasięgu czasowego. Tak może być w przypadku spółki, która powstała tylko w celu wybudowania danego obiektu budowlanego, albo właśnie

180 A. Powałowksi - komentarz do art. 2 u.s.d.g. stan prawny na dzień 1 października 2007 r., punkt 6.1. - *"Wskazuje się w szczególności, że zorganizowanie sprowadza się do wyboru formy prawnej przedsiębiorczości: indywidualnej działalności gospodarczej, handlowej spółki osobowej, spółki kapitałowej, spółdzielni, przedsiębiorstwa państwowego. Twierdzi się także, że działalność gospodarcza jest zorganizowana wówczas, gdy podmiot tej działalności dopełnia wszelkich obowiązków rejestracyjnych i ewidencyjnych (w zakresie wpisu do rejestru przedsiębiorców KRS lub EDG, odpowiedniego rejestru działalności regulowanej, rejestru statystycznego Regon, ewidencji podatników i płatników), obowiązków związanych z uzyskaniem koncesji lub zezwolenia, a także zawarciem umowy rachunku bankowego. Brak wykonania czynności objętych obowiązkiem świadczy o niezorganizowaniu działalności gospodarczej. Zorganizowanie można łączyć z pojęciem przedsiębiorstwa w rozumieniu art. 55¹ k.c., według którego jest ono zorganizowanym zespołem składników niematerialnych i materialnych przeznaczonym do prowadzenia działalności gospodarczej. Każdy wykonujący działalność gospodarczą czyni to przy wykorzystaniu przedsiębiorstwa, choć oczywiście poszczególne przedsiębiorstwa różnią się, i to niekiedy dość znacznie, elementami składowymi i stopniem zorganizowania. Są to zarówno przedsiębiorstwa o rozbudowanej strukturze organizacyjnej i majątkowej, jak i przedsiębiorstwa stanowiące niewielki tylko zbiór rzeczy i praw wymienionych w art. 55¹ k.c."*. Źródło – LEX.

181 K. Kohutek - komentarz do art. 2 u.s.d.g. stan prawny na dzień 1 maja 2005 r., punkt 3.4. - opodatkowaniu podlega także czynność jednorazowa. Źródło – LEX.

182 Prawo gospodarcze publiczne, K. Strzyczkowski, wydanie 5, Lexis Nexis Warszawa 2009, str. 209.

spółki, która została ustanowiona w celu wyprodukowania jednego tylko filmu fabularnego.

Zgodnie z Polską Klasyfikacją Działalności z 2007 r. produkowanie filmów ujęte jest w Sekcji J "Informacja i Komunikacja" w dziale 59 w grupie 59.11.Z, jako *"Działalność związana z produkcją filmów, nagrań wideo i programów telewizyjnych"* (a nie w Sekcji R - *"Działalność związana z kulturą, rozrywką i rekreacją"*).¹⁸³ Ustawa z 4 marca 2010 r. o świadczeniu usług na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej¹⁸⁴, wdrażająca dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady z 12 grudnia 2006 r. o usługach na rynku wewnętrznym, wyłącza stosowanie jej przepisów wobec usług, o których mowa w ustawie o kinematografii (art. 3 pkt. 27). Zatem ustawa ta nie dotyczy produkowania utworów audiowizualnych. Podobnie jak ustawa o świadczeniu usług, ustawa z 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej¹⁸⁵ również nie dotyczy produkcji filmowej. Ustawa ta, znowelizowana ostatnio, określa co prawda działalność kulturalną jako tworzenie, upowszechnianie i ochrona kultury, a z ustawy o kinematografii można wysnuć wniosek, że produkcja filmów jest taką działalnością. Jednak tak nie jest, a ponadto należy podkreślić, że omawiana działalność kulturalna *"nie stanowi działalności gospodarczej w rozumieniu odrębnych przepisów"*¹⁸⁶. Art.2 precyzuje formy organizacyjne działalności kulturalnej w Polsce i są to m. in. kina oraz instytucje filmowe (obok muzeów, teatrów, bibliotek itp.). Instytucjami kultury są natomiast dawne zespoły filmowe (mające prawa do wyprodukowanych wcześniej przez siebie filmów), które mocą decyzji Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zostały w nie przekształcone. Niemniej należy zwrócić uwagę na to, że produkcja filmowa w Polsce nie jest z punktu widzenia prawnego li tylko zwykłą działalnością zarobkową, czy mówiąc inaczej biznesową. Zwraca na to uwagę ustawodawca przede wszystkim w ustawie o kinematografii z 2005 r. Wyraźnie wynika z niej, że Państwo sprawuje

183 Źródło internetowe - pozycja nr 31.

184 Dz.U. 2010 Nr 47 poz. 278, z późn. zm.

185 Dz.U. 1991 Nr 114 poz. 493, z późn. zm.

186 Art. 3 pkt. 2 ustawy.

mecenat "nad działalnością w dziedzinie kinematografii(...) w szczególności na wspieraniu produkcji filmu(...)"¹⁸⁷.

2.3 Pojęcie przedsiębiorcy

W oparciu o ustawę o swobodzie działalności gospodarczej można powiedzieć, że producent filmowy jest przedsiębiorcą. Może on być zarówno osobą fizyczną, jak również osobą prawną lub jednostką organizacyjną z art. 33¹ KC prowadzącą działalność gospodarczą i działającą pod firmą¹⁸⁸. Warunkiem jest: pełna zdolność do czynności prawnych (osób fizycznych); zdolność prawna (osób prawnych i jednostek, o których mowa w art. 33¹ KC) - którą w ujęciu ustawy o swobodzie działalności gospodarczej mają także spółki osobowe, poza spółkami kapitałowymi. Jest wiele ustawowych definicji pojęcia przedsiębiorcy, jednak nie istnieje potrzeba przytaczania wszystkich z nich, ponieważ wystarczy posłużyć się definicją z ustawy o swobodzie działalności gospodarczej¹⁸⁹ (która „pełni funkcję <<konstytucji przedsiębiorczości>> i wprowadza regulacje uniwersalne w polskim systemie prawa”¹⁹⁰). Według art. 4 ust. 1 ustawy o swobodzie działalności gospodarczej, jest to „osoba fizyczna, osoba prawna i jednostka organizacyjna niebędąca osobą prawną, której odrębna ustawa przyznaje zdolność prawną – wykonująca we własnym imieniu działalność gospodarczą”. Praktyka wskazuje, że producenci filmowi są najczęściej przedsiębiorcami prowadzącymi działalność gospodarczą w formie spółek kapitałowych z ograniczoną odpowiedzialnością, które mają status osób prawnych. Ustawa o swobodzie działalności gospodarczej wprowadziła w definicji przedsiębiorcy trzy przesłanki – podmiotową, przedmiotową i funkcjonalną, które obligatoryjnie powinny być spełnione łącznie. Ponadto za przedsiębiorców uznaje się także wspólników spółki cywilnej w zakresie wykonywanej przez nich działalności gospodarczej. Warto przytoczyć zdanie

187 Art. 3 ust. 1 ustawy o kinematografii.

188 Definicja firmy w Kodeksie cywilnym – „Firmą osoby fizycznej jest jej imię i nazwisko. Nie wyklucza to włączenia do firmy pseudonimu lub określeń wskazujących na przedmiot działalności przedsiębiorcy, miejsce jej prowadzenia oraz innych określeń dowolnie obranych. Firmą osoby prawnej jest jej nazwa”.

189 Tak w postanowieniu SN z 2 lutego 2009 r., V KK 330/08. Ustawodawca zrezygnował z używanego wcześniej zwrotu „w rozumieniu ustawy”.

190 Prawo gospodarcze – zagadnienia administracyjnoprawne, pod red. H. Gronkiewicz-Waltz i M. Wierzbowskiego, wydanie 2, Lexis Nexis, Warszawa 2011.

doktryny, że „*status przedsiębiorcy nabywa się poprzez faktyczne podjęcie działalności gospodarczej i wykonywanie jej we własnym imieniu*”¹⁹¹.

Kodeks cywilny w art. 43¹ dodaje sformułowanie działalności "zawodowej" do definicji przedsiębiorcy. Jak zauważa jednak niektórzy autorzy, rozróżnienie działalności gospodarczej od zawodowej jest celowo wykluczone w ustawie o swobodzie działalności gospodarczej - "*do cech pozytywnych działalności gospodarczej nie należy zawodowe wykonywanie działalności gospodarczej. W jej miejsce do pojęcia działalności gospodarczej włączona została działalność zawodowa. Stanowi to pożądane, zgodnie z poglądami niektórych przedstawicieli doktryny, uchylene rozwiązań prawnych przeciwstawiających sobie działalność gospodarczą i działalność zawodową i oznacza, że przedsiębiorcami(...)są także osoby wykonujące zawód (zwłaszcza tzw. wolne zawody)*"¹⁹². Działalność zawodowa również powinna być wykonywana w sposób zorganizowany i ciągły.

Ponadto należy rozróżnić kategorie mikroprzedsiębiorców, małych przedsiębiorców i średnich przedsiębiorców (naturalnie można też wyróżnić *a contrario* dużych przedsiębiorców, ale nie byłoby to relewantne prawnie). Art. 103 ustawy o swobodzie działalności gospodarczej stanowi, że "*Państwo stwarza, z poszanowaniem zasad równości i konkurencji, korzystne warunki dla funkcjonowania i rozwoju mikroprzedsiębiorców, małych i średnich przedsiębiorców*". Mikroprzedsiębiorca to przedsiębiorca, który w jednym z ostatnich dwóch lat obrotowych zatrudniał średniorocznie mniej niż 10 pracowników¹⁹³ oraz osiągnął roczny obrót netto ze sprzedaży towarów, wyrobów i usług oraz operacji finansowych nieprzekraczający równowartości w złotych 2 mln euro, lub sumy aktywów jego bilansu sporządzonego na koniec jednego z tych lat nie przekroczyły równowartości w złotych 2 mln euro. Adekwatne są definicje małego przedsiębiorcy (mniej niż 50 pracowników i limit 10 mln euro) i średniego przedsiębiorcy (mniej niż 250 pracowników i limit 50 mln euro w przypadku obrotu

191 Ibidem, str. 236.

192 Prawo gospodarcze publiczne, K. Strzyczkowski. Podobnie w Prawo gospodarcze publiczne – zagadnienia administracyjnoprawne, pod red. H. Gronkiewicz-Waltz i M. Wierzbowskiego.

193 Art. 109 dookreśla, że chodzi o pełne etaty i bez uwzględnienia pracowników będących na urlopie wychowawczym lub macierzyńskim.

netto i 43 mln euro w przypadku sumy aktywów jego bilansu)¹⁹⁴. Ustawa o swobodzie działalności gospodarczej nie posługuje się terminem przedsiębiorstwa. Definicja tego pojęcia w znaczeniu przedmiotowym znajduje się w Kodeksie Cywilnym w art. 55¹ - "*przedsiębiorstwo jest zorganizowanym zespołem składników niematerialnych i materialnych przeznaczonym do prowadzenia działalności gospodarczej*"¹⁹⁵.

2.4 Wolność działalności gospodarczej

Produkcja filmowa jest wolną działalnością gospodarczą, czyli decydującym czynnikiem jest wola podmiotu zainteresowanego, bez udziału organów administracji publicznej¹⁹⁶. Art. 14 ustawy o swobodzie działalności gospodarczej ustanawia m. in., że: przedsiębiorca może podjąć działalność gospodarczą w dniu złożenia wniosku o wpis do Centralnej Ewidencji i Informacji o Działalności Gospodarczej (CEIDG) albo po uzyskaniu wpisu do rejestru przedsiębiorców w Krajowym Rejestrze Sądowym; wpisowi do ewidencji podlegają przedsiębiorcy będący osobami fizycznymi; przedsiębiorca ma prawo we wniosku o wpis do Centralnej Ewidencji i Informacji o Działalności Gospodarczej określić późniejszą datę podjęcia działalności gospodarczej niż dzień złożenia wniosku; spółka kapitałowa w organizacji może podjąć działalność gospodarczą przed uzyskaniem wpisu do rejestru przedsiębiorców. Przy czym należy zwrócić uwagę, iż istnieją

194 Według rekomendacji Komisji Europejskiej z 6 maja 2003 r. (nr 2003/361/EC) obowiązującej od 1 stycznia 2005 r. występują też następujące kategorie przedsiębiorców: przedsiębiorca niezależny (ang. *autonomous enterprise*); przedsiębiorca partnerski (ang. *partner enterprise*); przedsiębiorca powiązany (ang. *linked enterprise*).

195 Obejmuje ono w szczególności (nie tylko):

1) oznaczenie indywidualizujące przedsiębiorstwo lub jego wyodrębnione części (nazwa przedsiębiorstwa);

2) własność nieruchomości lub ruchomości, w tym urządzeń, materiałów, towarów i wyrobów, oraz inne prawa rzeczowe do nieruchomości lub ruchomości;

3) prawa wynikające z umów najmu i dzierżawy nieruchomości lub ruchomości oraz prawa do korzystania z nieruchomości lub ruchomości wynikające z innych stosunków prawnych;

4) wierzytelności, prawa z papierów wartościowych i środki pieniężne;

5) koncesje, licencje i zezwolenia;

6) patenty i inne prawa własności przemysłowej;

7) majątkowe prawa autorskie i majątkowe prawa pokrewne;

8) tajemnice przedsiębiorstwa;

9) księgi i dokumenty związane z prowadzeniem działalności gospodarczej.

196 Prawo gospodarcze publiczne, K. Strzyczkowski.

także osoby prawne będące przedsiębiorcami niepodlegającymi wpisowi do rejestru (nabywają one *ex lege* status osób prawnych).

2.5 Rejestr i ewidencja przedsiębiorców

Producent filmowy składając wniosek o wpis do rejestru przedsiębiorców, bądź o wpis do Centralnej Ewidencji i Informacji o Działalności Gospodarczej (CEIDG), niejako zawiadamia organy administracji publicznej o podjęciu działalności, a nie występuje o zgodę na jej podjęcie. Decyzja administracyjnoprawna nie ma *de iure* charakteru konstytutywnego w tym przypadku, a raczej posiada "*znamiona czynności materialno-technicznej*" o charakterze deklaratoryjnym¹⁹⁷. Tak też ukształtowana jest linia orzecznictwa sądów w Polsce - "*działalność gospodarcza jest faktem, kategorią o charakterze obiektywnym, nie konstytuuje jej zatem wpis bądź jego brak do odpowiedniego rejestru*"¹⁹⁸. Nie oznacza to jednak, że organ ewidencyjny nie bada czy spełnione są we wniosku formalnoprawne kryteria ustawowe. Organ może zwrócić wniosek przedsiębiorcy do uzupełnienia lub odmówić wpisu w określonych okolicznościach. Wśród osób prawnych znajdujemy podmioty, które podlegają wpisowi do rejestru przedsiębiorców w KRS (np. spółka z o.o.), a także takie, które podlegają wpisowi do innych rejestrów (np. stowarzyszenia, fundacje).

2.6 Swoboda przedsiębiorczości

Prawo Unii Europejskiej gwarantuje, obok innych swobód, swobodę przedsiębiorczości¹⁹⁹. W oparciu o nią osoby fizyczne oraz osoby prawne krajów członkowskich UE i EFTA mogą dowolnie obrać miejsce prowadzenia działalności gospodarczej na obszarze Unii²⁰⁰. Art. 13 ust. 1 ustawy o swobodzie działalności

197 Ibidem.

198 Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Gdańsku z 16 grudnia 2010 r., III SA/Gd 556/10.

199 Art. 43 TWE, Dz.U. C 321E z 29 grudnia 2006 r., wersja skonsolidowana.

200 Prawo gospodarcze publiczne, K. Strzyczkowski, str. 202 - "*państwa członkowskie nie mogą ograniczać na własnym terytorium swobody prowadzenia działalności gospodarczej (przedsiębiorczości) obywateli innych państw Wspólnoty (przedsiębiorczość pierwotna). Zakaz ten dotyczy również wprowadzania ograniczeń w tworzeniu filii, agencji lub oddziałów przedsiębiorstw na terytorium innego państwa członkowskiego (przedsiębiorczość wtórna). (...) Przepis art. 43 TWE jest bezpośrednio skuteczny (...). Oznacza to możliwość bezpośredniego powoływania się na tę normę przed sądami krajowymi (...). (...)*"

gospodarczej potwierdza, że te osoby zagraniczne mogą podejmować i wykonywać działalność gospodarczą na takich samych zasadach jak obywatele polscy. Przy czym należy rozróżnić dwie odrębne sytuacje prawne podmiotów gospodarczych. Przedsiębiorca, który ma zamiar w sposób ciągły prowadzić swoją działalność w wybranym obcym kraju członkowskim, będzie mógł korzystać z autonomii gospodarczej danej przez swobodę przedsiębiorczości. Natomiast, jeżeli celem przedsiębiorcy jest tylko czasowy, nietrwały udział w życiu gospodarczym innego państwa członkowskiego, to wówczas będzie funkcjonował w ramach swobody usług²⁰¹.

2.7 Produkcowanie filmów w Polsce przez podmiot zagraniczny

Zgodnie z użytymi w art. 5 ustawy o swobodzie działalności gospodarczej definicjami, osoba zagraniczna to: osoba fizyczna nieposiadająca obywatelstwa polskiego; osoba prawna z siedzibą za granicą; jednostka organizacyjna niebędąca osobą prawną posiadająca zdolność prawną, z siedzibą za granicą. Natomiast przedsiębiorca zagraniczny to osoba zagraniczna wykonująca działalność gospodarczą za granicą oraz obywatel polski wykonujący działalność gospodarczą za granicą. Przedsiębiorcy zagraniczni - producenci filmowi - mogą także tworzyć w Polsce zarówno swoje oddziały jak i przedstawicielstwa²⁰². Naturalnie w przypadku przedsiębiorcy zajmującego się produkcją filmową tworzenie przedstawicielstwa w innym kraju miałoby znikomy sens gospodarczy, jeśli miałby on zamiar inicjować w tym kraju różne przedsięwzięcia i być partnerem

Podmiotami uprawnionymi do korzystania ze swobody przedsiębiorczości są obywatele państw członkowskich oraz, na podstawie art. 48 TWE, spółki w autonomicznym rozumieniu art. 48 ust. 2 TWE. (...) Spółkami w pojęciu prawa wspólnotowego mogą być wszystkie polskie spółki handlowe: spółka jawna, spółka partnerska, spółka komandytowa, spółka komandytowo-akcyjna, spółka z ograniczoną odpowiedzialnością i spółka akcyjna. Definicja spółki w TWE nie obejmuje polskiej spółki cywilnej." Co ważne, jak podkreśla dalej autor, *"spółkami w rozumieniu TWE są także spółdzielnie, stowarzyszenia i fundacje, jeżeli prowadzą, podobnie jak polskie spółki, działalność gospodarczą w celu osiągnięcia zysku bądź co najmniej celu gospodarczego."*

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ustawa o swobodzie działalności gospodarczej wyjaśnia różnicę pomiędzy tymi pojęciami. Art. 94 ustawy mówi o tym, że *"zakres działania przedstawicielstwa może obejmować wyłącznie prowadzenie działalności w zakresie reklamy i promocji przedsiębiorcy zagranicznego"*. Natomiast oddział, zgodnie z art. 5, oznacza *"wyodrębnioną i samodzielną organizacyjnie część działalności gospodarczej, wykonywaną przez przedsiębiorcę poza siedzibą przedsiębiorcy lub głównym miejscem wykonywania działalności"*. Zatem oddział dysponuje o wiele większym arsenalem możliwości i ma swój własny częściowo niezależny status, ale nie posiada własnej osobowości prawnej gdyż działa w imieniu innego podmiotu.

działań innych podmiotów. Znacznie rozsądniejsze byłoby skorzystanie z usług już istniejącego na danym rynku od długiego czasu i cieszącego się odpowiednią renomą podmiotu (*vide* def. usług filmowych w ustawie o kinematografii), bądź też stworzenie z innym podmiotem wspólnymi środkami spółki kapitałowej ulokowanej w danym kraju.

2.8 Tworzenie jednorazowych twórców gospodarczych w celu realizacji projektu filmowego

Specyfika rynku filmowego jest taka, że niejednokrotnie dany projekt jest przedsięwzięciem na tyle dużym, czasochłonnym (sięgającym nawet kilku lat), kosztownym (przeciętny budżet wynosi od kilku do kilkudziesięciu mln zł w przypadku produkcji europejskich) i zdywersyfikowanym (w produkcji i jeszcze częściej w koprodukcjach biorą udział przedsiębiorcy i wykonawcy z wielu odmiennych krajów), że tylko do danego jednego pełnometrażowego filmu fabularnego tworzy się specjalny podmiot gospodarczy - np. spółkę z o.o (prawo polskie dopuszcza założenie tej spółki na czas określony). W zasadzie praktykuje się to coraz częściej także w przypadku zwykłych projektów, co ułatwia potem operacje księgowo-rozliczeniowe i organizacyjne. Natomiast wydaje się być ciekawym zagadnieniem prawnym pytanie, czy jeśli dana działalność z góry zakłada ograniczony czasowo charakter (co często jest podkreślane nawet w nazwie takiej spółki, która powiela tytuł filmu - przykładowo abstrakcyjnie nazwijmy ją "Grunwald 1410"), to czy zgodnie z polskim prawem i orzecznictwem²⁰³ możemy uznać ją za działalność gospodarczą? Warunek ciągłości wyklucza doraźne (choćby rozciągnięte w czasie), incydentalne przedsięwzięcia z pod kategorii działalności gospodarczej. Nawet, jeśli są spełnione pozostałe warunki jak zarobkowy charakter czy zorganizowanie itp. We wcześniejszym fragmencie pracy odpowiedziano na tak postawione pytanie twierdząco, czyli, że działalność gospodarcza w sektorze audiowizualnym może mieć również formę nietrwałą – obejmującą realizację jednego tylko projektu filmowego. W przytoczonym już uprzednio komentarzu A. Powołowskiego znajduje się następujący fragment -

203 Uchwała Sądu Najwyższego z 6 grudnia 1991 r. III CZP 117/91, OSP 1992, poz. 235, w której sformułowano cechy działalności gospodarczej, w tym obok innych - powtarzalność działań (standaryzacja transakcji, seryjność produkcji, stała współpraca), co potwierdził potem także NSA w wyroku z 4 lutego 2000 r., I SA/Lu 1519/98.

"Należy zauważyć przy tym, że ciągłość nie jest tożsama z obowiązkiem nieprzerywania działalności, ponieważ pozostawałoby to w sprzeczności z wolnością zaprzestania (zakończenia) działalności gospodarczej". Zatem wydaje się, że nie mógłby się producent filmowy powoływać na fakt, że zgodnie z prawem założył spółkę na czas określony (np. dwóch lat).

3. Spółka z ograniczoną odpowiedzialnością

3.1 Spółka z ograniczoną odpowiedzialnością – wprowadzenie

Najczęściej wybraną formą organizacyjnoprawną prowadzenia działalności gospodarczej (również przez producentów filmowych) w Polsce, jest w praktyce spółka z ograniczoną odpowiedzialnością²⁰⁴. Popularność tej formy prawdopodobnie jeszcze wzrosła po zmniejszeniu minimalnej kwoty kapitału zakładowego z 50 000 zł do 5 000 zł i umożliwienia zarejestrowania spółki drogą elektroniczną bez formy notarialnej²⁰⁵. Producenci filmowi z reguły sami są zarówno wspólnikami, członkami zarządu jak i pracownikami swoich spółek, a także nie powołują organów kontroli wewnętrznej, co jest dość częstym rozwiązaniem w przypadku małych tworców gospodarczych. Jednakże warto odnotować, że choć jest to zgodne z przepisami prawa to z punktu widzenia analizy teoretycznoprawnej sprzeczne z naturą spółki z o.o. i intencją prawodawcy (powielanie struktury spółki osobowej). Konstrukcja prawna spółki z o.o. opiera się w całości na kapitale i rozdzieleniu własności udziałów i prerogatyw władczych od zarządzania nią i kierowania jej bieżącymi sprawami w sposób profesjonalny. Stąd też wynika ujęta w art. 151 § 4 kodeksu spółek handlowych kluczowa cecha braku odpowiedzialności majątkowej osobistej wspólników sp. z o.o. (zasada ograniczonej odpowiedzialności), która jest ekonomiczną zachętą dla uczestników

204 Teza w oparciu o obserwację własną na przykładzie rzetelnej analizy statusu organizacyjnego wielu małych i średnich przedsiębiorców w Polsce zajmujących się produkcją filmów fabularnych.

205 Nowelizacja kodeksu spółek handlowych wprowadziła taką możliwość od 1 stycznia 2012 roku. Oczywiście przyspieszy to procedurę, ale należy przypomnieć, że w tym wypadku trzeba posiadać podpis elektroniczny i jedynym dopuszczalnym wkładem finansowym jest wkład pieniężny (brak możliwości aportowania na etapie rejestracji drogą elektroniczną).

obrotu gospodarczego. Kodeks spółek handlowych²⁰⁶ w odniesieniu do sp. z o.o. zawiera wiele przepisów elastycznych i pozostawiających samym zainteresowanym swobodę kształtowania spółki²⁰⁷, ale z drugiej strony nie jest pozbawiony norm bezwzględnie wiążących i restrykcyjnych, które mają za zadanie głównie chronić interesy wierzycieli. Kontynuując temat odpowiedzialności za zobowiązania spółki należy wyjaśnić, że wyłączenie odpowiedzialności dotyczy wspólników, a nie członków władz spółki i innych osób upoważnionych do jej reprezentowania²⁰⁸. *"Najdalej idącą odpowiedzialność członków zarządu spółki przewiduje art. 299 k.s.h., który stanowi w § 1, że jeżeli egzekucja przeciwko spółce okaże się bezskuteczna, członkowie zarządu odpowiadają solidarnie za jej zobowiązania. Odpowiedzialność ta nie ma więc charakteru odszkodowawczego i daje podstawę wierzycielom spółki do dochodzenia roszczeń bezpośrednio przeciwko członkom zarządu"*²⁰⁹. Kolejny paragraf tego samego artykułu wskazuje jednak przesłanki umożliwiające uchylenie się członków zarządu od odpowiedzialności, jeśli spełniony będzie jeden z trzech podanych warunków²¹⁰ (należy zestawić to z treścią art. 21 ustawy prawo upadłościowe i naprawcze²¹¹). Należy pamiętać, że spółka z o.o. zyskuje osobowość prawną wraz z wpisem do właściwego rejestru sądowego, a swój byt jako taki zachowuje niezależnie od ewentualnych zmian w składzie osobowym wspólników. Inaczej mówiąc może funkcjonować dalej nawet w sytuacji gdyby pozostał jeden tylko wspólnik, co znowu wynika z jej "kapitałowego", a nie "osobowego" charakteru prawnego. Sam kapitał zakładowy spółki należy do jej pasywów i może zostać wniesiony, jako

206 Ustawa z 15 września 2000 r. kodeks spółek handlowych. (Dz.U. 2000 Nr 94 poz. 1037, z późn. zm.).

207 Kwestia obrotu udziałami, sposobu powoływania oraz zasad funkcjonowania zarządu, kompetencji poszczególnych władz, czy struktury kapitałowej spółki.

208 Prawo handlowe pod red. J. Okolskiego, wyd. 2 Warszawa 2008, rozdział 3.3 "Spółka z ograniczoną odpowiedzialnością" autorstwa J. Modrzejewskiego i C. Wiśniewskiego, str. 262.

209 Ibidem, str. 217 i 262

210 Art. 299 § 2 k.s.h. - Członek zarządu może się uwolnić od odpowiedzialności, o której mowa w §1, jeżeli wykaże, że we właściwym czasie zgłoszono wniosek o ogłoszenie upadłości lub wszczęto postępowanie układowe, albo że niezgłoszenie wniosku o ogłoszenie upadłości oraz niewszczęcie postępowania układowego nastąpiło nie z jego winy, albo że pomimo niezgłoszenia wniosku o ogłoszenie upadłości oraz niewszczęcia postępowania układowego wierzyciel nie poniósł szkody.

211 Ustawa z dnia 28 lutego 2003 r. Prawo upadłościowe i naprawcze (Dz.U. 2003 Nr 60 poz. 535, z późn. zm.).

wkład pieniężny albo wkład niepieniężny (aport), bądź też wkład mieszany²¹². Aport powinien mieć swoją wartość majątkową i może być np. nieruchomością, rzeczą ruchomą zarówno oznaczoną co do tożsamości jak i co do gatunku, a nawet aportem mogą być prawa na dobrach niematerialnych. Okres pośredni pomiędzy momentem zawarcia umowy spółki z o.o., a wpisaniem jej do rejestru, to tzw. spółka w organizacji. Ustawa przyznaje spółce w organizacji zarówno zdolność prawną jak i zdolność sądową (w tym okresie czasu musi nastąpić też wybór władz spółki i wniesienie wkładów). Art. 157 § 1 pkt. 2 k.s.h. nakazuje określenie przedmiotu działalności spółki²¹³, co jest o tyle istotne, że daje możliwość określenia szerokich ram uwzględniających wiele różnych dziedzin (według PKD) działalności. Spółka producencka nie musi się ograniczać do produkcji filmów, może wpisać także działalność wydawniczą, dystrybucyjną i wiele innych (art. 40 u.k.r.s. wymaga skonkretyzowania przedmiotu dz. gosp. we wniosku rejestrowym w oparciu o klasyfikacje PKD). Kodeks spółek handlowych określa dokładnie relacje pomiędzy poszczególnymi organami spółki z o.o., ich kompetencje własne, mechanizmy nadzoru czy procedurę likwidacji spółki. Te zagadnienia nie będą w tym miejscu szczegółowo przedstawiane, gdyż, jak było to wspomniane wcześniej, spółki z o.o. w sektorze produkcji filmowej funkcjonują *de facto*, jako niewielkie podmioty gospodarcze posiadające większość cech spółek osobowych i podporządkowane w całości jednej (bądź kilku) osobie wyposażonej we wszelkie atrybuty decyzyjne. Z tego też względu warto nakreślić krótko obraz jednoosobowej spółki z o.o.

3.2 Jednoosobowa spółka z o.o.

Jednoosobowa spółka z o.o. to taka spółka, w której wszystkie udziały należą do jednego wspólnika²¹⁴. Akt założycielski w tym przypadku jest jednostronną czynnością prawną i zastępuje w swojej formie umowę spółki. Jedyny wspólnik z reguły, i jest to dopuszczalne, jest też jedynym członkiem zarządu

212 Art. 158 § 1 k.s.h.

213 Sąd Najwyższy w uchwale z dnia 21 kwietnia 1989 r. wyraził pogląd, że przedmiot przedsiębiorstwa powinien określać "co najmniej rodzaj działalności gospodarczej" - III CZP 24/89, OSNC 1990 nr 3 poz. 45.

214 Art. 4 § 1 pkt. 3 k.s.h. Na marginesie warto dodać, że można być w więcej niż jednej spółce jedynym wspólnikiem.

spółki, co ponadto niweluje sens powoływania kontroli wewnętrznej²¹⁵. Instytucja zgromadzenia wspólników może być w praktyce w takiej spółce zastąpiona samodzielnym podejmowaniem uchwał w trybie art. 227 § 2 k.s.h. (*"bez odbycia zgromadzenia wspólników mogą być powzięte uchwały, jeżeli wszyscy wspólnicy wyrażą na piśmie zgodę na postanowienie, które ma być powzięte, albo na głosowanie pisemne"*). Spółka jednoosobowa może powstać zarówno w sposób pierwotny, czyli założona jako taka, jak również wtórny. Wtórność oznacza przetransformowanie spółki wieloosobowej w jednoosobową, na przykład w wyniku redukcji polegającej na wykupieniu udziałów innych osób. Nietrudno dojść do konstatacji, że spółka jednoosobowa jest podmiotem o potencjalnie podwyższonym ryzyku z punktu widzenia interesów wierzycieli. Dlatego kodeks przewidział rozszerzoną jawność w rejestrze sądowym danych spółki i jedyne go wspólnika (obojętnie czy powstała pierwotnie czy wtórnie) wraz z adnotacją o tej formie, co pozwala kontrahentom na skuteczne powzięcie informacji o tym fakcie. Przede wszystkim jednak takim istotnym wymogiem z punktu widzenia bezpieczeństwa obrotu jest nakaz uwieczniania oświadczeń woli jedyne go wspólnika w formie minimum pisemnej, a jeśli wspólnik ten jest również członkiem zarządu swojej spółki, to czynności prawne dokonywane pomiędzy nim a spółką wymagają formy notarialnej²¹⁶.

3.3 Tzw. spółka z o.o.-komandytowa

Coraz częściej w Polsce spotkać można taką formę hybrydalną jak tzw. spółka z o.o.-komandytowa²¹⁷. Korzysta się z takiej formuły w celu optymalizacji podatkowej. Kodeks spółek handlowych nie wymienia takiej konstrukcji prawnej jak spółka z o.o.-komandytowa. Jest to nazwa potoczna na spółkę komandytową, której komplementariuszem jest spółka z ograniczoną odpowiedzialnością (spółka z o.o. w tym wypadku zarządza sprawami spółki, ale nie generuje zysku,

215 Zgodnie z art. 212 k.s.h. można prowadzić indywidualną kontrolę, co w tym wypadku oznaczałoby kontrolę własnej działalności.

216 Art. 173, 210 § 2 k.s.h. Notariusz każdorazowo zawiadamia sąd rejestrowy o dokonaniu takiej czynności.

217 Bardzo popularne rozwiązanie w Niemczech, w Polsce dopiero od kilku lat widać wzrost popularności tej formy.

zostawiając tą rolę komandytariuszowi, jako pełnomocnikowi). Korzysta się więc z możliwości jakie daje spółka osobowa, czyli opodatkowania wspólników podatkiem dochodowym w wysokości 19% (zamiast ok. 34,5 % efektywnego podatku przy sp. z o.o.)²¹⁸. Drugą korzyścią jest natomiast ograniczenie odpowiedzialności wspólników takiej spółki na takich zasadach, jakie obowiązują przy spółce z o.o. Jeszcze bardziej opłacalnym ekonomicznie rozwiązaniem może być oparcie działalności gospodarczej na formule spółki komandytowo-akcyjnej w powiązaniu z funduszem inwestycyjnym zamkniętym²¹⁹.

4. Sąd Arbitrażowy Rynku Audiowizualnego

W czerwcu 2011 r., rok po podjęciu decyzji o jego utworzeniu przez Walne Zgromadzenie Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, rozpoczął działalność Sąd Arbitrażowy Rynku Audiowizualnego (SARA)²²⁰. Jest to stały sąd polubowny, który prowadzi także w ramach osobnego wydziału mediacje na rzecz stron. W Polsce funkcjonuje już sąd arbitrażowy przy Krajowej Izbie Gospodarczej, ale z uwagi na specyfikę działalności gospodarczej w sektorze audiowizualnym i skomplikowane zagadnienia z zakresu prawa własności intelektualnej, które jej towarzyszą, Krajowa Izba Producentów Audiowizualnych zdecydowała o powołaniu oddzielnego podmiotu. Z punktu widzenia producentów filmowych i całego rynku filmowego, a zwłaszcza jego wymiaru gospodarczego, to instytucjonalne novum niewątpliwie przyspieszy, ułatwi i usystematyzuje procedurę dochodzenia swoich praw majątkowych przez filmowców. Stanowiąc alternatywę dla sądownictwa państwowego, z biegiem czasu może zyskać w środowisku

218 Produkcja filmowa - aspekty podatkowe. Prezentacja doradców podatkowych z kancelarii prawnej Leśnodorski Ślusarek i Wspólnicy – M. Grzeleckiego i Ł. Adamczyka. Warszawa, 27 marca 2010 r. Materiał udostępniony do pracy przez Krajową Izbę Producentów Audiowizualnych.

219 Ibidem.

220 Pierwszym prezesem sądu został min. Aleksander Proksa, a wśród arbitrów znajdują się zarówno praktycy - adwokaci, radcowie prawni, jak też uczeni w prawie - profesorowie uczelni państwowych. Wszyscy oni zostali wyselekcjonowani pod kątem dogłębnej znajomości przede wszystkim prawa własności intelektualnej. Angielska nazwa sądu brzmi - "Court of Arbitration of Audiovisual Market at the Polish Audiovisual Producers Chamber of Commerce in Warsaw".

branżowym autorytet²²¹, być punktem odniesienia w materii prawa filmowego (na bazie doświadczenia arbitrów w funkcjonowaniu przemysłu filmowego, obok ich wyspecjalizowanej wiedzy prawniczej). Ponadto pozytywnie wpływa na kulturę prawną społeczeństwa kierunek zmierzający do rozstrzygania sporów cywilnych drogą nie tylko arbitrażu, ale przede wszystkim mediacji w celu zawarcia ugody. Prawne ramy sądownictwa polubownego zostały wyznaczone przez część V kodeksu postępowania cywilnego (tytuły I-VIII)²²². Sądownictwo arbitrażowe oznacza rozstrzyganie sporów poza sądownictwem państwowym, a jego legitymacja wynika z dobrowolnego przekazania mu takiej kompetencji przez strony sporu w drodze umowy. Art. 1157 kodeksu postępowania cywilnego stanowi, że *"jeżeli przepis szczególny nie stanowi inaczej, strony mogą poddać pod rozstrzygnięcie sądu polubownego spory o prawa majątkowe lub spory o prawa niemajątkowe – mogące być przedmiotem ugody sądowej, z wyjątkiem spraw o alimenty"*²²³. Szczególnie ważne jest to, że klauzula arbitrażowa w umowie głównej sporządzonej przez strony ma swoją własną autonomię, co oznacza, że wypowiedzenie czy rozwiązanie umowy głównej nie będzie skutkowało nieobowiązaniem zapisu polubownego²²⁴. Klauzula arbitrażowa²²⁵ powinna określać przedmiot sporu albo przedmiot stosunku prawnego z którego spór może wyniknąć, kwestię arbitrów (SARA przewiduje możliwość wyboru jednego bądź trzech arbitrów, a brak ustalenia wielkości składu arbitrów powoduje zgodnie z przepisem 1169 § 2 k.p.c i regulaminem SARA formę trzyosobową)²²⁶ i inne

221 W Europie funkcjonuje kilka sądów arbitrażowych, np. sąd Międzynarodowej Izby Handlowej w Paryżu czy Centrum Arbitrażowe Federalnej Izby Gospodarczej w Wiedniu, cieszącej się szeroką estymą. Polscy przedsiębiorcy, w tym producenci filmowi, mogą w umowie zawrzeć klauzulę arbitrażową ze wskazaniem także zagranicznych sądów polubownych.

222 Ustawa z 17 listopada 1964 r - Kodeks postępowania cywilnego (Dz.U. 1964 Nr 43 poz. 296, z późn. zm.).

223 Na marginesie należy dodać, że można poczynić także zapis na rozstrzygnięcie sporu z zakresu prawa pracy, ale jest to obarczone dodatkowymi warunkami. Np. formę arbitrażu można wybrać tylko już po powstaniu sporu (art. 1164 k.p.c.). Poza tym art. 1163 k.p.c. dopuszcza ustanowienie zapisu na sąd polubowny w statucie spółki handlowej odnośnie sporów ze stosunku spółki (wiąże on spółkę i wspólników).

224 Prawo handlowe pod red. J. Okolskiego, str. 750.

225 Na stronie Sądu Arbitrażowego Rynku Audiowizualnego podano wzór klauzuli - *"Wszelkie spory wynikające z niniejszej umowy lub powstałe w związku z nią będą rozstrzygane przez Sąd Arbitrażowy Rynku Audiowizualnego przy Krajowej Izbie Producentów Audiowizualnych w Warszawie zgodnie z Regulaminem tego Sądu obowiązującym w dacie wniesienia pozwu."* Źródło internetowe - pozycja nr 32.

226 Trzech arbitrów podnosi koszt postępowania polubownego. W sprawach, w których wartość przedmiotu sporu nie przekracza 50 000 zł, panel orzekający SARA jest jednoosobowy.

ewentualnie postanowienia zgodne z prawem. Należy podkreślić, że producent filmowy może ustanowić właściwość SARA do rozstrzygnięcia określonego przedmiotu sporu w przyszłości (drogą zapisu w umowie w stosunkach cywilnoprawnych z innymi podmiotami), jak też już po fakcie zaistnienia sporu przy założeniu zgody obu stron na taką formę. Sąd Najwyższy w swojej uchwale²²⁷ przyjął, że umowa o arbitraż może być zawarta poprzez pełnomocnictwo, ale tylko szczególne, bowiem wyłączenie jurysdykcji sądów państwowych jest czynnością przekraczającą zakres zwykłego zarządu²²⁸. Postępowanie przed SARA jest poufne, jednoinstancyjne, a orzeczenie ma moc ostateczną. Pozew składa się w sekretariacie SARA w Warszawie i powinien on zawierać: oznaczenie stron postępowania; uzasadnienie właściwości sądu wraz z umową o arbitraż; oznaczenie wartości przedmiotu sporu; dokładne określenie żądanie pozwu wraz z uzasadnieniem i powołaniem dowodów; wskazanie arbitra²²⁹ i inne wnioski formalne związane ze składem sądu polubownego oceniającego sprawę; odpowiednią ilość wniosków (pozew oraz odpisy dla pozwanego i arbitrów) złożonych w języku²³⁰ postępowania. Wyrok sądu polubownego lub ugoda przed nim zawarta, zgodnie z art. 1212 k.p.c., *"mają moc prawną na równi z wyrokiem sądu lub ugodą zawartą przed sądem, po ich uznaniu przez sąd albo po stwierdzeniu przez sąd ich wykonalności"*. Owo uznanie lub stwierdzenie wykonalności przez sąd powszechny następuje na wniosek strony²³¹.

PISF wymaga by beneficjenci Instytutu zamieszczali w zawieranych umowach koprodukcyjnych, sponsorskich, inwestorskich i innych klauzulę wskazującą na rozstrzyganie sporów pomiędzy partnerami produkcji w pierwszej kolejności przez Sąd Arbitrażowy Rynku Audiowizualnego przy Krajowej Izbie Producentów Audiowizualnych w Warszawie.

227 Uchwała SN z 8 marca 2002 r. III CZP 8/02, OSNC 2002, Nr 11 poz. 133.

228 Prawo handlowe pod red. J. Okolskiego, str. 752.

229 W regulaminie SARA jest zapis o tym, że przy panelu pełnym trzyosobowym każda ze stron powinna w ciągu 2 tygodni wskazać z listy arbitrów sądu jedną osobę. Po powołaniu arbitrów sekretarz sądu wzywa ich do wyboru trzeciego arbitra - przewodniczącego panelu orzekającego.

230 Regulamin SARA w § 7 przewiduje, że strony postępowania lub mediacji mogą wybrać język polski lub angielski.

231 Art. 1213 k.p.c.

5. Prawo autorskie

5.1 Prawo autorskie - wprowadzenie

Produkcja filmowa w Polsce pozostaje pod silnym wpływem prawa autorskiego²³². Ta dziedzina prawa jak żadna inna wywiera bezpośredni skutek na kształt produkcji na każdym z jej etapów. Można posłużyć się terminami szerszymi, takimi jak prawo własności intelektualnej lub prawo na dobrach niematerialnych, ale wydaje się, iż pojęcie "prawo autorskie" rozumiane wąsko będzie tutaj adekwatne²³³. Zagadnienia prawnoautorskie nastroczają różnorodne problemy i wątpliwości w procesie produkcji filmowej, toteż seminaria i fora²³⁴ poświęcone prawnym aspektom produkcji filmowej skupiają się prawie w całości na tym obszarze prawa.

5.2 Przedmiot prawa autorskiego

Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. Jest to dokładny zapis artykułu pierwszego ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych²³⁵, a zarazem definicja legalna utworu. Pojęcie utworu odnosi się do dobra niematerialnego, a

232 Prawo autorskie ma charakter terytorialny. Czyli ochrona prawnoautorska obowiązuje na obszarze danego kraju w ramach, jakie wyznacza jego prawodawstwo w tej dziedzinie. Zasady ochrony w Polsce określa art. 5 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Potwierdził też owy charakter terytorialności Europejski Trybunał Sprawiedliwości w wyroku z 14 lipca 2005 r., C-192/04 w sprawie *Lagardere Active Broadcast v. Societe pour la perception de la remuneration equitable*.

233 Prawo własności intelektualnej obejmuje także własność przemysłową, regulacje patentów, bazy danych, odmiany roślin i znaki towarowe. Prawo autorskie w ujęciu szerszym dotyczy także praw pokrewnych.

234 Wnioski oparte o własne doświadczenia z tego typu spotkań. Przykładowo można wymienić warsztaty zainicjowane przez KIPA lub PISF, jak też cykl "X Muza a Temida" organizowany w ramach międzynarodowego festiwalu filmowego "Plus Camerimage".

235 Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 roku, Dz.U. 1994 Nr 24 poz. 83, tekst jednolity. Przepisy ustawy stosuje się do utworów (art. 5):

1) których twórca lub współtwórca jest obywatelem polskim lub

1^a) których twórca jest obywatelem państwa członkowskiego Unii Europejskiej, lub państw członkowskich Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) - stron umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym, lub

2) które zostały opublikowane po raz pierwszy na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej albo równocześnie na tym terytorium i za granicą, lub

3) które zostały opublikowane po raz pierwszy w języku polskim, lub

4) które są chronione na podstawie umów międzynarodowych, w zakresie, w jakim ich ochrona wynika z tych umów.

rzecz materialna, na której to dobro zostało utrwalone stanowi odrębny przedmiot prawa. W szczególności, obok przykładowo wymienionych innych dzieł, przedmiotem prawa autorskiego są utwory audiowizualne (w tym filmowe). Na mocy ustawy (podobnie w Traktacie WIPO²³⁶) nie są chronione same pomysły, odkrycia, idee (np. ogólny pomysł nowego filmu), a wyłącznie ich sposoby wyrażenia "od momentu ustalenia"²³⁷. Ta ekspresja, uzewnętrznienie koncepcji nie jest tym samym, co rejestracja albo publikacja dzieła, które same w sobie w różnych porządkach prawnych mogą mieć skądinąd istotne znaczenie dla ochrony utworu²³⁸. W Polsce ochrona przysługuje twórcy niezależnie od spełnienia jakichkolwiek formalności²³⁹.

5.3 Inspiracja, a opracowanie utworu

Przygotowując film fabularny można się inspirować cudzym utworem (np. innym filmem, książką czy historią), a także dopuszczalne jest tworzenie nowych dzieł będących opracowaniem cudzego utworu. Istnieje jednak zasadnicza różnica pomiędzy znaczeniami prawnymi tych określeń. Inspiracja jest utworem samoistnym - swobodnym uprawnieniem wolnym od jakichkolwiek zezwoleń autora utworu pierwotnego czy opłat na jego rzecz bądź organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Warunkiem jest jednak nie wykraczanie poza ramy inspiracji, a granica pomiędzy nią, a opracowaniem może być nieostra. Opracowanie jest dziełem zależnym i, poza sytuacją, kiedy prawa majątkowe do utworu pierwotnego wygasły, wymaga zezwolenia twórcy dzieła opracowywanego

236 Traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej (WIPO) o prawie autorskim, Genewa 1996 r., ratyfikowany w Polsce w marcu 2003 r.

237 Art. 1 ust. 2¹ i art. 1 ust. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Owo ustalenie, uzewnętrznienie (zakomunikowanie innym osobom) może mieć miejsce "*choćby w postaci nieutrwalonej (jak to ma miejsce np. przy muzycznej improwizacji lub ustnym przekazie)*" - Prawo autorskie pod red. J.Barty i R.Markiewicza, Wydawnictwo Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2010, wydanie 2, str. 26.

238 "Amerykańskie Prawo Autorskie - sytuacja prawna producenta dzieła audiowizualnego według amerykańskiego prawa autorskiego" - praca doktorska J. Sieńczyłło-Chlabicz, wydawca Temida 2 Białystok 1998 r. Np. w amerykańskim systemie prawa copyright istniał dawniej na podstawie ustawy z 1909 r. "Act of March 4" oraz jeszcze starszych ustaw podział dualny na ochronę stanowią zwyczajową lub ustawową i szerszą - federalną, która to powstawała od momentu publikacji dzieła. Ustawa z 1976 r. obowiązująca w Stanach Zjednoczonych do dziś zmieniła ten podział i odąd "*został on zastąpiony przez jeden zuniifikowany system prawa autorskiego, który obejmuje ochroną dzieła od momentu ich stworzenia*".

239 Art. 1 ust. 4 ustawy pr. aut. i p.p. Tak też w Prawo autorskie pod red. J.Barty i R.Markiewicza, str. 21.

oraz zapłaty stosownego wynagrodzenia. Te zagadnienia są ważne nie tylko na polu audiowizualnym, ale przede wszystkim muzycznym, kiedy to często współczesne utwory muzyczne są tworzone w oparciu o już istniejące dzieła z wykorzystaniem fragmentów ich melodii (tzw. sampli) bądź tekstu.

5.4 Podmiot prawa autorskiego

Podmiotem prawa autorskiego jest twórca, o ile ustawa nie stanowi inaczej²⁴⁰. Prawo autorskie do utworu może przysługiwać również wspólnie grupie osób - współtwórcom danego dzieła. Tak prawie zawsze²⁴¹ jest w przypadku filmu, który jest określany mianem dzieła współautorskiego. Domniemywa się, że wielkości udziałów współtwórców są równe²⁴², a każdy ze współtwórców może wykonywać prawo autorskie do swojej części utworu (ale tylko mającej samodzielne znaczenie) bez uszczerbku dla praw pozostałych współtwórców. Do wykonywania prawa autorskiego do całości utworu potrzebna jest zgoda wszystkich współtwórców i producent filmowy takie zgody uzyskuje. Krytycznie

240 Art. 8 ust. 2 i ust. 3 ustawy pr. aut. i p.p. statuuje domniemanie prawne autorstwa utworu. *"Domniemywa się, że twórcą jest osoba, której nazwisko w tym charakterze uwidoczniiono na egzemplarzach utworu lub której autorstwo podano do publicznej wiadomości w jakikolwiek inny sposób w związku z rozpowszechnianiem utworu". "Dopóki twórca nie ujawnił swojego autorstwa, w wykonywaniu prawa autorskiego zastępuje go producent lub wydawca, a w razie ich braku – właściwa organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi."* Ustawa jednak przewiduje wyjątki od tej reguły.

241 Trudno sobie wyobrazić sytuację kiedy to jedna osoba jest autorem wszystkich poszczególnych elementów filmu składających się na daną całość (typu reżyseria, montaż, zdjęcia, muzyka, scenariusz, scenografia itp.). Wydaje się, że może mieć to miejsce tylko w przypadku filmów niskobudżetowych, krótkometrażowych i offowych.

242 Co nie oznacza, że udziały współtwórców muszą być równe. M. Czajkowska-Dąbrowska uważa, że *"żadna minimalna wielkość udziału, która miałaby uzasadniać status współtwórcy, nie jest przez ustawę wymagana"* i dalej, że *"musi to być wkład w sam proces tworzenia utworu audiowizualnego, a nie w stadia poprzedzające go lub następujące po nim."* - komentarz do art. 69 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (w ramach Komentarza pod red. J.Barty, M.Czajkowskiej-Dąbrowskiej, Z.Ćwiąkalskiego, R.Markiewicza i E.Traple do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dom Wydawniczy ABC 2001, wydanie 2. Z drugą opinią należy się nie zgodzić, gdyż postprodukcja jako stadium po właściwym okresie zdjęciowym zawiera w sobie czynności, które z reguły mają charakter twórczy (autorka komentarza na końcu także zauważa, że montażysta powinien być uznany za współtwórcę filmu, więc wydaje się, że nieprecyzyjnie określono w komentarzu czym jest produkcja właściwa i stadia następujące przed nią i po niej). Sąd badając "wkład twórczy" bierze pod uwagę po pierwsze to czy mamy do czynienia z działalnością twórczą o indywidualnym charakterze oraz czy ten wkład nie jest błahy, drugorzędny wobec całego filmu. Przyjmuje się jednak w drodze praktyki, że owy wkład powinien obejmować cały utwór, a nie jego część. I tak na przykład, zdjęcia, montaż, efekty specjalne, muzyka, scenografia czy kostiumy niewątpliwie obejmują całokształt. Skoro zaliczamy montażystę do grupy współtwórców, to zakreślamy szerszy krąg ponad produkcję właściwą, gdyż jest on częścią postprodukcji. Inna sytuacja jest w przypadku preprodukcji, gdyż ten etap poprzedzający produkcję właściwą (okres zdjęciowy) ma charakter organizacyjno-techniczny, nie ma w tym wypadku mowy o twórczej działalności w rozumieniu ustawy.

należy się odnieść do usunięcia²⁴³ dawniej obowiązującego zapisu w art. 70 ustawy o prawie autorskim, który czynił z producenta filmowego *primus inter pares* i przypisywał mu *ex lege* w sposób pierwotny autorskie prawa majątkowe do utworu audiowizualnego²⁴⁴. To słuszne rozwiązanie i zaniechanie obecnie takiego zapisu komplikuje materię praw majątkowych do dzieła filmowego. Wydaje się, że wynika to z kilku powodów, ale przede wszystkim z niezrozumienia roli producenta filmowego, a także ogólnoeuropejskiej tradycji do przypisywania zbyt dużego znaczenia reżyserowi obrazu i sferze artystycznej filmu²⁴⁵. W klasycznym ujęciu producent filmowy, co podkreśla też ustawa o kinematografii definiując tą funkcję, jest *spiritus movens* całego filmu na wszystkich jego etapach i pozostali uczestnicy produkcji, w tym reżyser, podlegają jego decyzjom. Osoba ta nie tylko w pełni odpowiada za finansowanie produkcji, ale kieruje całym jej rozwojem na płaszczyźnie kreatywnej (udział "artystyczny"²⁴⁶), organizacyjnej, a następnie rozpowszechniania utworu. Z drugiej strony jednak producent świadomie nie eksponuje własnej osoby i zazwyczaj pozostaje niejako w ukryciu, a reżyser i aktorzy promują dany film. To przekłada się na społeczny i medialny odbiór utworu, jako dzieła jednego człowieka - reżysera obrazu.

243 Nowelizacja ustawy z 2000 r.

244 Nie oznacza to, że brzmienie artykułu 70 ustawy w jej tekście ogłoszonym było pozbawione wad. Niektóre zapisy i redakcję całego artykułu można uznać, co najmniej za niefortunne. Niemniej nie zmienia to faktu, że pozycja producenta była umocniona i podkreślona w uprzednim znaczeniu ustawy. Obecnie ustawa przewiduje w art. 11 *ex lege* nabycie praw majątkowych do dzieł zbiorowych (w szczególności encyklopedii lub publikacji periodycznej) producentów lub wydawców, a więc na tym polu pozostawiono analogiczną sytuację.

245 Warto dodać jeszcze raz na marginesie, że istnieje prawdziwe uogólnienie, co do dychotomicznego podziału systemu produkcji filmowej na producencki (USA) i reżyserski (Europa). Chodzi tutaj oczywiście o inne rozłożenia akcentów. Przypuszczalnie źródłem tego stanu rzeczy może być zupełnie inne postrzeganie tego, czym film jest (produktem rynkowym/sztuką) i odmienne modele finansowania produkcji (środki prywatne/środki publiczne). Warto przypomnieć, że to producent filmowy odbiera podczas corocznej najważniejszej na świecie gali filmowej - Oscarów - statuetkę w kategorii "Best picture" (najlepszy film). Oczywiście to na ile producent angażuje się bezpośrednio w sferę wizualną, merytoryczną czy inaczej kreatywną w dany obraz jest uzależnione od konkretnej sytuacji. Ale jako przykład takiego zaangażowania można podać rolę słynnego producenta Roberta Evansa, byłego szefa produkcji studia *Paramount Pictures*, którego decyzje własne nawet w drobnych sprawach przełożyły się na wizualny przekaz filmu "Ojciec chrzestny" z 1972 roku. Evans osobiście zarządzał castingiem aktorskim i reżyserskim, zmieniał scenariusz czy montował film (źródło - opublikowany w Stanach Zjednoczonych w roku 2009 przez wydawnictwo Rat Press wywiad z R. Evansem "Robert Evans in Conversation with Lawrence Grobel").

246 Taki opis znajduje się w Europejskiej Konwencji o koprodukcji filmowej z 2 października 1992 r. (obowiązująca w Polsce od kwietnia 2003 roku). Art. 8 Konwencji mówi, że "wkład każdego koproducenta będzie obejmował efektywny udział techniczny i artystyczny."

5.5 Prawa autorskie osobiste i majątkowe

Dualny podział na prawa autorskie osobiste i majątkowe jest kluczowy dla zrozumienia treści prawa autorskiego. Prawa autorskie osobiste tworzą nierozzerwalną (niepodlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu) i nieograniczoną w czasie więź twórcy z utworem²⁴⁷. Prawo to w szczególności uprawnia do: autorstwa utworu; oznaczenia utworu swoim nazwiskiem, pseudonimem lub anonimowo; nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystywania; decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności; nadzoru nad sposobem korzystania z utworu. Należy pamiętać o tym i przestrzegać praw osobistych twórcy, także wtedy, kiedy na mocy umowy czy zdarzenia prawnego nabywa się prawa majątkowe do utworu, ponieważ nigdy nie mogą one być przeniesione łącznie z osobistymi prawami autora. Autorskie prawa majątkowe również należą do twórcy utworu, ale może on swobodnie z nich korzystać i nimi rozporządzać na wszystkich polach eksploatacji (za co przysługuje mu wynagrodzenie). Autorskie prawa majątkowe w odniesieniu do utworów audiowizualnych gasną z upływem siedemdziesięciu lat *"od śmierci najpóźniej zmarłej z wymienionych osób: głównego reżysera, autora scenariusza, autora dialogów, kompozytora muzyki skomponowanej do utworu audiowizualnego"*²⁴⁸. Umowa o przeniesienie autorskich praw majątkowych wymaga zachowania formy pisemnej pod rygorem nieważności²⁴⁹. Umowa ta, lub umowa o korzystanie z utworu (licencja wyłączna lub niewyłączna), obejmuje pola eksploatacji wyraźnie w niej wymienione²⁵⁰. Nieważna jest umowa w części dotyczącej wszystkich utworów lub wszystkich utworów określonego rodzaju tego samego twórcy mających powstać w przyszłości. Umowa może dotyczyć tylko pól eksploatacji, które są

247 Art. 16 ustawy pr. aut. i p.p.

248 Ibidem, art. 36 pkt. 4. Czas trwania autorskich praw majątkowych liczy się w latach pełnych następujących po roku, w którym nastąpiło zdarzenie, od którego zaczyna się bieg terminów określonych w art. 36.

249 Ibidem, art. 53

250 Tak samo w umowie z artystą wykonawcą (art. 87) - *"jeżeli umowa nie stanowi inaczej, zawarcie przez artystę wykonawcę z producentem utworu audiowizualnego umowy o współudział w realizacji utworu audiowizualnego przenosi na producenta prawa do rozporządzania i korzystania z wykonania, w ramach tego utworu audiowizualnego, na wszystkich znanych w chwili zawarcia umowy polach eksploatacji"*.

znane w chwili jej zawarcia²⁵¹. Twórca utworu wykorzystanego lub włączonego do utworu audiowizualnego po powstaniu nowych sposobów eksploatacji utworów, nie może bez ważnego powodu odmówić udzielenia zezwolenia na korzystanie z tego utworu w ramach utworu audiowizualnego na polach eksploatacji nieznanych w chwili zawarcia umowy.

5.6 Umowa licencyjna

Umowa licencyjna jest umową, na mocy której, autor nie przenosi swoich praw majątkowych do utworu na rzecz innej osoby, a jedynie zezwala (czynność rozporządzająca) na korzystanie z niego (jak słusznie zauważa M. Kępiński, w rzeczywistości chodzi o korzystanie z praw autorskich²⁵²). Z punktu widzenia twórcy jest to rozwiązanie bardziej korzystne, bowiem pozostawiające mu więcej uprawnień. Licencja może być wyłączna (to jest zastrzegająca wyłączone prawo do korzystania z utworu na danym polu²⁵³) albo niewyłączna²⁵⁴ (czyli uprawniająca do korzystania z utworu, ale umożliwiającą twórcy udzielenia jej także innemu podmiotowi). Umowa licencyjna uprawnia do korzystania z utworu w okresie pięciu lat na terytorium państwa, w którym licencjodawca ma swoją siedzibę, chyba że w umowie postanowiono inaczej²⁵⁵. Po upływie tego terminu prawo uzyskane na podstawie umowy licencyjnej wygasa. Twórca może udzielić upoważnienia do korzystania z utworu na wymienionych w umowie polach eksploatacji z określeniem zakresu, miejsca i czasu tego korzystania. Jeżeli umowa nie stanowi inaczej, licencjodawca nie może upoważnić innej osoby do korzystania z utworu w zakresie uzyskanej licencji. Jeżeli nie ustalono w sposób odmienny w umowie, uprawniony z licencji wyłącznej może dochodzić roszczeń z tytułu naruszenia autorskich praw majątkowych, w zakresie objętym umową licencyjną. Umowa

251 Ibidem, art. 41 ust. 2-4. Umowa zobowiązująca do przeniesienia autorskich praw majątkowych przenosi na nabywcę, z chwilą przyjęcia utworu, prawo do wyłącznego korzystania z utworu na określonym w umowie polu eksploatacji, chyba że postanowiono w niej inaczej.

252 "(...)gdyż korzystanie z utworu we własnym zakresie w zasadzie nie ma w tym przypadku sensu." - System Prawa Prywatnego (Tom 13) - Prawo Autorskie pod red. J. Barty, wydanie 2, C.H. Beck Warszawa 2007, str. 513.

253 "(...)licencjodawca w umowie licencji wyłącznej zobowiązuje się do nieudzielania dalszych licencji na objętym umową polu i niekorzystania samemu z utworu na tym polu." – Ibidem, str. 522.

254 Ten typ umowy może być zawarty nawet ustnie.

255 Ibidem, art. 66.

licencyjna wyłączna wymaga zachowania formy pisemnej pod rygorem nieważności. Jeżeli umowa nie stanowi inaczej, a licencji udzielono na czas nieoznaczony, twórca może ją wypowiedzieć z zachowaniem terminów umownych, a w ich braku na rok naprzód, na koniec roku kalendarzowego. Licencję udzieloną na okres dłuższy niż pięć lat uważa się, po upływie tego terminu, za udzieloną na czas nieoznaczony.

5.7 Przepisy szczególne dotyczące utworów audiowizualnych

W rozdziale szóstym ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych poświęconym przepisom szczególnym dotyczącym utworów audiowizualnych (art. 69-73) ustawodawca przyjął, że aby móc zostać zaliczonym w poczet współtwórcy danego dzieła filmowego powinno się wnieść twórczy wkład w jego powstanie. Art. 69 nie pozostawia wątpliwości, że taki wkład wnosi reżyser, operator obrazu²⁵⁶, twórca adaptacji utworu literackiego, twórca stworzonych dla utworu audiowizualnego utworów muzycznych lub słowno-muzycznych i twórca scenariusza. Nie jest to jednak katalog zamknięty, a jedynie przykład pełnionych funkcji wnoszących twórczy wkład w utwór audiowizualny²⁵⁷. Faktycznie nie można podważyć kreatywnego udziału tychże osób w powstanie filmu, natomiast zbiór ten jest niepełny i scenograf, producent filmu, montażysta nie mają powodów do obaw, że prawo pominęło ich role. Przy czym jak słusznie zauważył Sąd Najwyższy w wyroku z 2002 r.²⁵⁸, osoba, która pracuje na planie filmowym i *"pełni względem*

256 Operatora obrazu do listy z art. 69 dodano później poprzez nowelizację ustawy.

257 Trybunał Konstytucyjny w wyroku z 24 maja 2006 r., sygn. akt K 5/05 (OTK-A 2006, Nr 5, poz. 59), orzekł, że uprzywilejowanie pewnej grupy współtwórców wraz z pominięciem pozostałych w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych odnośnie ich prawa do wynagrodzenia z tytułu eksploatacji utworu jest niezgodne z art. 2 oraz art. 32 w związku z art. 64 ust. 2 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej. Wyrok ten otworzył katalog podmiotów nakazując zmianę art. 70 tej ustawy pod jej dawnym brzmieniem.

258 Wyrok SN z 5 kwietnia 2002 r., III RN 133/01. Stan faktyczny dotyczył kierownika produkcji filmu reklamowego, a konkretnie tego czy kierownik produkcji może być uznany za współtwórcę w rozumieniu art. 69 ust. 1 w związku z art. 1 ust. 1 i art. 8 ust. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Miało to w tym wypadku znaczenie ekonomiczne - fiskalne, bowiem Inspektor Kontroli Skarbowej Urzędu Kontroli Skarbowej wydał decyzję zarzucającą szereg uchybień prawnych i formalnych, w tym zaznaczając m. in. nieprawidłowe zastosowanie stawki 50% kosztów uzyskania przychodu w umowach o dzieło w związku z nieprawidłową kwalifikacją prawną obowiązków służbowych kierownika produkcji filmu reklamowego. Jako przykład podano w uzasadnieniu decyzji m. in., że *"umowy określają czynności kierownika produkcji według tzw. regulaminu grupy zdjęciowej, a nie konkretny utwór autorski"* oraz fakt, iż nie było w tym wypadku mowy o wkładzie twórczym. W wyniku odwołania Izba Skarbowa w drugiej instancji, co do zasady podtrzymała interpretację przepisów prawa autorskiego przez instancję niższą dodając, że zawarte umowy o

współtwórców funkcje wyłącznie służebne (organizacyjno-administracyjne lub gospodarcze)" w trakcie produkcji filmu, nie będzie mogła być uznana za współtwórcę w rozumieniu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych²⁵⁹. Na pewno nie będzie nim też producent filmowy jeśliby ograniczył on swoje zadania wyłącznie do spraw finansowo-organizacyjnych. Współtwórcom i artystom wykonawcom przysługuje prawo do wynagrodzenia z tytułu m. in. wyświetlania filmu w kinach czy nadawania w telewizji, a w ich imieniu i na ich rzecz stosowne wynagrodzenia pobiera odpowiednia organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi²⁶⁰.

6. Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi

6.1 Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi – wprowadzenie

Bardzo użyteczną (z punktu widzenia obrotu dobrami kultury i prawnego interesu artystów) rolę pełnią organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi (OZZ), które chronią interesy swoich członków i zarządzają powierzonymi im prawami. Pośredniczą w jednokierunkowej dystrybucji środków finansowych²⁶¹ pomiędzy uprawnionymi - twórcami i artystami wykonawcami, a zobowiązanymi - podmiotami korzystającymi z utworów czy

dzieło "są w istocie umowami zlecenia, bowiem nie określono w nich dzieła, które podatnik miał wykonać, jako kierownik produkcji i nie spełniono dodatkowych wymagań określonych przepisami uchwał Rady Ministrów. Także Naczelny Sąd Administracyjny odrzucił skargę na decyzję Izby Skarbowej nie uznając tez skarżących o błędnej interpretacji przepisów prawa autorskiego, podatkowego i nieprawidłowej kwalifikacji czynności zawodowych kierownika produkcji, który jakoby powszechnie w środowisku filmowym był uznany za współtwórcę utworu. Następnie Rzecznik Praw Obywatelskich wniósł rewizję nadzwyczajną od wyroku NSA popierając stronę skarżącą w ocenie prawnego i podatkowego statusu zawodowego kierownika produkcji zarzucając NSA także, że wydał wyrok *"bez badania, czy i jaki wkład twórczy został przez niego wniesiony (...)"*. Co należy podkreślić Izba Skarbowa i NSA działały w oparciu o dawne brzmienie art. 70 ustawy, jeszcze przed jego nowelizacją w 2000 r. (co podniósł RPO jako kierunek interpretacji w stronę poszerzenia katalogu współtwórców, przy osłabieniu pozycji producenta utworu). Sąd Najwyższy podsumował, że skoro w świetle przepisów prawa autorskiego kierownik produkcji (jego wkład do dzieła) nie może być uznany za współtwórcę utworu, to tym samym nie dysponując prawami majątkowymi do części utworu nie może ich drogą umowy przenieść na producenta filmu (zgodnie z zasadą *nemo plus iuris in alium transfere potest quam ipse habet*).

259 Podobnie w wyroku SN z 5 lipca 2002 r., III CKN 1096/00 i w wyroku NSA z 16 października 2003 r. III SA 3582/2001.

260 Art. 70 ust. 3 ustawy.

261 W oparciu o tak zwane tabele wynagrodzeń, których regulację zmieniono w nowelizacji ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 8 lipca 2010 r. Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi są zobowiązane przedłożyć tabele do zatwierdzenia, a ich końcowy kształt ustala Komisja Prawa Autorskiego (ewentualnie sąd).

wykonań. OZZ zrzeszając twórców, artystów wykonawców czy też producentów, w swojej działalności statutowej mają wpisaną zasadę zbiorowego reprezentowania ich i egzekwowania prawnie im zagwarantowanych uprawnień roszczeniowych o zapłatę z tytułu korzystania z ich pracy artystycznej. OZZ są stowarzyszeniami i funkcjonują w oparciu o przepisy ustawy prawo o stowarzyszeniach z 1989 r.²⁶², z tymi wyjątkami, że na podstawie art. 104 ust. 2 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych: członkiem OZZ może być także osoba prawna; rozpoczęcie przez nią działalności wymaga zezwolenia²⁶³ ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego; minister ten sprawuje nadzór nad tą organizacją. Zgodnie z art. 107 ustawy, *"jeżeli na danym polu eksploatacji działa więcej niż jedna organizacja zbiorowego zarządzania, organizacją właściwą w rozumieniu ustawy jest organizacja, do której należy twórca lub uprawniony z tytułu prawa pokrewnego, a gdy twórca lub uprawniony z tytułu prawa pokrewnego nie należy do żadnej organizacji albo nie ujawnił swojego autorstwa – organizacja wskazana przez Komisję Prawa Autorskiego"*. Istnieje domniemanie prawne, że OZZ jest uprawniona do zarządzania i ochrony w odniesieniu do pól eksploatacji objętych zbiorowym zarządzaniem i że ma legitymację procesową w tym zakresie²⁶⁴. Jednakże nie można się powołać na to domniemanie, jeśli więcej niż jedna OZZ rości sobie tytuł do tego samego utworu czy artystycznego wykonania. Co istotne OZZ mogą wzajemnie ze sobą zawierać porozumienia w celu efektywnego działania na podobnym polu, by uprościć procedurę pobierania określonych opłat (co ma znaczenie szczególnie dla zobowiązanych)²⁶⁵.

6.2 Związek Autorów i Producentów Audiowizualnych

Działanie organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi zostanie skonkretyzowane na przykładzie Związku Autorów i Producentów Audiowizualnych (ZAPA) działającym przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich. Na mocy decyzji

262 Dz.U. 1989 Nr 20 poz. 104, z późn. zm.

263 Wedle ustawy (art. 104 ust. 3) kryterium decydującym o przyznaniu lub odmowie przyznania zezwolenia jest tutaj *"rękojmia należytego zarządzania powierzonymi prawami"*. W ustawowo przewidzianych okolicznościach to zezwolenie może zostać cofnięte.

264 Ibidem, art. 105.

265 Ibidem, art. 107¹.

Ministra Kultury i Sztuki²⁶⁶ Stowarzyszenie to otrzymało zezwolenie na zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi do utworów audiowizualnych i powołało specjalną komórkę w ramach swojej struktury- ZAPA, powierzając jej odpowiedzialność za wypełnianie tego zadania. Początkowo Związek reprezentował tylko scenarzystów i reżyserów, ale po kilku latach i nowelizacji prawa autorskiego (art. 70 ust. pr. aut. i p.p.) grono członków powiększyło się o innych współtwórców utworów audiowizualnych²⁶⁷. ZAPA ma podpisane umowy z wieloma użytkownikami publicznymi i prywatnymi, współpracuje z krajowymi i zagranicznymi organizacjami²⁶⁸, wspiera działania prawne skierowane przeciwko nielegalnemu obrotowi utworami audiowizualnymi oraz monitoruje rynek operatorów kablowych²⁶⁹. Główną funkcją Związku jest naturalnie ochrona producentów i autorów, którzy powierzyli swój repertuar ZAPA i właściwa identyfikacja ich utworów w celu skutecznego egzekwowania należnych tantiem na rzecz swoich członków²⁷⁰. ZAPA zawarła umowy o wzajemnej reprezentacji z innymi OZZ, a także z zagranicznymi studiami i gildiami, które dzięki niej pobierają należne opłaty z tytułu eksploatacji ich dzieł na terenie Polski.

7. Pozostałe wybrane kwestie dotyczące prawnej strony produkcji filmowej

Należy podkreślić, że prawo autorskie jest skorelowane w oczywisty sposób z innymi gałęziami i podgałęziami prawa - istnieje więcej zagadnień prawnych mogących mieć praktyczne znaczenie przy określonych przedsięwzięciach

266 Odpowiednik obecnego urzędu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Decyzja nr DP.041/Z/13/95, a obecnie ważną podstawą jest zezwolenie nr DP.WPA.024/36/03/ik.

267 Wywiad z Dyrektorem ZAPA R. Kirejczykiem pt. "Umiarkowany optymizm", Magazyn Filmowy SFP, nr 12 02/2010.

268 Są wśród nich na przykład: ZAiKS; ZPAV; ZASP; AGICOA; CISAC; China Film Association; Warner Bros Entertainment; Walt Disney Pictures.

269 Źródło internetowe - pozycja nr 33.

270 ZAPA reprezentuje ponad 2600 twórców i ich następców prawnych, ponad 270 producentów filmowych i dziesiątki tysięcy zagranicznych osób uprawnionych do tantiem za tzw. czyste nośniki i reemisje w Polsce. ZAPA chroni prawa producentów oraz: reżyserów; scenarzystów; operatorów; scenografów; kostiumografów; operatorów dźwięku; montażyстів i dekoratorów wnętrz. Warunkowo może być także ujęty dekorator wnętrz, *"jeśli w filmie wnętrza grają dużą rolę"* - tłumaczy Dyrektor ZAPA. Nieostrość art. 70 ustawy powoduje, że Związek musi często indywidualnie podchodzić do kwalifikacji odnośnie tantiem przy danym filmie.

audiowizualnych. Zostaną one tylko skrótowo wymienione, bowiem ich dokładna analiza wykraczałaby poza założone granice tej pracy. Są to m. in. kwestie: wykorzystywania w filmie wizerunku²⁷¹ (osób i obiektów) i melodii muzycznych²⁷² (bądź ich warstwy tekstowej); lokowania produktu czy marki w filmie (*product placement/brand placement*)²⁷³; prawa do prywatności; licencji *creative commons*; *chain of title*²⁷⁴; umów opcji²⁷⁵; ubezpieczeń od błędów i zaniedbań (*Errors &*

271 Z reguły potrzebna jest pisemna zgoda na wykorzystanie czyjegoś wizerunku, poza sytuacjami takimi jak np. wizerunek osoby publicznej związany z pełnieniem przez nią swoich obowiązków. Osobną kwestią jest uzyskanie zgody od autora fotografii lub zgody na ujęcie w kadrze filmowym określonego przedmiotu plastycznego. Są też konstrukcje architektoniczne (np. Most Świętokrzyski w Warszawie lub Pałac Kultury i Nauki), które są zastrzeżone, ale tylko w bardzo ograniczonym zakresie i zazwyczaj nie będzie istniała potrzeba uzyskania licencji na sfilmowanie obiektu. Jak wyjaśnił Rzecznik Urzędu Patentowego jedynym faktycznym obostrzeniem jest wykorzystanie "w charakterze znaku towarowego konkretnej grafiki załączonej w dokumentacji zgłoszeniowej", a każde inne pojawienie się np. w filmie nazwy Most Świętokrzyski czy jego sylwetki jest swobodnie dopuszczalne (podobnie w przypadku Pałacu Kultury i Nauki). Inna sytuacja zachodzi, jeśli fragment zdjęć filmowych zaplanowano na moście, ponieważ wówczas standardowo za zajęcie przez określony czas powierzchni obiektu potrzebna jest zgoda i opcjonalnie zapłata za nią. Źródło - artykuł Rzecznika Urzędu Patentowego A. Taukerta pt. "Kolumnę Zygmunta tanio sprzedam..." w Kwartalniku Urzędu Patentowego RP nr 1/2010, str. 12.

272 Nawet w przypadku, kiedy w filmie pojawia się scena z wykorzystaniem kilku sekund piosenki dzwonka telefonicznego (jeśli będzie nim utwór muzyczny chroniony prawnie).

273 Jest to narzędzie marketingowe polegające na promocji określonej marki (*brand placement*) poprzez zamierzone wykorzystanie powiązanych z nią przedmiotów lub usług (np. w filmie) - w zamian za umówioną korzyść majątkową. Do 2011 r., kiedy to 25 marca nowelizacji została poddana ustawa o radiofonii i telewizji, kwestia ta nie była uregulowana prawnie, istniał natomiast zakaz kryptoreklamy. Obecnie zdefiniowane zostało lokowanie produktu i lokowanie tematu. Lokowanie tematu i ukryte przekazy handlowe są w Polsce zabronione w odniesieniu do dostawców usług medialnych dla nadawców telewizyjnych, a lokowanie produktu jest dozwolone tylko w określonych przypadkach (w tym m. in. w utworach kinematograficznych). W art. 4 pkt. (pkt. 16 oraz pkt. 21-22) ustawy o radiofonii i telewizji z 29 grudnia 1992 r. (Dz.U. 1993 Nr 7 poz. 34, z późn. zm.), znajduje się wyjaśnienie znaczenia pojęć: przekazu handlowego, lokowania produktu i lokowania tematu. "*Lokowaniem produktu jest przekaz handlowy polegający na przedstawieniu lub nawiązywaniu do towaru, usługi lub ich znaku towarowego w taki sposób, że stanowią one element samej audycji w zamian za opłatę lub podobne wynagrodzenie, a także w postaci nieodpłatnego udostępnienia towaru lub usługi*", a "*lokowaniem tematu jest przekaz handlowy polegający na nawiązywaniu do towaru, usługi lub ich znaku towarowego w scenariuszu lub liście dialogowej audycji w zamian za opłatę lub podobne wynagrodzenie*". Art. 17a ustawy określa szczegóły dotyczące lokowania produktu, w tym wymóg oznaczenia specjalnym znakiem graficznym takiego filmu lub takiej audycji (w telewizji), w których pojawia *product placement*. Ale należy zaznaczyć, że powyższe ograniczenia w ustawie dotyczą (zgodnie z zakresem obowiązywania ustawy z art. 1a) tylko dostawców usług medialnych na terytorium RP. Zatem producent filmowy powinien się jedynie liczyć z tym, że chcąc sprzedać prawo emisji filmu nadawcom telewizyjnym będą oni mogli nie dopuścić do emisji jego tytułu bądź jego film zostanie oznaczony specjalnie przez nadawcę telewizyjnego.

274 Dosłownie oznacza to serię, sekwencję kolejnych, poczynawszy od pierwotnego, tytułu prawnego do utworu literackiego czy historii, na podstawie której powstał scenariusz filmu (ale nie dotyczy to wyłącznie scenariusza). Prawidłowa rekonstrukcja *chain of title*, wykluczenie wad prawnych i ewentualnych roszczeń osób trzecich, poprzedza zawsze podpisanie umów produkcyjnych. Źródło internetowe - pozycja nr 34.

275 Umowa opcji jest umową nienazwaną, nieuregulowaną w kodeksie cywilnym. Ogólnie można powiedzieć, że jest to umowa, w której jedna ze stron zobowiązuje się do nierozporządzania przez określony czas swoimi prawami do utworu, a druga w zamian za to "zamrożenie" jest gotowa to autorowi wynagrodzić. W artykule M. Orlik ("Prawna kwalifikacja oraz zastosowanie umowy opcji" - opublikowanym w 2010 r. na

Omissions Insurence); tzw. gwarancji ukończenia (*completion guarantee, completion bond*); umów o sponsoring i umów dystrybucyjnych²⁷⁶.

8. Niektóre aspekty podatkowe produkcji filmowej w Polsce

Na koniec zostaną poruszone skrótowo praktyczne aspekty podatkowe produkcji filmowej w Polsce. Należy w tym miejscu rozróżnić dwie różne sfery podatkowe obejmujące swoim zakresem produkcję audiowizualną. Pierwsza sfera to finanse publiczne i podatki, które następnie są redystrybuowane z budżetu państwa w formie dotacji na cel wspierania kinematografii zgodnie z ustawą o kinematografii²⁷⁷. W tej sferze mieszczą się także parapodatki (odpisy) nałożone tą ustawą na różne podmioty gospodarcze w celu odprowadzania części z przychodów własnych na rzecz PISF. Druga sfera natomiast to przestrzeń ekonomiczna prywatna - przedsiębiorcy prowadzący filmową działalność gospodarczą są płatnikami podatków.

Odnośnie wspierania środkami publicznymi kinematografii krajowych (co jest rozpowszechnionym modelem w Europie), warto wspomnieć na marginesie, że w niektórych krajach Unii Europejskiej kinematografia (a dokładnie państwowy fundusz filmowy, który rozdziela środki pomiędzy producentów filmowych) jest w całości finansowana ze środków pochodzących z budżetu państwa²⁷⁸. Z reguły

portalu www.taxfin.pl) znajduje się przytoczona przez autorkę definicja umowy opcji zaproponowana przez M. Gutowskiego w publikacji "Umowa opcji" (Wydawnictwo Wolters Kluwer, Kraków 2003 r.). Zdefiniował on ją, jako *"czynność prawną, w drodze której jedna ze stron przyznaje drugiej stronie, prawo powołania w drodze przyszłego, jednostronnego oświadczenia woli, stosunku prawnego wiążącego obie strony"*. Umowa opcji ma charakter dwustronnie zobowiązujący. *"Uprawniony zobowiązany jest na podstawie umowy opcji do uiszczenia ceny na rzecz drugiej strony. Cena określana jest mianem premii opcyjnej. Druga strona umowy opcji w drodze jej zawarcia jest z kolei zobowiązana do znoszenia wykonania przyszłej umowy, zawiązanej w drodze oświadczenia strony uprawnionej, z pominięciem warunków obowiązujących na rynku w chwili wykonania umowy opcji. Umowę opcji można w związku z powyższym uznać za umowę wzajemną, opartą na zasadzie ekwiwalentności świadczeń"* - Prawna kwalifikacja...

276 Umowa dystrybucyjna w Polsce jest umową nienazwaną, choć w doktrynie istnieje postulat uregulowania tego tematu. W umowie dystrybucyjnej mamy do czynienia z pośrednictwem w sensie ekonomicznym. Umowa dystrybucyjna jest, w przeciwieństwie do umowy akwizycyjnej, umową wzajemną, ramową i dwustronnie profesjonalną.

277 Więcej na ten temat w opracowaniu Instytutu Studiów Podatkowych Modzelewski i Wspólnicy pod kierunkiem W. Modzelewskiego pt. *"Finansowe i podatkowe aspekty wspierania krajowej i zagranicznej produkcji audiowizualnej"*, Warszawa, kwiecień 2007 r. Analiza dostępna na stronie internetowej Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

278 M. in. tak jest w Hiszpanii i Danii. Źródło - *"Finansowe i podatkowe aspekty..."*, pkt. II.

jednak jest to od kilkunastu do 50 procent²⁷⁹. Do tego dochodzą środki inwestowane w produkcję filmową przez regiony-samorządy, a w przypadku krajów UE są to znacznie bogatsze fundusze, aniżeli powołane niedawno w Polsce Regionalne Fundusze Filmowe. Polski model finansowania produkcji filmowej został przedstawiony w poprzednim rozdziale, natomiast analiza rozwiązań innych krajów europejskich (na których w dużej mierze wzorowano się przygotowując polską ustawę o kinematografii) została przedstawiona w specjalnym materiale przygotowanym na zlecenie PISF i SFP²⁸⁰. Niestety w Polsce brakuje, tak często występujących w innych krajach, ulg podatkowych i innych rozwiązań fiskalnych zachęcających do inwestowania w produkcję filmową w naszym kraju i do realizacji zdjęć filmowych na terytorium naszego państwa (pomimo możliwości otrzymania zwrotu VAT)²⁸¹. Z powodu braku podpisania przez Polskę umów o wzajemności z niektórymi krajami (wymóg formalny), nie otrzyma zwrotu VAT z Polski producent filmowy pochodzący z USA, Chin czy Indii²⁸².

Produkcja filmowa w Polsce, a ściślej rzecz ujmując obrót usługami i towarami związany z prowadzeniem tej formy działalności gospodarczej, jest objęta podstawową stawką podatku VAT, która obecnie wynosi 23%. Przez pewien okres czasu, od maja 2004 r. do czerwca 2005 r., *"produkcja filmów była objęta zwolnieniem z podatku od towarów i usług. Jednakże zwolnienie produkcji filmowej było niezgodne z prawem wspólnotowym - nie przewidywał tego załącznik H do VI Dyrektywy"*²⁸³. W oparciu o obowiązujące przepisy niemożliwe byłoby

279 Około 50% w przypadku Włoch i Szwecji, a w Norwegii, Holandii czy Francji udział ten waha się od 10-30 %. Ibidem, pkt. II.

280 Analiza Instytutu Studiów Podatkowych Modzelewski i Wspólnicy przygotowana na prośbę PISF i SFP na konferencję zatytułowaną *"Aspekty ekonomiczno-prawne funkcjonowania przemysłu filmowego w Polsce"* w Warszawie 2007 r.

281 Pod tym względem niekorzystnie wygląda porównanie Polski nie tylko z krajami Europy Zachodniej, ale przede wszystkim z naszymi południowymi sąsiadami (szczególnie z Węgrami i Czechami). Praktyka pokazuje, że procedura odzyskania podatku VAT przez zagranicznego producenta filmowego niebędącego polskim podatnikiem jest długotrwała i mało uproszczona. Dobrze jest, jeśli posiada on swoją siedzibę na terenie Wspólnoty, bowiem wówczas na podstawie przepisów unijnych (Dyrektywa 2006/112/WE Rady z 28 listopada 2006 r. oraz Dyrektywa Ósma z 1979 r., 79/1072/EWG) może się ubiegać o pełny zwrot podatku od towarów i usług. W Polsce podstawą prawną regulującą zwrot podatku VAT wobec podmiotów zagranicznych jest rozporządzenie Ministra Finansów z 23 kwietnia 2004 r. w sprawie zwrotu podatku od towarów i usług niektórym podatnikom.

282 *"Finansowe i podatkowe aspekty..."*, pkt. III, lit. A. Najlepszym rozwiązaniem jest w takim wypadku założenie przez dany podmiot zagraniczny spółki zależnej w Polsce mającej status krajowego podatnika.

283 Ibidem, pkt. III, lit. B.

zastosowanie zerowej stawki VAT wyłącznie względem produkcji audiowizualnej²⁸⁴. Toteż wyższa niż w niektórych innych krajach stawka podstawowa VAT oraz bardzo długie procedury odzyskiwania naliczonego podatku przez producentów zagranicznych, hamują udział kapitału zagranicznego w polskim rynku filmowym²⁸⁵ (przy czym mowa tu o sytuacji realizacji samodzielnych przedsięwzięć filmowych na terenie Polski z wykorzystaniem tutejszych zasobów, bowiem w przypadku koprodukcji z udziałem polskich partnerów sytuacja wygląda inaczej-lepiej).

"W celu ustalenia podatku należnego (który następnie będzie obniżony o podatek naliczony w poprzednich fazach obrotu) wystarczające jest ustalenie obrotu brutto²⁸⁶" (generalnie przedmiotem opodatkowania VAT jest tzw. wartość dodana, czyli obrót netto). Opodatkowanie VAT-em obejmuje czynności faktyczne²⁸⁷, które dotyczą dóbr majątkowych.

Dotacja od PISF dla producenta filmowego na dany projekt filmowy nie podlega opodatkowaniu VAT²⁸⁸. Podobnie nie jest objęte podatkiem od towarów i usług

284 Ale wydaje się, że możliwe byłoby zastosowanie stawki poniżej podstawowej wobec usług świadczonych przez twórców i artystów wykonawców związanych z produkcją filmową (takie rozwiązanie nie byłoby sprzeczne z prawem wspólnotowym).

285 W konkluzji analizy Instytutu Studiów Podatkowych Modzelewski i Wspólnicy czytamy: *"Reasumując należy stwierdzić, iż w chwili obecnej poza systemem wpłat oraz pozostałych źródeł przychodów Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, przeznaczanych następnie na rozwój produkcji filmowej, zasadniczo brak jest w Polsce stymulujących rozwój kinematografii zachęt podatkowych, tak dla podmiotów krajowych jak i inwestorów zagranicznych. W systemie prawa podatkowego istnieją natomiast regulacje, które wręcz utrudniają rozwój produkcji audiowizualnej. (...) Faktem jest, iż istnieją znaczne ograniczenia w zakresie bezpośredniego i pośredniego dotowania przedsiębiorców, w państwach UE wynikające w szczególności z przepisów dotyczących pomocy publicznej. Faktem jest też, iż w zakresie podatku VAT istnieją znaczne ograniczenia wynikające z zasad wspólnego systemu podatku od wartości dodanej określonego dosyć sztywno w Dyrektywach UE. Należy jednak bezsprzecznie podjąć próbę wykorzystania stymulującej funkcji finansów publicznych (w tym podatków) celem wsparcia produkcji audiowizualnej krajowej oraz przyciągnięcia do Polski inwestycji zagranicznych w tym zakresie. Doświadczenia innych państw pokazują, iż można tego dokonać zasadniczo w zgodzie także z regulacjami dotyczącymi pomocy publicznej oraz wspólnego systemu podatku od wartości dodanej"*.

286 Prawo finansowe pod red. E. Chojna-Duch i H. Litwińczuk, Oficyna Prawa Polskiego Wydanie 1, Rozdział VIII, str. 445.

287 Katalog tych czynności obejmuje: odpłatną dostawę towarów na terytorium kraju; odpłatne świadczenie usług na terytorium kraju; eksport towarów; import towarów; wewnątrzwspólnotowe nabycie towarów za wynagrodzeniem na terytorium kraju; wewnątrzwspólnotowe nabycie towarów.

288 Taki pogląd wyrażał słusznie Instytut, kierując zapytanie do Dyrektora Izby Skarbowej w Warszawie z prośbą o interpretację obowiązujących przepisów podatkowych. Dyrektor Izby, w imieniu Ministra Finansów, podtrzymał w swojej interpretacji (IPPP1-443-278/07-2/JF) pogląd PISF uznając go za prawidłowy. Głównym argumentem była okoliczność, że dofinansowanie od PISF na określoną produkcję filmową, nie wpływa na cenę końcową rynkową danego towaru, jakim jest utwór audiowizualny.

nabycie przez producenta filmowego (lub koproducenta) praw autorskich, praw majątkowych i pokrewnych przy realizacji filmu²⁸⁹.

289 Interpretacja Dyrektora Izby Skarbowej, wydana w imieniu Ministra Finansów, w Poznaniu z 8 kwietnia 2010 r., ILPP1/443-52/10-2/AI.

ZAKOŃCZENIE

Konkludując należy podkreślić wyraźnie, że niniejsza praca ma charakter ogólny i nie wyczerpuje szerokiego tematu, który posłużył za przedmiot badań akademickich autorowi opracowania. Zdecydowanie warto poddać szerszej analizie różne aspekty prawne związane z działalnością gospodarczą przedsiębiorców na rynku audiowizualnym. Jak dotąd można zauważyć rosnące zainteresowanie aspektami prawnymi i gospodarczymi produkcji filmowej w Polsce wyrażane przez środowisko filmowców. Organizacje zrzeszające twórców filmowych i reprezentujące ich interesy okresowo prowadzą spotkania, seminaria i warsztaty z udziałem specjalistów z zakresu danych dziedzin. Natomiast zauważyć można deficyt zainteresowania tą tematyką wśród prawników - brak jest nie tylko komentarza do ustawy o kinematografii i innych aktów dotyczących kinematografii, lecz także jakichkolwiek publikacji ogólnodostępnych badających omawiane zagadnienia. Podobnie jest też na płaszczyźnie obsługi prawnej podmiotów filmowych w Polsce - istnieje niewiele kancelarii prawnych specjalizujących się w prawie filmowym, koprodukcjach filmowych i ogólnie w rynku *media & entertainment*. To się powinno zmieniać wprost proporcjonalnie do ewolucji i rozwoju polskiego rynku filmowego. Kolejną niedogodnością wynikającą z pewnej niedojrzałości rynkowej jest, nie tylko w Polsce, ale w całej UE, *"brak przedsiębiorstw specjalizujących się w udzielaniu finansowania kredytowego w sektorze audiowizualnym"*²⁹⁰. Istnieje raptem kilka prywatnych instytucji finansowych w Europie, które stale kredytują produkcje filmowe (m. in. we Francji i Włoszech). Niemniej widać wyraźnie, że polski rynek filmowy jest w ciągłym rozwoju, któremu towarzyszy coraz większe dokapitalizowanie i profesjonalizacja. Coraz więcej powstaje komercyjnych inicjatyw filmowych (w tym transgranicznych) i przybywa przykładów zaangażowania przedstawicieli biznesu w tej branży. Nie można też zapomnieć o nowo powstałym Sądzie Arbitrażowym Rynku Audiowizualnego, który ma szansę stać się sprawnym regulatorem prawno-

290 Spostrzeżenie wyrażone w pkt. 13 Decyzji nr 1718/2006/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 15 listopada 2006 roku w sprawie wprowadzenia w życie programu wspierającego europejski sektor audiowizualny MEDIA 2007.

procesowym na polskim rynku filmowym. Aby jednak zmiany w dobrą stronę miały charakter trwały, muszą być one poparte odpowiednimi regulacjami normatywnymi ze strony władzy ustawodawczej. Głównie, co było poruszone w tej pracy wcześniej, wartościowe byłyby zmiany prawno-podatkowe mające na celu zwiększenie konkurencyjności polskiego kina i otwarcie polskiego rynku filmowego na świat i partnerów zagranicznych.

WYKAZ ŹRÓDEŁ

LITERATURA

1. Barta J., System Prawa Prywatnego - Prawo Autorskie, C.H. Beck, wydanie II, Warszawa 2007.
2. Barta J., Czajkowska-Dąbrowska M., Ćwiąkański Z., Markiewicz R. i Traple E., Komentarz do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dom Wydawniczy ABC, wydanie II, Kraków 2001.
3. Barta J. i Markiewicz R., Prawo autorskie, Wolters Kluwer Polska, wydanie II, Warszawa 2010.
5. Cieślak Z., Ekspertyza prawna dot. interpretacji i praktycznego stosowania art. 4 pkt. 3 lit. g ustawy z dnia 29 stycznia 2004 r. - Prawo zamówień publicznych, w odniesieniu do zamówień, których przedmiotem jest nabycie, przygotowanie, produkcja lub koprodukcja filmów przez producentów otrzymujących dofinansowanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Warszawa 2006.
6. Chojna-Duch E., Litwińczuk H., Prawo finansowe, Oficyna Prawa Polskiego, Wydanie I, Warszawa 2007.
7. Fuzowski M., Zawód: Producent - artykuł, Malemen, nr 3, maj 2010.
8. Goodell G., Sztuka produkcji filmowej, Wojciech Marzec, wydanie I, Warszawa 2009.
9. Grobel L., Robert Evans in Conversation with Lawrence Grobel, wydanie I, Rat Press, USA 2009.
10. Gronkiewicz-Waltz H. i Wierzbowski M., Prawo gospodarcze – zagadnienia administracyjnoprawne, wydanie 2, Lexis Nexis, Warszawa 2011.
11. Grzegorzczak M. i Wierzchowska M., Polska kręci światowych filmowców - artykuł, Puls Biznesu, 17 października 2011.
12. Hollender B., Dziecko wylane z kąpielą, artykuł w miesięczniku KINO, nr 2, 1999.
13. Hollender B., Kto rozda pieniądze na filmy - artykuł, Rzeczpospolita, 2 stycznia 2012.

14. Kamiński I.C., Unia Europejska - podstawowe akty prawne, Lexis Nexis, wydanie II, Warszawa 2005.
15. Kohutek K., Komentarz do art. 2 u.s.d.g., LEX.
16. Kryszkiewicz M., Minister Kultury nie może cofnąć dotacji dla filmu - artykuł, Gazeta Prawna, 10 września 2008.
17. Lubelski T., Encyklopedia Kina, Biały Kruk, wydanie I, Kraków 2003.
18. Miodek M., Polska kinematografia w zarysie - artykuł, portal internetowy culture.pl, grudzień 2001.
19. Modzelewski W., Finansowe i podatkowe aspekty wspierania krajowej i zagranicznej produkcji audiowizualnej - analiza Instytutu Studiów Podatkowych Modzelewski i Wspólnicy, Warszawa kwiecień 2007.
20. Moskalewicz P. i Salwa O., Raport: bilety do kina - dlaczego tak drogo? – artykuł w miesięczniku FILM, marzec 2010.
21. Okolski J., Prawo handlowe, Wolters Kluwer Polska, wydanie II, Warszawa 2008.
22. Orlik M., Prawna kwalifikacja oraz zastosowanie umowy opcji - artykuł, portal www.taxfin.pl, 2010.
23. Powalowski A., Komentarz do art. 2 u.s.d.g., LEX.
24. Sieńczyło-Chłabcz J., Amerykańskie Prawo Autorskie - sytuacja prawna producenta dzieła audiowizualnego według amerykańskiego prawa autorskiego, Temida 2, Białystok 1998.
25. Strzyczkowski K., Prawo gospodarcze publiczne, Lexis Nexis, wydanie 5, Warszawa 2009.
26. Taukert A., Kolumnę Zygmunta tanio sprzedam... - artykuł, Kwartalnik Urzędu Patentowego RP, nr 1, 2010.
27. Wróblewska A., Umiarkowany optymizm – wywiad z Dyrektorem ZAPA, Magazyn Filmowy SFP, nr 12, 2010.
28. Zabłocki M., Produkcja filmowa, producent - definicje, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Warszawa 2006.

29. Zajiček E., Poza ekranem – polska kinematografia w latach 1895-2005, Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz Studio Filmowe Montevideo, wydanie II rozszerzone, Warszawa 2009.
30. Zajiček E., Wybrane zagadnienia ekonomiki produkcji filmowej, Radio i Telewizja, Warszawa 1981.

INTERNET

- 1.http://www.bazafilmowa.pl/pl/pk/kinematografiawliczbach/2010/_21628, logowanie 28 lutego 2011 r.
- 2.<http://www.imdb.com/glossary/E>, hasło „*Executive producer*”, tłumaczenie własne, logowanie 28 lutego 2011 r.
- 3.<http://www.wisegeek.com/what-is-an-executive-producer.htm>, tłumaczenie własne, logowanie 28 lutego 2011 r.
- 4.http://www.imdb.com/glossary/A#assoc_producer, hasło „*Associate producer*”, tłumaczenie własne, logowanie 24 maja 2011 r.
- 5.<http://www.discoverfame.com/production/film-production-jobs/associate-producer.aspx>, tłumaczenie własne, logowanie 24 maja 2011 r.
- 6.<http://wiadomosci.onet.pl/kraj/nawela-o-panstwowych-instytucjach-filmowych-wsrod-1,4193671,wiadomosc.html>, logowanie 7 czerwca 2011 r.
- 7.http://prawo.gazetaprawna.pl/artykuly/501787,panstwowe_instytucje_filmowe_znika_tor_kadr_i_oko_zostana_skomercjalizowane.html, logowanie 7 czerwca 2011 r.
- 8.<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/ustawa-o-panstwowych-instytucjach-filmowych-podpisana-przez-prezydenta-1967.php>, logowanie 7 czerwca 2011 r.
- 9.www.filmpolski.pl, logowanie 8 czerwca 2011 r.
- 10.<http://www.pisf.pl/pl/instytut/budzet>, logowanie 8 czerwca 2011 r.
- 11.<http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/konferencja-prasowa-poswiecona-finansowaniu-filmu-o-irenie-sendlerowej-376.php>, logowanie 8 czerwca 2011 r.
- 12.<http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/rynek-filmowy/regionalne-fundusze-filmowe> oraz

http://www.bazafilmowa.pl/pl/bpf/bazafirmiinstytucji/kat5/kat65?sortuj=Firma_ASC, logowanie 9 sierpnia 2011 r.

13. <http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=81931&strona=branzo> we, logowanie 10 sierpnia 2011 r.

14. <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/studia-filmowe-bdquotorrdquo-i-bdquokadrrdquo-ndash-panstwowymi-instytucjami-kultury-2354.php>, logowanie 10 sierpnia 2011 r.

15. <http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/rynek-filmowy/firmy-i-instytucje>, logowanie 10 sierpnia 2011 r.

16. <http://www.sfp.org.pl/zapa/o-zapa.html>, logowanie 08 września 2011 r.

19. http://en.wikipedia.org/wiki/Chain_of_title, tłumaczenie własne, logowanie 9 września 2011 r.

21. <http://www.pisf.pl/pl/kinematografia/box-office/filmy-polskie?cat=3540>, logowanie 8 października 2011 r.

22. <http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=72024>, logowanie 8 października 2011 r.

23. <http://www.portalfilmowy.pl/wydarzenia,111,1695,1,1,Listy-polskich-filmow-od-1990-roku.html>, logowanie 8 października 2011 r.

24. http://pl.wikipedia.org/wiki/Polskie_filmy_kinowe_od_1998_roku, logowanie 8 października 2011 r.

25. <http://www.obserwatoriumkultury.pl/art,pl,aktualnosci,100599.html>, logowanie 9 października 2011 r.

26. <http://www.stat.gov.pl>, logowanie 9 października 2011 r.

27. <http://www.poland.gov.pl/instytucje,filmowe,7836.html>, 9 października 2011 r.

28. http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/europeancinemamarkets2010.pdf.en, logowanie 9 października 2011 r.

29. <http://www.stuff.co.nz/business/industries/4275149/The-Hobbit-gets-NZ-green-light>, logowanie 19 października 2011 r.

30. http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114881,8594059,Zmienili_prawo__by_umozliwic_produkcje__Hobbita__.html, logowanie 19 października 2011 r.

31.http://www.stat.gov.pl/klasyfikacje/pkd_07/pkd_07.htm, logowanie 16 stycznia 2012 r.

32.<http://www.sara.kipa.pl>, logowanie 18 stycznia 2012 r.

33.http://wyborcza.biz/biznes/1,106501,11087454,Pazura__Kryzys_sprawia__ze_t_rudniej_o_pieniadze_na.html?as=1, logowanie 10 lutego 2012 r.

ORZECZNICTWO

1. Uchwała SN z dnia 21 kwietnia 1989 r., III CZP 24/89, OSNC 1990, nr 3 poz. 45.
2. Uchwała SN z dnia 6 grudnia 1991 r., III CZP 117/91, OSP 1992, poz. 235.
3. Wyrok NSA z dnia 4 lutego 2000 r., I SA/Lu 1519/98.
4. Uchwała SN z dnia 8 marca 2002 r. III CZP 8/02, OSNC 2002, nr 11 poz. 133.
5. Wyrok SN z dnia 5 kwietnia 2002 r., III RN 133/01.
6. Wyroku SN z dnia 5 lipca 2002 r., III CKN 1096/00.
7. Wyroku NSA z dnia 16 października 2003 r., III SA 3582/2001.
8. Wyrok ETS z dnia 14 lipca 2005 r., C-192/04.
9. Wyrok TK z dnia 24 maja 2006 r., sygn. akt K 5/05.
10. Wyrok TK z dnia 9 października 2006 r., sygn. akt K 12/06.
11. Postanowienie SN z dnia 2 lutego 2009 r., V KK 330/08.
12. Wyrok WSA w Poznaniu z dnia 28 kwietnia 2009 r., III SA/Po 374/08.
13. Wyrok WSA w Gdańsku z dnia 16 grudnia 2010 r., III SA/Gd 556/10.

AKTY NORMATYWNE

1. Ustawa z 13 marca 1934 r. o filmach i ich wyświetlaniu, Dz.U. 1934 Nr 36 poz. 323, z późn. zm.
2. Dekret z 13 listopada 1945 r. o utworzeniu PP "Film Polski", Dz.U. 1945 Nr 55 poz. 308.
3. Ustawa z 15 grudnia 1951 r. o kinematografii, Dz.U. 1951 Nr 66 poz. 452, z późn. zm.
4. Ustawa z 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim, Dz.U. 1952 Nr 34 poz. 234, z późn. zm.

5. Zarządzenie nr 18 Prezesa Rady Ministrów z 11 lutego 1953 r., M.P. 1953 Nr 17 poz. 238.
6. Ustawa z 16 lipca 1987 r. o kinematografii, Dz.U. 1987 Nr 22 poz. 127, z późn. zm.
7. Ustawa z 19 listopada 1999 r. Prawo działalności gospodarczej, Dz.U. 1999 Nr 101 poz. 1178, z późn. zm.
1. Ustawa z 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny, Dz.U. 1964 Nr 16 poz. 93, z późn. zm.
2. Ustawa z 17 listopada 1964 r. Kodeks postępowania cywilnego, Dz. U. 1964 Nr 43 poz. 296, z późn. zm.
3. Ustawa z 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, Dz.U. 1991 Nr 114 poz. 493, z późn. zm.
4. Ustawa z 16 lipca 1987 r. o państwowych instytucjach filmowych, Dz.U. 2007 Nr 102 poz. 710 oraz 2009 Nr 98 poz. 817, z późn. zm.
5. Ustawa z 7 kwietnia 1989 r. Prawo o stowarzyszeniach, Dz.U. 1989 Nr 20 poz. 104, z późn. zm.
6. Ustawa z 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji, Dz.U. 2004 Nr 253 poz. 2531, z późn. zm.
7. Ustawa z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. 1994 Nr 24 poz. 83, z późn. zm.
8. Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z 2 kwietnia 1997 r., Dz.U. 1997 Nr 78 poz. 483, z późn. zm.
9. Ustawa z 29 sierpnia 1997 r. Ordynacja podatkowa, Dz.U. 1997 Nr 137 poz. 926, z późn. zm.
10. Ustawa z 15 września 2000 r. Kodeks spółek handlowych, Dz.U. 2000 Nr 94 poz. 1037, z późn. zm.
11. Ustawa z 1 marca 2002 r. o zmianach w organizacji i funkcjonowaniu centralnych organów administracji rządowej i jednostek im podporządkowanych oraz o zmianie niektórych ustaw, Dz.U. 2002 Nr 25 poz. 253, z późn. zm.
12. Ustawa z 28 lutego 2003 r. Prawo upadłościowe i naprawcze, Dz.U. 2003 Nr 60 poz. 535, z późn. zm.

13. Ustawa z 29 stycznia 2004 r. Prawo zamówień publicznych, Dz.U. 2004 Nr 19 poz. 177, z późn. zm.
14. Ustawa z 2 lipca 2004 r. o swobodzie działalności gospodarczej, Dz.U. 2004 Nr 173 poz. 1807, z późn. zm.
15. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 27 października 2005 r. w sprawie udzielania przez Polski Instytut Sztuki Filmowej dofinansowania przedsięwzięć z zakresu kinematografii, Dz.U. 2005 Nr 219 poz. 1870.
16. Rozporządzenie Rady Ministrów z 29 października 2008 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Wyrobów i Usług, Dz.U. 2008 Nr 207 poz. 1293.
17. Ustawa z 27 sierpnia 2009 r. o finansach publicznych, Dz.U. 2009 Nr 157 poz. 1240, z późn. zm.
18. Ustawa z 4 marca 2010 r. o świadczeniu usług na terenie Rzeczypospolitej Polskiej, Dz.U. 2010 Nr 47 poz. 278, z późn. zm.
19. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 14 czerwca 2011 r. zmieniającym rozporządzenie w sprawie udzielania przez Polski Instytut Sztuki Filmowej dofinansowania przedsięwzięć z zakresu kinematografii, Dz.U. 2011 Nr 130 poz. 752.
20. Rozporządzenie Ministra Finansów z 23 kwietnia 2004 r. w sprawie zwrotu podatku od towarów i usług niektórym podatnikom, Dz.U. 2004 Nr 89 poz. 851.
21. Europejska Konwencja z 2 października 1992 r. o koprodukcji filmowej, Dz.U. 2003 Nr 196 poz. 1912.
22. Ustawa z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii, Dz.U. 2005 Nr 132 poz. 1111, z późn. zm.
23. Traktat WIPO o prawie autorskim sporządzony w Genewie w 1996 r., Dz.U. 2003 Nr 80 poz. 715.
24. Rekomendacja Komisji Europejskiej z 6 maja 2003 r. dot. MŚP (SME - ang.), Nr 2003/361/EC.
25. Zalecenie Parlamentu Europejskiego i Rady z 16 listopada 2005 r. w sprawie dziedzictwa filmowego i konkurencyjności związanych z nim działań przemysłowych, 2005/865/WE, Dz.Urz. L 323, 09/12/2005 P. 0057 – 0061.

26. Decyzja Parlamentu Europejskiego i Rady z 15 listopada 2006 r. w sprawie wprowadzenia w życie programu wspierającego europejski sektor audiowizualny MEDIA 2007, nr 1718/2006/WE.
27. Dyrektywa Rady z 28 listopada 2006 r. w sprawie wspólnego systemu podatku od wartości dodanej, 2006/112/WE, Dz.Urz. UE L 2009, Nr 116/18.
28. Traktat z 29 grudnia 2006 r. ustanawiający Wspólnotę Europejską, Dz.U. C 321E, wersja skonsolidowana.
29. Dyrektywa Ósma Rady z 6 grudnia 1979 r. w sprawie harmonizacji ustawodawstw Państw Członkowskich odnoszących się do podatków obrotowych - warunki zwrotu podatku od wartości dodanej podatnikom niemającym siedziby na terytorium kraju, 79/1072/EWG, Dz.Urz. L 331 1979.

INNE

1. Interpretacja w sprawie opodatkowania podatkiem od towarów i usług dotacji z Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej Dyrektora Izby Skarbowej w Warszawie, IPPP1-443-278/07-2/JF.
2. Interpretacja indywidualna przepisów prawa podatkowego dotycząca podatków od towarów i usług w zakresie nabycia praw autorskich, praw majątkowych i praw pokrewnych oraz prawa do odliczenia podatku VAT Dyrektora Izby Skarbowej w Poznaniu, ILPP1/443-52/10-2/AI.
3. Materiały promocyjne i informacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.
4. Materiały szkoleniowe Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych z seminariów w Serocku i Warszawie.
5. Notatki własne z konferencji EP2C "Legal issues of post-production", Warszawa październik 2011.
6. Programy Operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na rok 2010.
7. Programy Operacyjne Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej na rok 2011.
8. Regulamin Sądu Arbitrażowego Rynku Audiowizualnego.
9. Statut Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.
10. Statut Sądu Arbitrażowego Rynku Audiowizualnego.

11. Statut Stowarzyszenia Filmowców Polskich, uchwalony na Walnym Zeździe 15 grudnia 2007 r.