

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Szkola Doktorska w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach  
Wydział Prawa i Administracji  
Instytut Nauk Prawnych

**Dominik Gabor**

**Rozpowszechnianie utworów na drodze streamingu  
na tle prawnoporównawczym**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dr hab. Katarzyny Grzybczyk

Katowice 2025

# SPIS TREŚCI

|                                                                                           |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>WPROWADZENIE .....</b>                                                                 | <b>1</b>  |
| <b>ROZDZIAŁ I DEFINICJA I RODZAJE STREAMINGU .....</b>                                    | <b>8</b>  |
| 1. Wprowadzenie.....                                                                      | 8         |
| 2. Charakterystyka i definicja streamingu.....                                            | 10        |
| 2.1. Charakterystyka techniczna streamingu.....                                           | 11        |
| 2.2. Definicja streamingu .....                                                           | 19        |
| 3. Rodzaje streamingu .....                                                               | 26        |
| 3.1. <i>Livestreaming</i> .....                                                           | 26        |
| 3.2. <i>On-demand streaming</i> .....                                                     | 28        |
| 3.3. Interpretowanie przepisów prawa przez pryzmat rodzajów streamingu .....              | 29        |
| 4. Zarys historii streamingu.....                                                         | 30        |
| <b>ROZDZIAŁ II ROZPOWSZECHNIANIE UTWORÓW – WYJAŚNIENIE<br/>PODSTAWOWYCH POJĘĆ.....</b>    | <b>34</b> |
| 1. Utwór.....                                                                             | 34        |
| 1.1. Definicja utworu.....                                                                | 34        |
| 1.2. Prawnoautorska ochrona materiałów tworzonych z wykorzystaniem gry komputerowej ..... | 54        |
| 1.3. Kwalifikacja prawnoautorska widowiska e-sportowego.....                              | 57        |
| 1.4. Autorstwo utworów audiowizualnych, muzycznych, komputerowych .....                   | 58        |
| 2. Rozpowszechnianie .....                                                                | 62        |
| 2.1. Definicja rozpowszechniania .....                                                    | 63        |
| 2.2. Problemy terminologiczne .....                                                       | 65        |
| 3. Publiczne udostępnianie .....                                                          | 71        |
| 3.1. Analiza orzecznictwa TSUE dotyczącego publicznego udostępniania.....                 | 71        |

|                                                                             |                                                                                      |            |
|-----------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.2.                                                                        | Sprawa YouTube – F. Peterson przeciwko Google LLC i in.....                          | 81         |
| 3.3.                                                                        | Publiczne udostępnianie – zebranie wniosków .....                                    | 87         |
| 4.                                                                          | Podsumowanie .....                                                                   | 89         |
| <b>ROZDZIAŁ III STREAMING JAKO KONSTRUKCJA PRAWA AUTORSKIEGO .....</b>      |                                                                                      | <b>91</b>  |
| 1.                                                                          | Wprowadzenie.....                                                                    | 91         |
| 2.                                                                          | Streaming a prawo autorskie .....                                                    | 93         |
| 3.                                                                          | Streaming jako opublikowanie.....                                                    | 95         |
| 4.                                                                          | Streaming jako rozpowszechnianie utworu.....                                         | 97         |
| 5.                                                                          | Streaming jako pierwsze udostępnienie utworu publiczności.....                       | 98         |
| 6.                                                                          | Streaming jako pole eksploatacji.....                                                | 100        |
| 6.1.                                                                        | Definicja pola eksploatacji .....                                                    | 101        |
| 6.2.                                                                        | Streaming jako nazwane pole eksploatacji.....                                        | 104        |
| 7.                                                                          | Streaming jako nienazwane (nowe) pole eksploatacji .....                             | 127        |
| 8.                                                                          | Streaming jako usługa udostępniania treści online oraz dodatkowa usługa online ..... | 131        |
| 9.                                                                          | Podsumowanie .....                                                                   | 137        |
| <b>ROZDZIAŁ IV STREAMING JAKO KONSTRUKCJA PRAWA NOWYCH TECHNOLOGII.....</b> |                                                                                      | <b>141</b> |
| 1.                                                                          | Streaming a prawo nowych technologii .....                                           | 141        |
| 2.                                                                          | Platforma streamingowa.....                                                          | 142        |
| 3.                                                                          | Wyjaśnienie kluczowych pojęć Aktu o usługach cyfrowych.....                          | 143        |
| 3.1.                                                                        | Usługa pośrednia i pojęcia powiązane .....                                           | 144        |
| 3.2.                                                                        | Model subsumpcji w Akcie o usługach cyfrowych .....                                  | 159        |
| 3.3.                                                                        | Streaming w Akcie o usługach cyfrowych.....                                          | 162        |
| 4.                                                                          | Rozporządzenie P2B .....                                                             | 168        |
| 5.                                                                          | Podsumowanie .....                                                                   | 170        |

## **ROZDZIAŁ V STREAMING JAKO KONSTRUKCJA PRAWA MEDIÓW .....172**

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Streaming a prawo mediów .....                                                               | 172 |
| 2. Europejska Konwencja o Telewizji.....                                                        | 172 |
| 3. Rozporządzenie 2017/1128 (transgraniczne przenoszenie usług online w zakresie treści)<br>174 |     |
| 4. Europejski akt o wolności mediów .....                                                       | 178 |
| 5. Ustawa o radiofonii i telewizji .....                                                        | 180 |
| 6. Podsumowanie .....                                                                           | 198 |

## **ROZDZIAŁ VI MOŻLIWOŚCI SZCZEGÓLNEGO UREGULOWANIA STREAMINGU W POLSCE NA PRZYKŁADZIE AKTÓW PRAWNYCH PAŃSTW TRZECICH – BADANIA PRAWNOPORÓWNAWCZE .....201**

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| 1. Wprowadzenie.....       | 201 |
| 2. Niemcy .....            | 207 |
| 3. Francja.....            | 214 |
| 4. Stany Zjednoczone ..... | 226 |
| 5. Chiny .....             | 239 |
| 6. Japonia.....            | 246 |
| 7. Podsumowanie .....      | 252 |

## **PODSUMOWANIE .....257**

## **BIBLIOGRAFIA.....268**

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| 1. Akty prawne .....                           | 268 |
| 2. Orzeczenia.....                             | 274 |
| 3. Orzecznictwo Krajowej Izby Odwoławczej..... | 279 |
| 4. Interpretacje podatkowe .....               | 279 |
| 5. Źródła .....                                | 280 |
| 6. Inne.....                                   | 296 |

|    |                          |     |
|----|--------------------------|-----|
| 7. | Źródła internetowe ..... | 298 |
|----|--------------------------|-----|

# WPROWADZENIE

Streaming jest jednym z najpopularniejszych i najważniejszych sposobów transmisji danych w sieci Internet. Z tej technologii korzysta ponad 90% użytkowników Internetu<sup>1</sup>. Aż 9 na 20 najczęściej wyświetlanych stron w całym Internecie jest oparta wyłącznie na streamingu (np. Netflix, TikTok) lub też zawiera istotne moduły wykorzystujące tę technologię (np. Facebook – możliwość transmisji na żywo, Instagram – możliwość publikowania krótkich filmików tzw. *stories* lub *reels*)<sup>2</sup>. Jednocześnie 5 z 10 aplikacji na telefony komórkowe, w których konsumenci wydają najwięcej, to aplikacje zbudowane na technologii streamingu lub zawierające istotne moduły z wykorzystaniem tej technologii<sup>3</sup>.

Platformy streamingowe są zarządzane przez istotne podmioty na rynku usług cyfrowych, które swoją pozycję zawdzięczają m.in. wysokiemu poziomowi korzystania z tych platform przez użytkowników. Portal YouTube jest oglądany średnio aż 23,2 godziny na miesiąc w przeliczeniu na jednego użytkownika<sup>4</sup>. Co minutę użytkownicy YouTube publikują około 100 godzin materiałów<sup>5</sup>. Cała platforma Twitch.tv generuje regularnie (tj. co miesiąc) ponad 1,5 miliarda obejrzanych godzin<sup>6</sup>. Sprzedawcy oraz usługodawcy zdają sobie sprawę z możliwości streamingu, który pozwala na łatwe dotarcie do klientów, dlatego korzystają z tej technologii dla potrzeb reklamowych. Wytwórnice muzyczne wykorzystują media strumieniowe w szczególności w celu rozpowszechniania teledysków oraz udostępniania muzyki artystów po premierze płyty<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> „However, a hefty 91.9 percent of internet users watch some form of streaming TV each month” (We Are Social, *Digital 2025: The essential guide to the global state of digital*, <https://wearesocial.com/uk/blog/2025/02/digital-2025-the-essential-guide-to-the-global-state-of-digital/>, dostęp: 09.07.2025 r.). Warto także zwrócić uwagę na rosnące zainteresowanie strumieniowaniem na żywo (zob. N. Kumar, *42 Live Streaming Statistics 2025: Trends & Growth*, <https://www.demandsage.com/live-streaming-statistics/>, dostęp: 09.07.2025 r.).

<sup>2</sup> S. Kemp, *Digital 2025: Global Overview Report*, <https://datareportal.com/reports/digital-2025-global-overview-report>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> S. Kemp, *Digital 2021: Global Overview Report*, <https://datareportal.com/reports/digital-2021-global-overview-report>, dostęp: 24.11.2021 r.

<sup>5</sup> FOCUS.pl, *Ile czasu zajęłoby obejrzenie wszystkich filmów na YouTube?*, <https://www.focus.pl/artykul/ile-czasu-zajeloby-obejrzenie-wszystkich-filmow-na-youtube>, dostęp: 1.12.2021 r.

<sup>6</sup> Chase, *State of the Stream for October 2021: Twitch is rising again, Esports has a big month, and VTubers are moving on up*, <https://blog.streamelements.com/state-of-the-stream-for-october-2021-2e866a05cd77>, dostęp: 1.12.2021 r.

<sup>7</sup> Na przykład płyta Michała Matczaka ps. „Mata” pt.: „Młody Matczak” ukazała się 1.10.2021 r. (Wikipedia, *Młody Matczak*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Młody\\_Matczak](https://pl.wikipedia.org/wiki/Młody_Matczak), dostęp: 1.12.2021 r.), a w serwisie Spotify została udostępniona w całości 9.10.2021 r. – poza utworami: „La la la (oho h)”, „Papuga” oraz „Kiss cam (podryw roku)”.

lub przed – jako jej promocja<sup>8</sup>. Strumieniowanie pozwala także na grać w najnowsze gry komputerowe bez konieczności posiadania sprzętu obsługującego daną produkcję w formie *cloud gamingu*.

Rozrywka nie jest jedynym obszarem korzystania z omawianej technologii. Strumieniowanie jest używane także w nauczaniu<sup>9</sup>. Streaming pozwala również prowadzić bieżącą działalność podmiotom publicznym<sup>10</sup>. Ta technologia pomaga także w zapewnianiu dostępu do materiałów prawnych i prawniczych<sup>11</sup>.

Streaming zwiększył swoje znaczenie podczas pandemii wirusa SARS-CoV-2 wywołującego chorobę COVID-19<sup>12</sup>. Światowe społeczeństwo musiało wykorzystać potencjał sieci i przenieść swoje życie osobiste oraz zawodowe do świata cyfrowego<sup>13</sup>. Kiedy w 2020 r. Netflix zdobył najwięcej użytkowników w swojej historii<sup>14</sup> i zarabiał coraz więcej<sup>15</sup> – w tym samym czasie roczna sprzedaż biletów do kin spadła z ponad 1 200 mln do jedynie ok. 224 tysięcy sztuk w ciągu jednego roku<sup>16</sup>.

---

które zostały udostępnione wcześniej (Spotify, [https://open.spotify.com/playlist/37Kv3R8Y4WQxgKnqwU8sig?si=euh6\\_6jWRC-kaYSuo-rNug&nd=1](https://open.spotify.com/playlist/37Kv3R8Y4WQxgKnqwU8sig?si=euh6_6jWRC-kaYSuo-rNug&nd=1), dostęp: 1.12.2021 r.).

<sup>8</sup> Na przykład utwór „Bomby” Agaty Dziarmagowskiej ps. „DZIARMA”, który został udostępniony na platformie Spotify przed premierą płyty pt.: „DZIARMA”.

<sup>9</sup> Zob. np. Katedra Prawa Karnego UJ, <https://www.youtube.com/@katedraprawakarnegouj6535/videos>, dostęp: 6.08.2025 r.

<sup>10</sup> Uniwersytet Śląski w Katowicach był w stanie przeprowadzić np. procedurę wyboru nowego Rektora uczelni (UŚ TV, *Prezentacje kandydatów na Rektora UŚ oraz odpowiedzi na pytania*, <https://www.youtube.com/watch?v=f5CIZd76V-A>, dostęp: 8.12.2021 r.).

<sup>11</sup> Zob. np. Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej, *Transmisja rozpraw*, [https://curia.europa.eu/jcms/jcms/pl\\_1477137/pl](https://curia.europa.eu/jcms/jcms/pl_1477137/pl), dostęp: 6.08.2025 r.

<sup>12</sup> World Health Organization, *Naming the coronavirus disease (COVID-19) and the virus that causes it*, [https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/technical-guidance/naming-the-coronavirus-disease-\(covid-2019\)-and-the-virus-that-causes-it](https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/technical-guidance/naming-the-coronavirus-disease-(covid-2019)-and-the-virus-that-causes-it), dostęp: 8.12.2021 r.

<sup>13</sup> Zob. np. O. Kobus, *57% polskich firm przyspieszyło transformację cyfrową w czasie pandemii, a jeden na pięciu badanych przez EY uważa, że w ich firmach transformacja jest zaawansowana*, [https://www.ey.com/pl\\_pl/news/2021/03/badanie-ey-transformacja-cyfrowa](https://www.ey.com/pl_pl/news/2021/03/badanie-ey-transformacja-cyfrowa), dostęp: 8.12.2021 r.

<sup>14</sup> W 2020 r. Netflix pozyskał 36 570 000 użytkowników (B. Dean, *Netflix Subscriber and Growth Statistics: How Many People Watch Netflix in 2022?*, <https://backlinko.com/netflix-users>, dostęp: 8.12.2021 r.).

<sup>15</sup> M. Iqbal, *Netflix Revenue and Usage Statistics (2022)*, <https://www.businessofapps.com/data/netflix-statistics/>, dostęp: 8.12.2021 r.

<sup>16</sup> Nash Information Services, *Domestic Movie Theatrical Market Summary 1995 to 2022*, <https://www.the-numbers.com/market/>, dostęp: 8.12.2021 r. – pierwsza wskazana wartość to liczba sprzedanych biletów za 2019 rok, a druga za 2020 r.

Streaming to technologia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, która wciąż zapewnia nieustanny rozwój całemu środowisku Internetu<sup>17</sup>. Dostarcza nie tylko rozrywki, ale umożliwia pracę i naukę. Stały wzrost zainteresowania oraz wartości rynku platform streamingowych tylko utwierdza w przekonaniu, że problematyka strumieniowania jest ważna dla społeczeństwa. Jest to jeden z elementów współczesnej ery cyfrowej, której rozwój wymaga wypracowania nowych podejść do zasad tworzenia przepisów prawa i reguł funkcjonowania na rynku, zwłaszcza z uwagi na globalizację i ilość podmiotów zaangażowanych<sup>18</sup>.

Biorąc powyższe pod uwagę, niezwykle ważne jest zrozumienie prawnej natury streamingu w kontekście prawa autorskiego. Widoczne jest bowiem szerokie wykorzystywanie strumieniowania do transmisji treści, które mogą zostać uznane za utwory chronione na gruncie prawa autorskiego. Dzięki określeniu streamingu w kontekście konstrukcji prawnych prawa autorskiego podmioty obecne na rynku, organy egzekwujące prawo, a także sądy rozpatrujące sprawy związane z tą technologią, będą mogły odpowiednio konstruować umowy, dokumenty, pisma procesowe lub orzeczenia. Przysłuży się to także funkcjonowaniu rynku zgodne z zasadami obowiązującego prawa. W tym kontekście warto skupić się na trzech podstawowych obszarach streamingu: treściach audiowizualnych, dźwiękowych oraz gamingowych. Problematyka streamingu dotyczy już definicji utworu, zwłaszcza nowych jego rodzajów jak podcast, pojęcia rozpowszechniania oraz sformułowań powiązanych.

Jednocześnie strumieniowane jest silnie powiązane z prawem nowych technologii, biorąc pod uwagę, że streaming jest świadczony użytkownikom jako usługa cyfrowa. W tym zakresie znaczenia nabiera prawodawstwo unijne. Równocześnie charakter streamingu skłania do zastanowienia się, czy nie jest to rodzaj transmisji skutkujące świadczeniem usługi medialnej w ramach prawa mediów, zwłaszcza w obszarze transmisji linearnej i na zadanie.

Z powyższych względów praca skupia się na analizie streamingu pod kątem podstawowych konstrukcji prawnych prawa autorskiego, prawa nowych technologii i prawa

---

<sup>17</sup> I nie tylko – streaming zmienia również postrzeganie modeli dystrybucji dóbr rynku rozrywkowego (por. np.: M. D. Smith, R. Telang, *Streaming...*, s.40-45, gdzie autorzy prezentują model dystrybucji filmów, który, biorąc pod uwagę przykład „Czarnej Wdowy” ewoluuje zwiększając znaczenie platform strumieniowych w modelu dystrybucji).

<sup>18</sup> Por. R. H. Wever, *Challenges for Communications in a Changing Legal Landscape* [w:] red. D. Weisenhaus, red. S. NM Young, *Media Law and Policy in the Internet Age*, Oxford and Portland, Oregon 2017, s. 168-169.



mediów z wykorzystaniem aktów prawnych mające kluczowe znaczenie w tym zakresie. Opracowanie podejmuje się wyjaśnienia podstawowych sformułowań związanych z rozpowszechnianiem utworów na drodze streamingu, analizy strumieniowania w kontekście podstawowych konstrukcji prawnych określonych wyżej obszarów prawa, a także badania prawnoporównawcze w zakresie szczególnych rozwiązań prawnych przewidzianych dla strumieniowania w kluczowych państwach.

Teza, którą przyjęto w ramach pracy, to: streaming jest technologią transmisji danych na tyle indywidualną i odrębną, że wymaga szczególnego podejścia w zakresie stanowienia, nowelizacji lub interpretacji przepisów prawa autorskiego, nowych technologii i mediów. Celem pracy jest weryfikacja, czy w zakresie podstawowych konstrukcji prawa autorskiego, prawa nowych technologii, a także prawa mediów istnieje konieczność indywidualnego podejścia ze względu na powszechne wykorzystywanie technologii strumieniowania.

W pracy wykorzystano metodę dogmatyczną (formalno-dogmatyczną). Polegała ona na analizie logicznej i językowej przedstawionych w opracowaniu przepisów prawa wraz z zastosowaniem reguł wykładni prawniczej przy wykorzystaniu orzecznictwa i poglądów doktryny<sup>19</sup>. Praca skupiona jest na analizach prowadzonych w oparciu o polskie prawo. Biorąc jednak pod uwagę obecność Polski w strukturach Unii Europejskiej – praca korzysta także z prawa unijnego w niezbędnym zakresie.

Skorzystano także z metody komparatystycznej, w ramach której zestawiono odpowiednie przykłady przepisów z innych porządków prawnych i przedstawiono możliwości rozwoju prawa polskiego i jego interpretacji w ramach poszczególnych etapów: przedstawienia analizowanego elementu zagranicznego, porównania z polskim elementem, określenia wniosków komparatystycznych<sup>20</sup>. Metodą komparatystyczną objęto następujące państwa: Niemcy, Francję, Stany Zjednoczone, Chiny oraz Japonię.

Prace badawcze (wraz z badaniami wstępnymi) toczyły się od 2021 r. i trwały przez cały okres studiów doktoranckich realizowanych w ramach Szkoły Doktorskiej w Uniwersytecie

---

<sup>19</sup> Por. T. Barankiewicz, *Metody myślenia, badania prawa i systematyzacji wiedzy w naukach prawnych* [w:] red. H. Izdebski, red. A. Łazarska, *Metodologia dysertacji doktorskiej dla prawników. Teoria i praktyka*, Warszawa 2022, s. 113-114.

<sup>20</sup> Por. *Ibidem*, s. 124-126.

Śląskim w Katowicach, a zostały ukończone w 2025 r. Badania przyjęły charakter analizy materiałów piśmienniczych: przepisów prawa, orzeczeń sądów i trybunałów, poglądów doktryny. W ramach elementów prawnoporównawczych wybrano wyłącznie te akty prawne i towarzyszące im materiały, które w sposób bezpośredni dotyczą technologii streamingu. W pracy wykorzystano także szeroko materiały internetowe, zwłaszcza te bezpośrednio dotyczące strumieniowania. Praca korzysta także z doświadczenia autora w postaci pracy w kancelariach prawnych, obsługi podmiotów z branży streamingowej oraz uwzględnia rolę autora w postaci odbiorcy treści transmitowanych poprzez streaming. W badaniach nie wykorzystano pierwotnie zakładanej metody – wywiadów wśród przedstawicieli branży. Niestety nie uzyskano odpowiedniej grupy badawczej. Z uwagi na wiele zaproszeń bez odpowiedzi zaznaczyć należy, że jest to trudny obszar badań, niekoniecznie możliwy do zgłębienia poprzez inne czysto naukowe metody badawcze, aniżeli te wykorzystane w opisanych wyżej badaniach.

W doktrynie dotychczas nie przeprowadzono badań, które prowadziłyby do powstania podobnego opracowania naukowego. Nie sposób jednak pominąć dorobku J. Barty, K. Chałubińskiej-Jentkiewicz, K. Kłafkowskiej-Waśniowskiej, R. Markiewicza, A. Matlaka, E. Rosati, M. Siwickiego, E. Traple, których prace stanowią istotny fundament dla dalszych badań. Jednakże dotychczas nie przedstawiono kompleksowej analizy prawnej strumieniowania w zakresie podstawowych konstrukcji prawnej prawa autorskiego, nowych technologii i mediów z uwzględnieniem komponentów: technicznego, biznesowego oraz prawnoporównawczego. zjawiska strumieniowania w prawie autorskim, nowych technologii i mediów z uwzględnieniem silnego komponentu technicznego, biznesowego i prawnoporównawczego. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę, że sformułowania „streaming” nie używa się w sposób jednorodny, co widoczne jest na przykładzie prac naukowych<sup>21</sup>, jak i w orzecznictwie<sup>22</sup>. Jest to dodatkowa konieczność, która uzasadnia stworzenia opracowania, które ustrukturyzuje siatkę pojęciową w ramach tej technologii transmisji danych.

---

<sup>21</sup> Por. np. K. Kunc-Urbanczyk, *Działalność gospodarcza jako wymóg uznania influencerów za dostawców VOD* [w:] red. B. Fischer, red. A. Pązik, red. M. Świerczyński, *Prawo sztucznej inteligencji i nowych technologii 3*, Warszawa 2023, s. 252 i E. Stringhi, „Revenge porn” on on-line platforms: legal interpretations and approaches to combat non-consensual intimate image distribution, Rzym 2023, s. 57-58, gdzie mowa jest o streamingu, ale wyłącznie w zakresie „na żywo” oraz M. Siwicki, *Media strumieniowe w Internecie*, „Państwo i Prawo” 2012, nr 8, s. 90-91, gdzie zostały wyjaśnione rodzaje streamingu.

<sup>22</sup> Por. np. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 26 kwietnia 2017 r., C-527/15, ECLI:EU:C:2017:300, gdzie pojęcia „streaming” szerzej nie wyjaśniono.

Praca rozpoczyna się tym Wprowadzeniem, a następnie dzieli się na sześć rozdziałów merytorycznych. Każdy z rozdziałów rozpoczyna się wprowadzeniem do poruszanej materii oraz kończy podsumowaniem zbierającym najważniejsze wnioski. Praca jest zwieńczona Podsumowaniem, które zbiera najważniejsze wnioski z badań, przedstawia bezpośrednie ustosunkowanie się do założonej tezy badawczej, a także zwraca uwagę na potencjalne przyszłe kierunki prac legislacyjnych i badań naukowych. Na końcu opracowania znajduje się Bibliografia, w której uwzględniono wykorzystane w pracy źródła.

Rozdział I stanowi wstęp do pracy, w którym w szczególności zdefiniowano streaming z uwagi na jego charakterystykę techniczną i gospodarczą, opisano także jego typy. W rozdziale zwrócono uwagę na konieczność szczególnego podejścia do analiz prawnych z punktu widzenia strumieniowania. Rozdział prezentuje także krótką historię streamingu.

W Rozdziale II przeanalizowano podstawowe pojęcia wykorzystywane pracy. Ma to związek z faktem, że już w tym zakresie uwidaczniają się problemy prawne wynikające z powszechnego korzystania ze streamingu. Rozdział ten przedstawia definicję utworu, w tym jego kluczowych rodzajów z punktu widzenia badań, a także nowych rodzajów wytworów, które powstały z uwagi na wykorzystywanie strumieniowania, aby określić ich status prawnoautorski.

Rozdział III zorientowany jest na analizę strumieniowania w zakresie podstawowych konstrukcji prawa autorskiego. Kluczowym obszarem jest określenie, jakiego rodzaju funkcję streaming pełni w ramach prawa autorskiego, w szczególności w zakresie pól eksploatacji oraz nowych pojęć wynikających z implementacji dyrektyw unijnych.

W ramach Rozdziału IV omówiono streaming w zakresie podstawowych konstrukcji prawa nowych technologii. W tym kontekście najistotniejsze są rozważania dotyczące Aktu o usługach cyfrowych oraz definicji zawartych w tym akcie. Jednocześnie rozdział prezentuje model subsumpcji usług cyfrowych w zakresie platform streamingowej.

Następną częścią pracy jest Rozdział V, który przedstawia analizę prawną strumieniowania w kontekście konstrukcji prawa mediów. W szczególności w rozdziale omówiono strumieniowanie w zakresie prawa radiofonii i telewizji, które przedstawia szereg pojęć mających również swoją genezę także w szerokim stosowaniu streamingu w celu rozpowszechniania treści radiowych i telewizyjnych.

Rozdział VI to rozdział prawnoporównawczy określający możliwości szczególnego uregulowania streamingu w Polsce na przykładzie aktów prawnych państw trzecich. Omówiono w nim kluczowe w tym kontekście akty prawne Niemiec (w zakresie prawa mediów), Francji (wraz z raportem dot. e-sportu i transmisji e-sportowych), Stanów Zjednoczonych (obszar prawnokarnej reakcji na nielegalne streamowanie), Chin (w obszarze korzystania ze streamingu jako realizacji autorskich praw majątkowych) oraz Japonii (w zakresie ochrony przed treściami nielegalnymi połączonej z intensywnym działaniem właściwych organów). Rozdział zawiera omówienie prawa zagranicznego, jego porównanie z prawem polskim oraz określa potencjalne możliwości nowelizacji prawa polskiego lub brak takich potrzeb.

Praca doktorska uwzględnia stan prawny aktualny na dzień 31 sierpnia 2025 roku.

\*\*\*

Rozprawę dedykuję rodzicom: Ani i Markowi – w podziękowaniu za trud włożony w moje wychowanie, wykształcenie i wsparcie. Dziękuję także siostrze Kindze oraz dziewczynie Paulinie.

Dziękuję mojej Promotorce – Pani Profesor Katarzynie Grzybczyk za możliwość stworzenia doktoratu, wsparcie oraz wszelkie uwagi i porady. Dziękuję także recenzentom tej pracy za trud włożony w jej ocenę oraz Komisji Ewaluacyjnej za udzielone rady.

Zbiorczo dziękuję również wszystkim osobom i instytucjom, dzięki którym mogłem zrealizować badania i napisać pracę, a zwłaszcza rodzinie, przyjaciołom, dr. Łukaszowi Maryniakowi, dr. jur. Lucie Antoine, uczestnikom Programme in European Private Law for Postgraduates 2024/2025, Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego, Wydziałowi Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego, Max-Planck-Institut für Innovation und Wettbewerb, kancelarii Traple Konarski Podrecki i Wspólnicy.

# ROZDZIAŁ I

## DEFINICJA I RODZAJE STREAMINGU

### 1. Wprowadzenie

Ponad połowa populacji świata<sup>23</sup> (użytkownicy telefonów komórkowych, Internetu czy social mediów) tworzy społeczeństwo informacyjne<sup>24</sup> (cyfrowe), którego kluczowym zasobem jest informacja (treść, dane)<sup>25</sup>. W wyniku czwartej rewolucji przemysłowej – rewolucji cyfrowej<sup>26</sup>, nastąpiło wykształcenie się tzw. Przemysłu 4.0<sup>27</sup> (w tym Mediów 4.0<sup>28</sup>) – niezakłóconego współdziałania zaawansowanych technologii łączących wizualizację z analizą

---

<sup>23</sup> Zgodnie z raportem *Digital 2025*: 70,5% światowej populacji korzystało z telefonów komórkowych, 67,9% z Internetu, a 63,9% to aktywni użytkownicy portali społecznościowych (S. Kemp, *Digital 2025: Global Overview Report*, <https://datareportal.com/reports/digital-2025-global-overview-report>, dostęp: 31.03.2025 r.). W raporcie z 2021 r. statystyki te prezentowały się następująco: 66,6% światowej populacji korzystało z telefonów komórkowych, 59,5% z Internetu, a 53,6% to aktywni użytkownicy portali społecznościowych (S. Kemp, *Digital 2021...*). Zaobserwować można zatem także spory wzrost na przestrzeni tylko 4 lat.

<sup>24</sup> Jest to zbiór wszystkich ludzi, na których oddziałują nowe media (M. Golka, *Czym jest społeczeństwo informacyjne?*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”, 2005, nr 4, s. 257).

<sup>25</sup> Choć potocznie ludzie posługują się sformulowaniem „informacja” dla oznaczenia każdej treści, jaką są w stanie zidentyfikować i wyodrębnić z pewnego ciągu znaków, tak w języku specjalistycznym „treści”, „dane” i „informacje” nie są pojęciami równoważnymi (por. M. Kurowska, *LegalTech a dane w organizacji* [w:] red. D. Szostek, *Legatach. Czyli jak bezpiecznie korzystać z narzędzi informatycznych w organizacji, w tym w kancelarii oraz dziale prawnym*, Warszawa 2021, s. 226). W hierarchii pojęć „dane” są umieszczone wyżej niż „informacje” i są to „surowe liczby i fakty wyrażone w określonej postaci znakowej (K. Chałubińska-Jentkiewicz, *Prawna ochrona treści cyfrowych*, Warszawa 2022, s. 31-32). Informacje są danymi, które zostały poddane przetworzeniu – interpretacji przez osobę, która dokonała określonego rodzaju analizy (M. Kurowska, *LegalTech...* [w:] red. D. Szostek, *LegalTech...*, s. 227, por. rów. K. Chałubińska-Jentkiewicz, *Prawna ochrona...*, s. 31 oraz M. Grabowski, A. Zając, *Dane, informacja, wiedza – próba definicji*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie”, 2009, nr 798, [https://www.cri.agh.edu.pl/uczelnia/tad/APSI/cwiczenia/Dane\\_informacje\\_wiedza.pdf](https://www.cri.agh.edu.pl/uczelnia/tad/APSI/cwiczenia/Dane_informacje_wiedza.pdf), dostęp: 16.1.2022 r., s. 16). Treścią będzie zatem wszystko to, co znajduje się w przestrzeni i stanowi pewien ciąg znaków, z których wyodrębnić można poszczególne dane, a w wyniku ich interpretacji uzyskać określone informacje. Treści można oczywiście indywidualizować pod względem ich rodzajów i dookreślić obszar badań i analiz. W ten sposób wyróżnić można np. treści cyfrowe, audiowizualne, strumieniowane.

<sup>26</sup> J. Balcewicz, *Spółeczeństwo informacyjne w czasach cyfrowej rewolucji – o zjawisku bańki informacyjnej i jego następstwach* [w:] red. M. Wrzosek, *Zjawisko dezinformacji w dobie rewolucji cyfrowej: państwo, społeczeństwo, polityka, biznes*, Warszawa 2019, s. 25.

<sup>27</sup> IBM, *Czym jest Przemysł 4.0?*, <https://www.ibm.com/pl-pl/topics/industry-4-0>, dostęp: 18.11.2021 r.

<sup>28</sup> Media nowej generacji, charakteryzujące się: zmianami w popularności poszczególnych rodzajów mediów (zastępowanie przez media online), zatarciem się klasycznego podziału na twórców i odbiorców (odbiorca-twórca), hybrydowym modelem tworzenia treści, nowymi formami finansowania (np. crowdfunding), zwiększeniem konkurencyjności (szerszy dostęp do światowego rynku medialnego) oraz globalizacją (F. Fechner, J. Arnhold, *Media Law 4.0* [w:] red. W. Frenz, *Handbook Industry 4.0*, Springer 2022, 112-113).

zautomatyzowanych procesów dla potrzeb dostarczania inteligentnych produktów oraz usług<sup>29</sup>. Społeczeństwo cyfrowe skupia w sobie procesy informatyczne (w szczególności digitalizacyjne<sup>30</sup>)<sup>31</sup>, internetowe, a także uznaje dane za jedną z podstawowych walut<sup>32</sup>. Te cechy pozwoliły wykształcić m.in. politykę nauczania STEM<sup>33</sup>, która zakłada połączenie kompetencji z zakresu technologii, inżynierii matematyki oraz nauki samej w sobie<sup>34</sup>. Dzięki temu społeczeństwo może stale się kształtować i rozwijać zapewniając konkurencyjność oraz wykształcenie kompetencji przydatnych na rynku pracy i nie tylko<sup>35</sup>.

Tego rodzaju procesy, działania oraz rozwój społeczny nie mógłby wystąpić, gdyby nie zapewnienie odpowiednio szybkich sposobów transferu informacji między członkami społeczeństwa. Podmioty branży telekomunikacyjnej, medialnej oraz rozrywkowej nieustannie rozwijają tego rodzaju technologie, dzięki czemu można zaobserwować rozwój sieci 5G<sup>36</sup>, zapowiadanej 6G<sup>37</sup>, czy Starlinka<sup>38</sup>. Działania te są zorientowane w szczególności na

---

<sup>29</sup> K. Mubarak, *Redefining Industry 4.0 and Its Enabling Technologies*, „Journal of Physics: Conference Series”, 2020, nr 1569, s. 4.

<sup>30</sup> Inaczej również cyfryzacyjne, które polegają na zwiększeniu obecności technologii komputerowej oraz sieci Internet w życiu przedstawicieli społeczeństwa (por. W. Pfadt, *Cyfryzacja* [w:] red. A. Krasuski, *Leksykon prawa nowych technologii. 100 podstawowych pojęć*, Warszawa 2021, s. 31).

<sup>31</sup> Por. np. rozważania dotyczące digitalizacji i internetyzacji dostępu do kultury: D. Gabor, K. Grzybczyk, *Digimodernizm: wpływ nowych technologii na kulturę XXI wieku*, „Prawo Nowych Technologii”, 2021, nr 1, s. 97-98.

<sup>32</sup> Zob. szerzej: M. D. Smith, R. Telang, *Streaming, Sharing, Stealing, Big Data and the Future of Entertainment*, Cambridge 2016, gdzie autorzy pokazują wpływ danych i rozwoju technologii na branżę rozrywkową. Zob. szerzej rów.: G. Kubera, *Data-driven, czyli jak zarabiać na danych*, <https://www.computerworld.pl/news/Data-driven-czyli-jak-zarabiac-na-danych,412525.html>, dostęp: 21.11.2021 r.

<sup>33</sup> *Science, technology, engineering, and mathematics*.

<sup>34</sup> Wikipedia, *Science, technology, engineering, and mathematics*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Science,\\_technology,\\_engineering,\\_and\\_mathematics](https://en.wikipedia.org/wiki/Science,_technology,_engineering,_and_mathematics), dostęp: 17.1.2022 r.

<sup>35</sup> Por. opis STEM dla branży i technologii gamingu: J. Wood, K. Holmes, *Gaming technology: streaming, VR, and more*, King's Lynn 2019.

<sup>36</sup> Sieć komórkowa nowej generacji, mająca ostatecznie zastąpić obecnie używane standardy 4G, czy LTE. Jej innowacyjność polega głównie na wykorzystywaniu nowych pasm częstotliwości, które nie są obciążone transmisją między urządzeniami korzystającymi ze starszych typów sieci komórkowych (gov.pl, *Technologia 5G*, <https://www.gov.pl/web/5g/technologia-5g>, dostęp: 16.11.2021 r.). Zob. rów. *Przewodnik po 5G*, który został przygotowany przez Ministerstwo Cyfryzacji RP, Instytut Łączności RP oraz Uniwersytet Jagielloński Collegium Medicum w Krakowie: <https://www.gov.pl/web/5g/przewodnik-po-5g>, dostęp: 16.11.2021 r.

<sup>37</sup> Obecnie są już prowadzone konsultacje między podmiotami branży IT zrzeszonych w ramach Next G Alliance, które mają doprowadzić do powstania standardów sieci komórkowej 6G, a następnie do jej powszechnego wdrożenia (Next G Alliance, *FAQ*, <https://nextgalliance.org/about/>, dostęp: 16.11.2021 r.). Prace nad kwestiami technologicznymi również się toczą, o czym świadczy porozumienie SK Telecom, Nokii oraz Ericssona (M. Żołyniak, *SK Telecom, Nokia i Ericsson rozpoczynają prace nad 6G* [#wSkrócie], <https://komorkomania.pl/37415,sk-telecom-nokia-i-ericsson-rozpoczynaja-prace-nad-6g-wskrocie>, dostęp: 16.11.2021 r.).

zapewnienie sprawnej komunikacji z wykorzystaniem sieci Internet. Jest to sieć powiązań między urządzeniami pozwalająca na wymianę danych między nimi<sup>39</sup>, która nie jest ograniczona geograficznie i łączy ze sobą inne, mniejsze sieci<sup>40</sup>.

Sposobów transmisji danych w Internecie jest wiele. Mają one zapewnić sprawne uzyskiwanie interesujących dla użytkownika informacji w stosunkowo krótkim czasie. Te najpopularniejsze to wykorzystywanie protokołu HTTP<sup>41</sup> w ramach usługi przesyłania plików, systemy chmurowe<sup>42</sup>, protokół BitTorrent<sup>43</sup> wykorzystywany w ramach przesyłania plików technologią *peer-to-peer* (P2P)<sup>44</sup>. Jednak jednym z najpopularniejszych modeli transmisji danych w Internecie pozostaje streaming, który biorąc pod uwagę obszary, w ramach których jest wykorzystywany (np. treści dźwiękowe, audiowizualne), pozwala także na optymalne przekazywanie danych, które przyjmują formę utworów chronionych prawem autorskim.

## 2. Charakterystyka i definicja streamingu

---

<sup>38</sup> Jest to nazwa technologii dostarczania Internetu za pomocą satelitów umieszczonych na niskiej orbicie, co ma zapewnić dostęp do sieci w każdym miejscu na Ziemi (Starlink, <https://www.starlink.com>, dostęp: 17.11.2021 r.).

<sup>39</sup> Por. M. Jaskólski, *Co to jest internet?*, <https://www.benchmark.pl/aktualnosci/co-to-jest-internet.html>, dostęp: 23.11.2021 r., por. rów. M. Ostiak, *Internet — co to jest? Informacje o sieci internetowej, www i możliwościach Internetu*, <https://scroll.morele.net/technologia/internet-co-to-jest-informacje-o-sieci-internetowej-www-i-mozliwosciach-internetu/>, dostęp: 23.11.2021 r.

<sup>40</sup> Indiana University, *What is the difference between a LAN, a MAN, and a WAN?*, <https://kb.iu.edu/d/agki>, dostęp: 23.11.2021 r.

<sup>41</sup> Protokół ten opiera się na hiperłączach (inaczej zwanych hiperlinkach), które przekierowują do innych stron w ramach sieci WWW (Wikipedia, *Hypertext Transfer Protocol*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext\\_Transfer\\_Protocol](https://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext_Transfer_Protocol), dostęp: 18.12.2021 r.).

<sup>42</sup> Tzw. Chmura obliczeniowa, która umożliwia dostęp poprzez sieć do zasobów obliczeniowych, które są konfigurowalne przez użytkowników oraz przez nich współużytkowane (P. Mell, T. Grance, *The NIST Definition...*, s.2). Zob. szerzej: K. Biczysko-Pudelko, *LegalTech a chmura obliczeniowa* [w:] red. D. Szostek, *LegalTech...*, s. 239-270, gdzie autorka dokonała podziału chmury obliczeniowej na trzy jej wersje tj. 1.0, 2.0, 3.0, które charakteryzują się coraz wyższym poziomem rozbudowania technologicznego.

<sup>43</sup> Specyfikacja protokołu BitTorrent z 2008 r. wskazuje, że jest to protokół do dystrybucji plików w sieci Internet, polegający na tym, że w jednym czasie użytkownicy wysyłają pliki, które są pobierane przez innych w czasie rzeczywistym. Oznacza to, protokół BitTorrent łączy użytkowników między sobą, pozwalając na przesyłanie plików wprost z jednego lub wielu urządzeń przy jednoczesnym ich pobieraniu przez jednego lub wielu ściągających (B. Cohen, *The BitTorrent Protocol Specification*, [https://www.bittorrent.org/beps/bep\\_0003.html](https://www.bittorrent.org/beps/bep_0003.html), dostęp: 24.11.2021 r.).

<sup>44</sup> Technologia, która umożliwia pobieranie i wysyłanie plików między poszczególnymi użytkownikami bezpośrednio, czyli bez konieczności wykorzystywania pośredników w postaci np. serwisów hostingowych. Technologia ta wykorzystywana jest nie tylko w przypadku piractwa (za pomocą protokołu BitTorrent), ale również dla wymiany kryptowalut przy wykorzystaniu technologii *blockchain* (por. Binance Academy, *Sieci Peer-to-Peer*, <https://academy.binance.com/pl/articles/peer-to-peer-networks-explained>, dostęp: 24.11.2021 r.).

## 2.1. Charakterystyka techniczna streamingu<sup>45</sup>

Dane w sieci Internet muszą stale przemieszczać się między poszczególnymi urządzeniami. Oczwistym jest, że, aby użytkownik mógł uzyskać dostęp do określonych treści, muszą one najpierw zostać do niego przekierowane. Strumieniowanie choć intuicyjnie wydaje się być prostym modelem transmisji – w rzeczywistości jest technologią rozbudowaną technicznie. Rzutuje to bezpośrednio na aspekty definicyjne. Samo zdekodowanie znaczenia słowa „streaming” jest kluczowe dla wyboru i analizy problemów prawnych oraz aktów normatywnych, które obejmują ten sposób transmisji danych, w tym w zakresie rozpowszechniania utworów.

Obrazowo, streaming można opisać na podstawie najprostszego modelu aktu komunikacji językowej. Istnieją odbiorca oraz nadawca, którzy w ramach kontaktu (połączenia) między sobą przesyłają określony komunikat (treść) zagnieżdżony w występującym kontekście (sytuacji komunikacyjnej), wykorzystując kod (zestaw znaków przeznaczony do porozumiewania się).

W przypadku strumieniowania taki podstawowy schemat prezentuje się następująco. Odbiorca oraz nadawca to dwa urządzenia, które mają możliwość podłączenia się do sieci komputerowej<sup>46</sup>. Nie musi być to sieć Internet. Ta jednak z racji swojej objętości gwarantuje dostęp do najszerszego katalogu streamów, ich odbiorców oraz zasobów do wykorzystania w procesie strumieniowania. Możliwość podłączenia do sieci jest kluczowa, bowiem w ten sposób jest w stanie zaistnieć kontakt („połączenie”), który pozwoli na dokonanie streamu. Sam dostęp do sieci umożliwia streamowanie, niemniej prędkość łącza również jest bardzo istotna, ponieważ w bezpośredni sposób przekłada się na jakość transmisji danych. Choć dla urządzenia będącego nadawcą liczy się przede wszystkim prędkość wysyłania danych, a dla urządzenia będącego odbiorcą prędkość pobierania, tak obie wartości wpływają na jakość streamu<sup>47</sup>. Wynika to z tego, że aby wysyłać i odbierać dane, urządzenia muszą się ze sobą komunikować<sup>48</sup>. Komunikatem jest

---

<sup>45</sup> Zob. szerzej w zakresie opisów technicznych: W. Elbakri, *Video Streaming. Implementation of Video Streaming in Local And Wide Area Networks*, Saarbrücken 2011 oraz S. Kanani, *Live video streaming over wireless networks*, Saarbrücken 2014.

<sup>46</sup> Sposób połączenia urządzeń w ramach takiej sieci stanowi medium transmisyjne strumieniowania (por. A. Krasuski, *Medium transmisyjne* [w:] red. A. Krasuski, *Leksykon...*, s. 56-58).

<sup>47</sup> Do tego należy uwzględnić obciążenie łącza, jeżeli jest ono wykorzystywane przez wiele urządzeń – zob. W. Elbakri, *Video Streaming...*, s. 49, gdzie autor wskazuje w opisie swoich wyników wpływ na badania istniejącego obciążenia sieci komputerowej.

<sup>48</sup> Oznacza to jednoczesne wysyłanie i pobieranie pakietów danych.



określony materiał przesyłany między urządzeniami np. utwór audiowizualny<sup>49</sup>, utwór słowno-muzyczny<sup>50</sup>, czy gra komputerowa<sup>51</sup>. Kontekstem jest strona internetowa, za pomocą której otrzymuje się dostęp do transmisji danych dokonywanej w formie strumieniowania. Przykładowo: będzie to platforma<sup>52</sup>, której użytkownicy mają swobodny dostęp do jednego lub wielu streamów<sup>53</sup> czy witryna internetowa<sup>54</sup>, za pomocą której wykupuje się dostęp do strumieniowania określonego materiału<sup>55</sup>. Ponadto, streaming może być prowadzony w ramach aplikacji<sup>56</sup> desktopowych<sup>57</sup> oraz mobilnych<sup>58</sup>, a dostęp do tych programów nie musi następować koniecznie przez komputer czy telefon<sup>59</sup>. W tym akcie komunikacyjnym (akcie transmisji danych) stream jest kodem, czyli przekąźnikiem komunikatu między urządzeniami „A” oraz „B”. Jednakże nie można ograniczyć się tylko do takiego wyjaśnienia, ponieważ natura techniczna streamingu jest bardziej skomplikowana.

Proces streamingu składa się z sześciu podstawowych kroków:

1. Stworzenia materiału, który będzie transmitowany;
2. Skompresowania danych do odpowiedniego rozmiaru;
3. Spakowania materiałów do formatu umożliwiającego jego przesłanie;

---

<sup>49</sup> Na przykład w ramach platformy Netflix.

<sup>50</sup> Na przykład w ramach platformy Spotify.

<sup>51</sup> Na przykład w ramach platformy Google – Stadia, która jest usługą tzw. *cloud gamingu* (Wikipedia, *Google Stadia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Google\\_Stadia](https://en.wikipedia.org/wiki/Google_Stadia), dostęp: 11.12.2021 r.). Polega ona na tym, że po wykupieniu dostępu można grać w gry umieszczone na serwach zewnętrznych (serwerach Google’a), z którymi użytkownik zapoznaje się poprzez stream rozgrywki z zewnętrznych serwerów na jego urządzenie. Urządzenie końcowe pokazuje rozgrywkę, a także przesyła do serwera zewnętrznego dane informujące serwer o podjętych przez gracza interakcjach (por. Google Stadia, <https://stadia.google.com>, dostęp: 11.12.2021 r.).

<sup>52</sup> Platforma to pojęcie bardzo szerokie, które w opracowaniu będzie używane zamiennie z innymi pojęciami opisującymi architekturę informatyczną, za pomocą której użytkownik może uzyskać dostęp do danego materiału transmitowanego poprzez strumieniowanie.

<sup>53</sup> Na przykład strona Twitch.tv.

<sup>54</sup> Inaczej również strona internetowa oraz platforma internetowa. Nie należy mylić tych pojęć z domeną internetową oraz adresem, które są wyłącznie identyfikatorami określonej treści cyfrowej w postaci strony internetowej w sieci Internet – np. forma adresu URL (zob. szerzej: A. Krasuski, *Domena internetowa* [w:] red. A. Krasuski, *Leksykon...*, s. 35-38).

<sup>55</sup> Na przykład system PPV federacji FAME MMA, zob. FAME MMA, <https://famemma.tv/#/>, dostęp 11.12.2021 r.

<sup>56</sup> Aplikacja jest oprogramowaniem, które pozwala na korzystanie z urządzeń informatycznych i wykonywanie zaprogramowanych zadań (W. Pfadt, *Aplikacja* [w:] red. A. Krasuski, *Leksykon...*, s. 8).

<sup>57</sup> Są to aplikacje na komputery stacjonarne oraz laptopy.

<sup>58</sup> Aplikacje na urządzenia przenośne, takie jak telefony komórkowe czy tablety.

<sup>59</sup> Może to mieć miejsce przez konsolę do gier (taką jak np. PlayStation 5) czy telewizor (np. z funkcjonalnością Smart TV).

4. Przekonwertowania danych w sposób umożliwiający zapoznanie się z materiałem na urządzeniu docelowym;
5. Transmisji danych między urządzeniem nadawczym a odbiorczym (możliwość wykorzystania infrastruktury wspomagającej – serwera zewnętrznego);
6. Zapoznaniu się z materiałem<sup>60</sup>.

Początek całego procesu strumieniowania rozpoczyna stworzenie materiału, który ma zostać rozdyskrebowany w opisywanej technologii. Zagadnienie to jest niezwykle szerokie z uwagi na wiele możliwości technicznych, które wynikają z liczby typów materiałów, które można streamować<sup>61</sup>. Ponadto każdy taki materiał można wykonać na różne sposoby, które wynikają m.in.: z przyjętego modelu tworzenia<sup>62</sup>, sposobu organizacji pracy<sup>63</sup>, czy wykorzystanych urządzeń w procesie realizacji<sup>64</sup>.

W ramach ogólnego przedstawienia procesu tworzenia materiału należy odnieść się do przykładowych sposobów, które wykorzystuje się przy produkcji wideo oraz dźwięku, które są najczęściej transmitowane poprzez strumieniowanie.

Materiał wizualny – sekwencje obrazu w formie filmu można stworzyć np. poprzez:

1. Zwykle nagranie kamerą określonej sytuacji;
2. Wykorzystanie nagranych materiałów i ich odpowiednie skompilowanie za pomocą programu do montażu wideo;
3. Przechwycenie obrazu z innego urządzenia (np. nagranie wyświetlanych obrazów pokazywanych na monitorze komputera).

Materiał dźwiękowy może zostać:

1. Przechwycony przez mikrofon,
2. Nagrany i przetworzony w stosownym programie do obróbki dźwięku,

---

<sup>60</sup> Por. Wowza Media Systems, *Live Video Streaming: How It Works*, <https://www.youtube.com/watch?v=BJQ74-KcD3k>, dostęp: 12.12.2021 r.

<sup>61</sup> Zob. np. jak tworzyć materiały z gier komputerowych transmitowane strumieniem: x-kom, *Jak zacząć streamować? | Konfiguracja i poradnik OBS Studio: Twitch, YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=E2jBp5HSkec>, dostęp: 14.12.2021 r.

<sup>62</sup> Na przykład nagrywanie aktorów, czy tworzenie animacji komputerowej.

<sup>63</sup> Na przykład w zakresie wykorzystania całego zespołu osób w cel stworzenia danego materiału.

<sup>64</sup> Wybór jest naprawdę spory – m.in.: aparaty, kamery, mikrofony, komputery (w tym różne ich rodzaje).

3. Złożony z wielu źródeł dźwięku (np. nagranie grającej orkiestry).
4. Stworzony w ten sposób, że na już utworzony dźwięk zostanie nałożona nagrywana ścieżka dźwiękowa – tak jak w przypadku tworzenia utworów słowno-muzycznych – piosenek<sup>65</sup>.

Materiał, który będzie transmitowany, może oczywiście łączyć różne rodzaje typów danych: wideo, audio, tekst, grafikę i inne<sup>66</sup>. W ten sposób tworzy się np.: teledyski, transmisje widowisk sportowych, konferencje naukowe *online*.

Jednakże nagrany materiał zajmuje zbyt dużo miejsca na dysku, aby mógł zostać skutecznie i efektywnie przesłany do odbiorców oraz przez nich odtworzony. Dlatego też wykorzystuje się kompresję danych<sup>67</sup> umożliwiającą ich transfer w sieci. Te czynności są możliwe dzięki tzw. *encoderowi*<sup>68</sup>. *Encoder* jest to narzędzie wykorzystujące tzw. kodeki do swojego działania<sup>69</sup>. Kodek jest zbiorem algorytmów, które dokonują kompresji danych – stworzonego materiału<sup>70</sup>. W zależności od użytego kodeku, efekt może się różnić. Niektóre algorytmy zwiększają kompresję danych, jednak w ten sposób obniżają jakość materiału. Inne oferują praktycznie nieznaczną stratę jakości, jednak kosztem mniejszego poziomu kompresji. Przykładowe, powszechnie stosowane kodeki<sup>71</sup> to: H.264 (znany również jako AVC oraz MPEG-

---

<sup>65</sup> O piosence będącej utworem słowno-muzycznym wypowiedział się m.in. Sąd Apelacyjny w Łodzi w wyroku z dnia 30 lipca 2012 r., I ACa 483/12, OSAŁ 2014/2/9.

<sup>66</sup> W ten sposób tworzy się utwory audiowizualne, które łączą w sobie zarówno wizję, jak i fonię (zob. szerzej: E. Laskowska-Litak, Komentarz do art. 1 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 124).

<sup>67</sup> Wyróżniamy trzy typy technik kompresji, z których każda różni się poziomem kompresji oraz pogorszeniem się jakości kompresowanych danych: *entropy coding*, *source coding* oraz *hybrid coding* (por. W. Elbakri, *Video Streaming...*, s. 18).

<sup>68</sup> Nazwa pochodzi od nazwy procesu – *encodingu*.

<sup>69</sup> T. Ruether, *The Complete Guide to Live Streaming (Update)*, <https://www.wowza.com/blog/complete-guide-to-live-streaming>, dostęp 14.12.2021 r.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Zob. szerzej o różnych rodzajach kodeków: W. Elbakri, *Video Streaming...*, s. 22-28).

4) dla materiałów wideo<sup>72</sup>, MP3 (znany również jako MPEG Layer III Audio Encoding) dla danych dźwiękowych<sup>73</sup>, a także JPEG (znany również jako JPG) dla grafiki<sup>74</sup>.

*Encoder* może występować w różnych formach narzędzi<sup>75</sup>. Może być programem instalowanym na urządzeniu użytkownika<sup>76</sup> oraz zewnętrznym urządzeniem<sup>77</sup>, wyróżnia się również formę kamery IP<sup>78</sup> oraz aplikacje WebRTC<sup>79</sup>.

Jednak, aby doszło do transmisji danych, muszą one zostać skompilowane i uszeregowane w jednym pliku<sup>80</sup>, który będzie streamowany<sup>81</sup>. Przykładem jest utwór audiowizualny, w którym obecne są ścieżki audio oraz wideo. Są one oddzielne i mogą zostać poddane odrębnym procesom kompresji. Jednakże istota utworu audiowizualnego tkwi w tym, że odbiorca może objąć swoją percepcją jednocześnie zarówno obraz, jak i dźwięk. Kontener multimedialny<sup>82</sup> zapewnia właśnie takie połączenie<sup>83</sup>. Poza podstawowym materiałem takie kontenery zawierają

---

<sup>72</sup> Zob. szerzej materiały zebrane dla Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych: Library of Congress, *MPEG-4, Advanced Video Coding (Part 10) (H.264)*, <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000081.shtml>, dostęp: 14.12.2021 r. Zob. szerzej rów.: S. Kanani, *Live video...*, s. 9-12.

<sup>73</sup> Zob. szerzej materiały zebrane dla Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych: Library of Congress, *MP3 (MPEG Layer III Audio Encoding)*, <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000012.shtml>, dostęp: 14.12.2021 r.

<sup>74</sup> Zob. szerzej materiały zebrane dla Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych: Library of Congress, *JPEG Image Encoding Family*, <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000017.shtml>, dostęp: 14.12.2021 r.

<sup>75</sup> Zob. livestreaminja, *Live Streaming Architecture*, 1:10-6:04, <https://www.youtube.com/watch?v=RvsaosnEHWc>, dostęp: 16.12.2021 r.

<sup>76</sup> Na przykład wbudowanym w OBS (Open Broadcaster Software) Studio – obecnie najpopularniejszym programem do strumieniowania na żywo – zob. szerzej: Open Broadcaster Softwar, <https://obsproject.com>, dostęp: 14.12.2021 r.

<sup>77</sup> Na przykład karta przechwytyjąca – zob. np.: Elgato, *4K60 PRO*, <https://www.elgato.com/pl/game-capture-4k60-pro>, dostęp: 14.12.2021 r.

<sup>78</sup> Jest to urządzenie, które umożliwia stream nagrywanego obrazu w sieci, do której została podpięta, posiada własny adres IP, co pozwala jej bezpośrednio łączyć się z siecią i nie wymaga podłączenia do dodatkowego urządzenia np. komputera (Netia, *Jak połączyć się z kamerą IP przez internet? Prosta instrukcja*, <https://www.netia.pl/pl/blog/jak-polaczyc-sie-z-kamera-ip-przez-internet>, dostęp: 14.12.2021 r.).

<sup>79</sup> Otwarty standard internetowy w dostępie *open-source* oparty o JavaScript, który umożliwia aplikacjom komunikację w czasie rzeczywistym, umożliwiając transfer wideo, audio, obrazów oraz innych danych (WebRTC, <https://webrtc.org>, dostęp: 14.12.2021 r.). Niestety WebRTC posiada jedną poważną wadę (nie wydaje się jednak, aby to był błąd, tylko negatywnie oceniany sposób komunikacji w ramach tego interfejsu), która skutecznie hamuje rozwój tej technologii – wykrywa prawdziwy adres IP osoby korzystającej (L. Klusaite, *Czym jest WebRTC i jak go wyłączyć?*, <https://nordvpn.com/pl/blog/co-to-jest-webrtc/>, dostęp: 14.12.2021 r.).

<sup>80</sup> Zbiór danych, będący podstawową jednostką systemu operacyjnego, który zapisywany jest na nośniku (por. W. Pfadt, *Plik* [w:] red. A. Krasuski, *Leksykon...*, s.84).

<sup>81</sup> T. Ruether, *The Complete Guide...*

<sup>82</sup> Zasobnik pozwalający na skompilowanie różnych składowych materiału multimedialnego (np. obraz i dźwięk) w ramach jednego pliku (Wikipedia, *Kontener multimedialny*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kontener\\_multimedialny](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kontener_multimedialny), dostęp: 12.1.2022 r.).

<sup>83</sup> T. Ruether, *The Complete Guide...*

również metadane zwane tagami<sup>84</sup>, które są określeniem danych i pozwalają na ich określenie oraz wyszukanie<sup>85</sup>. Najbardziej znane kontenery to: WAV dla plików muzycznych<sup>86</sup>, PDF dla stałych obrazów (najczęściej dokumentów)<sup>87</sup>, AVI<sup>88</sup> oraz MP4<sup>89</sup> dla danych audio-wideo.

Choć wyróżnia się wskazane wyżej etapy pracy na danych: *encoding* i kompilowanie w ramach kontenerów – dla przeciętnego użytkownika widoczny jest jeden efekt. Po dokonaniu tych czynności tworzy się wyeksportowany materiał w formie pliku z określonym rozszerzeniem – taki plik następnie będzie strumieniowany *online*<sup>90</sup>. Dzięki tym działaniom, jeżeli dokonuje się natychmiastowej transmisji tworzonego materiału, sam stream będzie wykonywany w określonej charakterystyce technicznej<sup>91</sup>.

Kiedy materiał jest już w formie umożliwiającej jego odtworzenie na urządzeniu docelowym – przystępuje się do jego transmisji w formie streamu. Przede wszystkim taka transmisja może obejmować dwa łańcuchy zdarzeń: prosty oraz złożony. Łańcuch prosty (*unicast*<sup>92</sup>) opiera się wyłącznie na jednym połączeniu bezpośrednim – między urządzeniem wysyłającym i odbierającym, bez pośredników. Łańcuch złożony (*multicast*<sup>93</sup>) najczęściej wykorzystuje podmiot trzeci, który funkcjonuje jako serwer, aby dokonać streamu na rzecz użytkowników (np. wykorzystanie platformy streamingowej Twitch.tv czy serwisu YouTube)<sup>94</sup>.

---

<sup>84</sup> Wikipedia, *Container format (computing)*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Container\\_format\\_\(computing\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Container_format_(computing)), dostęp: 14.12.2021 r.

<sup>85</sup> B. Berendt, C. Hanser, *Tags are not Metadata, but "Just More Content" – to Some People*, CFP: International Conference on Weblogs and Social Media, Boulder, Colorado, USA, 26-28 marca 2007 r.

<sup>86</sup> Zob. szerzej materiały zebrane przez Internet Engineering Task Force: E. Fleischman, *WAVE and AVI Codec Registries*, 1998, <https://datatracker.ietf.org/doc/html/rfc2361>, dostęp: 14.12.2021 r.

<sup>87</sup> Zob. szerzej: Adobe, *What does PDF mean?*, <https://www.adobe.com/acrobat/about-adobe-pdf.html>, dostęp: 14.12.2021 r.

<sup>88</sup> Zob. szerzej materiały zebrane dla Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych: Library of Congress, *AVI (Audio Video Interleaved) File Format*, <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000059.shtml>, dostęp: 14.12.2021 r.

<sup>89</sup> Zob. szerzej materiały zebrane dla Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych: Library of Congress, *MPEG-4 File Format, Version 2*, <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000155.shtml>, dostęp: 14.12.2021 r.

<sup>90</sup> Zob. np. Ziemniak, *PREMIERE PRO w 20 MINUT – Od ZERA do MONTERA* 🧑‍🎨, 21:15-22:32, [https://www.youtube.com/watch?v=Nl8Ef7\\_bc-o](https://www.youtube.com/watch?v=Nl8Ef7_bc-o), dostęp: 16.12.2021 r.

<sup>91</sup> Zob. np. NieDaRadek, *POCZĄTEK #1 JAK ZACZĄĆ STREAMOWAĆ*, 4:38-6:58, <https://www.youtube.com/watch?v=M6D6FUqmG5A>, dostęp: 13.1.2022 r.

<sup>92</sup> Por. S. Kanani, *Live video...*, s. 5-7

<sup>93</sup> Por. *Ibidem*.

<sup>94</sup> Jest to tzw. model *shared tree*, gdzie między transmitującym a odbierającym funkcjonuje tzw. rendez-vous point, którym najczęściej jest serwer podmiotu trzeciego dostępny przez przeglądarkę internetową. Innym modelem dystrybucji jest tzw. *source tree* (S. Kanani, *Live video...*, s. 7-8).

Transmisja opiera się na trzech filarach: protokole sieciowym, transkodowaniu oraz *bitrate'cie*. Protokół sieciowy jest elementem protokołu komunikacyjnego<sup>95</sup> – zestawu reguł, który umożliwia wymianę informacji (transmisję danych) między urządzeniami<sup>96</sup>. Transmisja polega na buforowaniu<sup>97</sup> dostarczanych pakietów, odtworzeniu ich, a następnie przejściu do kolejnych danych<sup>98</sup>.

Protokoły różnią się w zależności od użytej technologii przygotowywania materiału do transmisji<sup>99</sup>. Co najważniejsze – z protokołami związane jest zjawisko latencji, czyli opóźnienia między wysłaniem a odebraniem danych<sup>100</sup>. Z tego też powodu określenie dla potrzeb informatycznych „w czasie rzeczywistym” jest zawsze fałszywe, bowiem nawet najlepsze technologie nie są w stanie doprowadzić do określenia latencji na poziomie 0 sekund<sup>101</sup>. Najpopularniejsze protokoły to: RTMP<sup>102</sup>, HLS<sup>103</sup> oraz MPEG-DASH (znany również jako DASH)<sup>104</sup>.

Transkodowanie to ogólny termin oznaczający zmianę właściwości danych streamowanego materiału, aby mógł być skutecznie odtwarzany na różnych urządzeniach, w różnych rozdzielczościach oraz jakości<sup>105</sup>. W ten sposób zapewnia się odtwarzanie streamu

---

<sup>95</sup> Wikipedia, *Model TCP/IP*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Model\\_TCP/IP](https://pl.wikipedia.org/wiki/Model_TCP/IP), dostęp: 16.12.2021 r.

<sup>96</sup> Encyclopedia Britannica, *protocol*, <https://www.britannica.com/technology/protocol-computer-science>, dostęp: 16.12.2021 r.

<sup>97</sup> Jest to proces przechowywania danych w środowisku lokalnym np. na komputerze użytkownika, aby uzyskać sprawniejszy dostęp do tak przechowywanych danych w przyszłości (Microsoft, *Jak działa buforowanie*, <https://docs.microsoft.com/pl-pl/azure/cdn/cdn-how-caching-works>, dostęp: 18.1.2022 r.). Strumieniowany materiał jest buforowany, aby następnie mógł zostać odtworzony w określonej sekwencji – np. w ramach filmu.

<sup>98</sup> W. Elbakri, *Video Streaming...*, s. 14.

<sup>99</sup> Zob. szerzej: *Ibidem*, s. 29-30, gdzie autor opisuje poszczególne rodzaje wykorzystywanych protokołów możliwych do zastosowania przy streamingu wideo. Zob. szerzej rów.: S. Kanani, *Live video...*, s. 9-11.

<sup>100</sup> A. S. Gillis, *latency*, <https://whatistechtarget.com/definition/latency>, dostęp: 16.12.2021 r.

<sup>101</sup> Protokół WebRTC jest w stanie doprowadzić do czasu poniżej sekundy, jednak powyżej 0,1 s (T. Ruether, *The Complete Guide...*).

<sup>102</sup> Zob. szerzej H. Parmar, M. Thornburgh, *Adobe's Real Time Messaging Protocol*, 2012, [https://www.wimages2.adobe.com/content/dam/acom/en/devnet/rtmp/pdf/rtmp\\_specification\\_1.0.pdf](https://www.wimages2.adobe.com/content/dam/acom/en/devnet/rtmp/pdf/rtmp_specification_1.0.pdf), dostęp: 16.12.2021 r.

<sup>103</sup> Zob. szerzej materiały zebrane przez Internet Engineering Task Force: R. Pantos, *HTTP Live Streaming*, 2017, <https://datatracker.ietf.org/doc/html/rfc8216>, dostęp: 16.12.2021 r.

<sup>104</sup> Zob. szerzej: S. Lederer, C. Müller, C. Timmerer, *Dynamic Adaptive Streaming over HTTP Dataset*, Conference: Proceedings of the Third Annual ACM SIGMM Conference on Multimedia Systems, Chapel Hill, NC, USA, 22-24 lutego 2012 r.

<sup>105</sup> T. Ruether, *The Complete Guide...*

zarówno na komputerach, jak i telefonach komórkowych, czy telewizorach z funkcjonalnością Smart TV<sup>106</sup>.

*Bitrate* to szybkość przesyłania danych mierzonych w bitach w danej jednostce czasu<sup>107</sup>. Najczęściej wartość *bitrate*'u podawana jest w bitach na sekundę (bit/s)<sup>108</sup>. Im wyższy *bitrate*, tym lepszej jakości jest transmitowany materiał, jednakże kosztem większego rozmiaru przesyłanych danych<sup>109</sup>. Tym samym wysoki *bitrate* wiąże się z koniecznością posiadania szybszego łącza internetowego<sup>110</sup>.

Stream w sieci nie jest transmitowany w próżni. Wysyłanie streamu następują do osób, które wyrażą chęć zapoznania się z nim poprzez żądanie wysłane z ich urządzenia<sup>111</sup>. Takie żądanie może przybrać formę bezpośredniego połączenia z urządzeniem transmitującym lub też z serwerem pośrednim – platformą streamingową<sup>112</sup>.

Na końcu tego procesu materiał trafia na urządzenie użytkownika końcowego, który może zapoznać się z danymi w postaci np. utworu audiowizualnego, utworu słowno-muzycznego, gry komputerowej, czy widowiska e-sportowego. W zależności od użytej technologii użytkownik ma odpowiednie opcje doboru urządzenia końcowego np. komputer czy telewizor, a także wyboru odpowiednich ustawień np. rozdzielczość wideo. Zapoznanie się z materiałem możliwe jest najczęściej dzięki odtwarzaczowi w formie strony internetowej (np. Netflix), programowi instalowanemu na komputerze (np. Spotify) lub telefonie (np. Audioteka<sup>113</sup>).

Jak można zauważyć na podstawie powyższych wyjaśnień technicznych streamingu – w Internecie można mieć do czynienia z dwoma rodzajami materiałów strumieniowanych. Jedne będą wcześniej przygotowywane i następnie dystrybuowane w formule streamu – tzw. *on-*

---

<sup>106</sup> Zob. szerzej: Key Code Media, *What is Adaptive Bitrate Streaming (ABS) for Video?*, <https://www.youtube.com/watch?v=z1m9NadpGAg>, dostęp: 16.12.2021 r.

<sup>107</sup> Haivision, *Bitrate*, <https://www.haivision.com/resources/streaming-video-definitions/bitrate/>, dostęp: 16.12.2021 r.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Por. Mirillis, *WSZYSTKO CO MUSISZ WIEDZIEĆ O BITRATE.*, <https://mirillis.com/blog/pl/wszystko-co-musisz-wiedziec-o-bitrate/>, dostęp: 16.12.2021 r.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> S. Kanani, *Live video...*, s. 7.

<sup>112</sup> Zob. szerzej: livestreaminja, *Live...*, 8:32-11:40.

<sup>113</sup> Aplikacja do słuchania audiobooków, Google Play, *Audioteka*, <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.audioteka&hl=pl&gl=US>, dostęp 16.12.2021 r.

*demand streaming*, a inne będą transmitowane w momencie ich tworzenia, co oznacza, że same dane są tworzone i od razu przesyłane w ramach strumienia na żywo – tzw. *live streaming*. Rodzaje te zostaną omówione w dalszej części opracowania.

## 2.2. Definicja streamingu

Analiza techniczna oczywiście jest niezwykle istotna dla pokazania podstaw funkcjonowania technologii, która następnie poddawana jest ocenie z punktu widzenia regulacji prawnych. Jednak niezwykle trudne byłoby posługiwanie się definicją w postaci kilku stron wyjaśnień technicznych. Prawo w tym zakresie musi dążyć do syntetyczności i kompromisów, aby nie tylko uniknąć zbędnej kazuistyki, ale również by niepotrzebnie nie ograniczać zagadnień, które reguluje. Trywialne jest już sformułowanie, że: „prawo nie nadąża za technologią”. Jednak mimo wszystko należy dążyć do zniwelowania wytworzonej przepaści między postępowaniem technologicznym a prawodawstwem. Jednym z rozwiązań jest tworzenie na tyle szerokich definicji, aby nie doprowadzić do radykalnego zawężenia regulacji, ale też na tyle wąskich, aby wyjaśnienia określonych pojęć informatycznych miały jakikolwiek sens<sup>114</sup>. Pozwala to ustawodawcy na skonstruowanie takiego zakresu przedmiotowego regulacji, aby obejmowały one dokładnie te zagadnienia, które prawodawca chce ująć w ramy prawne. Dzięki można uniknąć sytuacji niepewności prawa. Podmioty zainteresowane nie zostaną bowiem postawione przed koniecznością trudnych analiz prawnych w celu ustalenia, czy podmioty te będą musiały dostosować się do nowych regulacji prawnych.

Streaming, poza przesyłaniem strumieniowym, oznacza również „płynięcie”<sup>115</sup>, a pochodzi od angielskiego rzeczownika „*stream*”, czyli „strumień”<sup>116</sup>. Wydaje się, że użycie tego

---

<sup>114</sup> Tego typu dylematy prawodawcy można zaobserwować w związku z unijną regulacją sztucznej inteligencji i problemem zdefiniowania jej w Rozporządzeniu Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2024/1689 z dnia 13 czerwca 2024 r. w sprawie ustanowienia zharmonizowanych przepisów dotyczących sztucznej inteligencji oraz zmiany rozporządzeń (WE) nr 300/2008, (UE) nr 167/2013, (UE) nr 168/2013, (UE) 2018/858, (UE) 2018/1139 i (UE) 2019/2144 oraz dyrektyw 2014/90/UE, (UE) 2016/797 i (UE) 2020/1828 (akt w sprawie sztucznej inteligencji) (Tekst mający znaczenie dla EOG, Dz.U. L, 2024/1689, 12.7.2024, dalej: „AI Act”).

(wniosku) Rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady ustanawiające zharmonizowane przepisy dotyczące sztucznej inteligencji (Akt w sprawie sztucznej inteligencji) i zmieniające niektóre akty ustawodawcze Unii (COM/2021/206 final).

<sup>115</sup> diki, *streaming*, <https://www.diki.pl/slownik-angielskiego?q=streaming>, dostęp: 19.12.2021 r.



słowa w kontekście transmisji danych wywodzi się od płynącego strumienia danych. To obrazowe sformułowanie odnosiłoby się do technicznego opisu strumieniowania – jedno urządzenie przesyła dane w formie wiązki do urządzenia końcowego. Takie działanie po zwizualizowaniu może przypominać strumień. Tym bardziej, że przesyłanie nie kończy się w momencie przesłania pliku, a po prostu trwa wraz z materiałem.

Ciekawie o streamingu wypowiada się D. Ardit, który wskazuje, że streaming ciągle się zmienia, jest w nieustannym ruchu, nie jest stały<sup>117</sup>. Przypomina potok, który cały czas istnieje, jedynie niezmiennie jest to, że woda przepływa dalej, a gdy wrzucimy do niego liść, to woda poniesie go w dół strumienia<sup>118</sup>. Oczywiście, patrząc na tego typu obrazowe porównania przez pryzmat wiedzy informatycznej, nie są to trafne wnioski<sup>119</sup>. Wynika to z faktu, że potrzebne są określone działania urządzeń wysyłających i odbierających, te połączenia nie są zastane w sieci (tak, jak wytworzone w przyrodzie strumyki). Jednakże dla przeciętnego użytkownika, który nie przejmuje się zawiłościami konieczności wytworzenia połączeń między urządzeniami, rzeczywiście jest to odpowiednie wyjaśnienie. W końcu wystarczy kliknąć na filmik opublikowany na YouTube i cieszyć się rozrywką (co już przypomina wrzucanie listka do strumienia, a tymże listkiem jest oglądany przez użytkownika materiał).

Takie ogólne wyjaśnienia i obrazowe porównania nie są jednak wystarczające dla określenia definicji, którą można zastosować przy analizie zagadnienia streamingu przez pryzmat różnych gałęzi prawa.

W publikacjach podejmujących zagadnienie streamowania zwraca się uwagę przede wszystkim na cechy odróżniające streaming od *downloadingu*<sup>120</sup>. Wskazuje się, że w przypadku tej drugiej techniki transmisji danych potrzeba najpierw w pełni zapisać plik na urządzeniu

---

<sup>116</sup> diki, *stream*, <https://www.diki.pl/slownik-angielskiego?q=stream>, dostęp: 19.12.2021 r.

<sup>117</sup> D. Ardit, *Streaming Culture: Subscription Platforms And The Unending Consumption Of Culture*, Bingley 2021, s. 9.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> Choć dla D. Arditego stanowi to przejście do wniosku o zmienności kultury (zob. szerzej: D. Ardit, *Streaming Culture...*, s. 9-10).

<sup>120</sup> M. M. Eboch, *How Does Streaming Work*, Oxford 2021, s. 7-8, C. Mooney, *Music and Video Streaming*, New York 2016, s. 7.

docelowym, aby zapoznać się z danymi, które zawiera. W przeciwieństwie do strumieniowania, gdzie dane są dostępne dla użytkownika od razu i „w czasie rzeczywistym”<sup>121</sup>.

W piśmiennictwie podkreśla się również adaptowalność streamingu do w zasadzie każdego rodzaju danych – nie tylko tych „ruchomych” jak film czy muzyka, ale również statycznych – grafiki i tekstu<sup>122</sup>. Inną analizowaną kwestią jest już poruszone zagadnienie latencji i problem z określaniem streamingu jako transmisji „w czasie rzeczywistym”<sup>123</sup>. Wskazane sformułowanie nie musi bowiem określać, że sam materiał tworzony jest na żywo – chodzi wyłącznie o transmisję samych danych<sup>124</sup>. Samo słowo „streaming” określa się również jako słowo niejasne/nieokreślone<sup>125</sup>. Jest to zasadne stwierdzenie, szczególnie biorąc pod uwagę wyjaśnienia streamingu przez media branżowe, które zostaną przedstawione poniżej.

Przechodząc już do bardziej konkretnych definicji, należy wskazać na tę przedstawioną przez G. C. Demetriadesa: „Streaming to po prostu przesyłanie złożonych danych z akceptowalną dla konsumentów jakością i szybkością przez coraz bardziej zatłoczone kanały komunikacji bez utraty jakości [tłum. – DG]”<sup>126</sup>. W przeciwieństwie do poprzednich, to wyjaśnienie strumieniowania skupia się nie tyle na technologicznych aspektach streamu. Nacisk kładzie na jego gospodarcze właściwości – zapewnianie odpowiedniej jakości i szybkości transmisji, aby obciążenie sieci nie przekładało się na negatywne doznania odbiorców. Warto mieć to na uwadze, zwłaszcza ze względu na zagadnienie pól eksploatacji w prawie autorskim.

Nie wszystkie próby definiowania są udane i czasem potrafią skomplikować pojmowanie streamingu np.: „Widok poszczególnych elementów przedstawiający ewolucję zestawu danych w czasie”<sup>127</sup>. Wskazaną definicję można odnieść do materiału „ruchomego” – stream pokazuje następujące po sobie kolejne obrazy (np. w filmie) lub dźwięki (np. w piosence), ale już nie statycznego. Powoduje to zatem wykluczenie części strumieniowania z definicji.

---

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> J. Follansbee, *Get Streaming!: Quick Steps to Delivering Audio and Video Online*, Oxford 2004, s. xvi.

<sup>123</sup> D. Austerberry, *The Technology of Video and Audio Streaming*, wyd. 2, Focal Press 2013, s. 9

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Ang. „vague term” (D. Austerberry, *The Technology...*, s. 9).

<sup>126</sup> G. C. Demetriadesa, *Streaming Media: Building and Implementing a Complete Streaming System*, Indianapolis 2003, s. 3.

<sup>127</sup> T. Akidau, S. Chernyak, R. Lax, *Streaming Systems: The What, Where, When, and How of Large-Scale Data Processing*, Sebastopol 2018, cz. I, roz. 1 – cytowana definicja może wynikać ze specyfiki publikacji, która szczegółowo analizuje systemy streamingowe pod względem technologicznym.

W Polskiej nauce definicje strumieniowania przenieśli ze Stanów Zjednoczonych W. Sulej oraz M. Ziółkowska<sup>128</sup>. Autorzy wskazali, że strumieniowanie to zdolność transmisji danych od dostawcy do użytkownika w sposób nieprzerwany i z możliwością dostępu do danych już od pierwszego momentu ich otrzymywania<sup>129</sup>. Wojciech Sulej oraz M. Ziółkowska określają również streaming jako technikę dostarczania danych w ramach sieci komputerowej, która przyjmuje postać nieprzerwanego i stałego strumienia<sup>130</sup>. Jest to jedna z lepszych definicji strumieniowania, która przede wszystkim nie wika się w zbędne rozważania technologiczne oraz unika nacechowania związanego z pojmowaniem streamingu jako *livestreamingu* lub *on-demand streamingu*.

Jednak niektóre definicje dotyczące konkretnego rodzaju streamingu można przeformułować na takie, które da się zastosować do całej technologii. Na przykład definicję *livestreamingu* zaproponowaną przez Wowza Media Systems można zmienić na następującą, bardzo zwięzłą, choć zbyt ogólną, definicję strumieniowania: transmisję cyfrowego sygnału *online* do wielu odbiorców na całym świecie<sup>131</sup>.

Również dostawcy treści cyfrowych próbują zdefiniować strumieniowanie. Internetowa prasa, przygotowując artykuły, w których omawia technologię streamingu, nie skupia się na trudnych zagadnieniach technologicznych. W zasadzie tego typu artykuły poprzestają na dwóch kwestiach: braku konieczności pobierania plików i tymczasowości przechowywania odbieranych danych na urządzeniu odbiorcy<sup>132</sup>. Ponadto, często pojawia się pojęcie pamięci RAM<sup>133</sup>, w

---

<sup>128</sup> Swoją definicję oparli na wnioskach D. Loguinova oraz H. Radhy: D. Loguinov, H. Radha, *Measurement study of low-bitrate internet video streaming*, IMW '01 Proceedings of the 1st ACM SIGCOMM Workshop on Internet Measurement, New York, 2001.

<sup>129</sup> W. Sulej, M. Ziółkowska, *Efektywność mediów strumieniowych*, „Biuletyn Instytutu Automatyki i Robotyki”, 2011, nr 30, s. 90.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> Por. Wowza Media Systems, *Live Video Streaming: How It Works*, 0:01-0:10, <https://www.youtube.com/watch?v=BJQ74-KcD3k>, dostęp: 21.12.2021 r.

<sup>132</sup> Por.: WP tech, *Co to jest Streaming? Jakie aplikacje i strony warto znać*, <https://tech.wp.pl/co-to-jest-streaming-jakie-aplikacje-i-strony-warto-znac-6034839483548801a?nil=&src01=f1e45&src02=isgf>, dostęp: 23.12.2021 r., JACEG, *Streaming. Co to jest i w jaki sposób działa?*, <https://www.money.pl/gospodarka/streaming-co-to-jest-i-w-jaki-sposob-dziala-6529576086820481a.html>, dostęp: 23.12.2021 r., Business Insider, *Co to jest streaming i na czym polega?*, <https://businessinsider.com.pl/lifestyle/co-to-jest-streaming-i-na-czym-polega/fc20pqq>, dostęp: 23.12.2021 r.

<sup>133</sup> Jest to pamięć, która pozwala na odczytywanie i zapisywanie danych. Jest to tzw. pamięć ulotna, ponieważ dane usuwane są z niej przy każdym wyłączeniu zasilania urządzenia (K. Pytel, S. Osetek, *Systemy operacyjne i sieci komputerowe*, cz. I, Warszawa 2010, s. 22).

ramach której te dane są czasowo przechowywane, aby mogły zostać odczytane przez urządzenie<sup>134</sup>. Przykładowo, można wskazać na definicję zamieszczoną na stronie tech.wp.pl: „Streaming – to wszelkie usługi pozwalające nam [na – dop. DG] słuchanie muzyki czy też oglądanie telewizji albo filmów online. W tym przypadku nie musimy ściągać plików na swój komputer, a dostawca np. muzyki wysyła nam ją w postaci transmisji online”<sup>135</sup>.

Częściej wyjaśnia się to zagadnienie na podstawie przykładów platform i danych, które są przesyłane. Tego typu opisy streamingu pojawiają się na stronach podmiotów branży sprzętu komputerowego<sup>136</sup>. Najczęściej przedstawia się w nich, jak działa strumieniowanie, przez pryzmat funkcjonalności konkretnych dostawców np. Netflix’a czy Spotify’a: „Słuchanie muzyki z serwisów streamingowych jest łatwe. Wszystko, czego potrzebujesz, to zarejestrować się w wybranej przez siebie witrynie. Możesz szybko znaleźć muzykę wykonawcy, jeśli wiesz, czego chcesz słuchać, lub wybrać gatunek i odkryć nowe utwory. Niektóre platformy sugerują artystów na podstawie Twoich wcześniejszych odsłuchań, co dodatkowo uatrakcyjnia ich użytkowanie”<sup>137</sup>.

Oczywiście należy wziąć pod uwagę, że wskazane wyżej przykłady to artykuły tworzone dla zwykłych użytkowników sieci Internet. Dlatego nie mogą one odznaczać się wysokim poziomem specjalizacji technologicznej czy językowej. Na tym tle zdecydowanie lepiej radzą sobie strony zagraniczne. Do tematu strumieniowania podchodzą szerzej, często opisując również sieć CDN<sup>138</sup>, która pomaga w dostarczaniu transmisji strumieniowej, a nawet nawiązują do DRM<sup>139</sup>, czyli zarządzania prawami cyfrowymi<sup>140</sup>.

---

<sup>134</sup> WP tech, *Co to jest...*, Business Insider, *Co to jest...*.

<sup>135</sup> WP tech, *Co to jest...*.

<sup>136</sup> Media Expert, *Streaming – co to jest?*, <https://www.mediaexpert.pl/poradniki/komputery-i-tablety/streaming-co-to-jest>, dostęp: 23.12.2021 r., M. Szymczak, *Co to jest streaming? Jak działa? Kiedy się przydaje?*, <https://geex.x-kom.pl/lifestyle/co-to-jest-streaming/> (strona należąca do przedsiębiorstwa x-kom Sp. z o.o.), dostęp: 23.12.2021 r., B. Charzyński, *Streaming – co to jest? Czy platformy streamingowe zastąpią TV i radio?*, <https://scroll.morele.net/poradniki/streaming-co-to-jest-czy-platformy-streamingowe-zastapia-tv-i-radio/> (strona należąca do przedsiębiorstwa Morele.net Sp. z o.o.), dostęp: 23.12.2021 r.

<sup>137</sup> B. Charzyński, *Streaming...*.

<sup>138</sup> CDN (ang. *Content Delivery Network*) to zbiór elementów sieciowych w Internecie, w ramach których przesyłane dane są replikowane na kilku lustrzanych serwerach sieciowych dla potrzeb przejrzystego i efektywnego dostarczenia tychże danych do użytkowników końcowych (R. Buyya, M. Pathan, A. Vakali, *Content Delivery Networks*, Berlin 2008, s. 3).

<sup>139</sup> DRM (ang. *Digital rights management*) to sposób ochrony praw autorskich do dóbr cyfrowych oparty na technologii ograniczającej kopiowanie i korzystanie z chronionych utworów, w tym oprogramowania komputerowego – stosowany jest zwłaszcza dla potrzeb dystrybucji programów komputerowych i gier

Ciekawe są również wyjaśnienia strumieniowania przedsiębiorstw zajmujących się realizacją strumieniowania. Należy oczywiście mieć wgląd na to, że treści publikowane na ich stronach są o zabarwieniu biznesowym i PR'owym<sup>141</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że wskazują bezpośrednio na to, co robią, jak robią i co z ich działań ostatecznie wynika: „Streaming za pośrednictwem platformy PPV Stream jest realizowany w opracowanej przez Apple technologii HTTP Live Streaming (HLS). Jest ona wspierana przez wszystkie nowoczesne przeglądarki, systemy operacyjne i urządzenia. Przekaz został zabezpieczony https z protokołem TLS 1.2 i kluczem 2048 bitów. Obraz dostarczony do serwera rekompresowany jest za pomocą wydajnego ko-deka H264 (MPEG4) i dostępny dla odbierającego w formie trzech strumieni: w wersji SD 360p (1), HD 720p (2), Full HD 1080p (3). Na życzenie klienta oferujemy również streaming w jakości 4K. Serwery, z których korzystamy, znajdują się w różnych «fizycznych» lokalizacjach, co pozwala na usprawnienie i zoptymalizowanie drogi dotarcia «strumienia» do użytkownika”<sup>142</sup>.

W polskiej doktrynie prawa autorskiego wypracowano również dwa pojęcia związane z eksploatacją utworów chronionych w sieciach komputerowych: *webcasting* oraz *simulcasting*. Są to jednak pojęcia szersze niż streaming. *Webcasting* to rozpowszechnianie treści audiowizualnych w całości, jednakże użytkownik końcowy nie decyduje o czasie rozpowszechnienia<sup>143</sup>. Najbardziej przypomina to transmisje na żywo, które dzieją się w określonym czasie. W ten sposób streaming może służyć np. potrzebom telewizji internetowych i taki rodzaj streamingu może być określony mianem „*webcastingu* strumieniowego”<sup>144</sup>. *Simulcasting* to transmisja za pomocą sieci Internet, która może być wykonywana poprzez

---

komputerowych (J. De Groot, *What is Digital Rights Management?*, <https://digitalguardian.com/blog/what-digital-rights-management>, dostęp 23.12.2021 r.). DRM to na przykład: blokowanie dostępu do zawartości poprzez klucz dostępu (np. tzw. CD-Key) czy ograniczenie instalacji konkretnego oprogramowania do określonego przez producenta lub dystrybutora limitu instalacji.

<sup>140</sup> Zob. np. J. Ozer, *What Is Streaming?*, <https://www.streamingmedia.com/Articles/ReadArticle.aspx?ArticleID=74052>, dostęp 23.12.2021 r. – jednakże należy zaznaczyć, że jest to strona skupiona przede wszystkim na rynku mediów strumieniowych, to też redakcja może pozwolić sobie na zmieszczanie artykułów o wyższym zaawansowaniu technicznym ze względu na kategorię jej odbiorców.

<sup>141</sup> PPV Stream, <https://ppv-stream.pl/streaming.html>, dostęp: 23.12.2021 r., Stream Online, <https://streamonline.pl>, dostęp: 8.5.2024 r.

<sup>142</sup> PPV Stream, <https://ppv-stream.pl/streaming.html>, dostęp: 23.12.2021 r.

<sup>143</sup> E. Traple, *Autorskie prawa majątkowe* [w:] red. J. Barta, *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 3, Warszawa 2013, s. 229.

<sup>144</sup> Wynika to również z proponowanej interpretacji korelacji streamingu z *webcastingiem*. Por. K. Kłafkowska-Waśniowska, *Prawa do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, Warszawa 2008, s. 88.

strumieniowanie i najczęściej tak jest, jednakże jednocześnie następuje nadanie w formie tradycyjnej<sup>145</sup> np. metodą dystrybucji sygnału telewizyjnego w postaci sygnału cyfrowego (tzw. telewizja cyfrowa)<sup>146</sup>.

W gąszczu tak wielu definicji i określeń, które pojawiają się w pracach naukowych z zakresu informatyki i Internetu, artykułach branżowych czy doktrynie prawa, należy obrać jedną definicję streamingu dla potrzeb analizy prawnej i identyfikacji tego zjawiska dla kolejnych rozważań.

Streaming jest transmisją<sup>147</sup> danych dokonywaną w ramach sieci Internet. Umożliwia ona wysyłanie treści dynamicznych (np. film) lub statycznych (np. grafika) z urządzenia wysyłającego (przy wykorzystaniu oprogramowania, pojedynczego urządzenia zewnętrznego lub całego systemu wysyłającego – serwera) do urządzenia końcowego<sup>148</sup> (wyposażonego w stosowne oprogramowanie lub będącego odpowiednim urządzeniem), przy wykorzystaniu pośrednika lub nie. Transmitowane dane są dostępne na urządzeniu odbiorcy bez konieczności pobierania całego ich pakietu w postaci pliku (tj. są dostępne natychmiastowo). Sama transmisja jest dokonywana „w czasie rzeczywistym” (przy uwzględnieniu zjawiska latencji)<sup>149</sup>. Ponadto streaming opiera się na: kompresji, kompilacji, transkodowaniu oraz *bitrate’cie*. Wskazane cechy wpływają nie tylko na jego właściwości techniczne, ale również na zakres dostępności, a także na jakość transmitowanych danych.

Powyższa definicja koresponduje z wyjaśnieniami obecnymi w międzynarodowym dyskursie dotyczącym e-commerce<sup>150</sup> oraz polskiej doktrynie prawa własności intelektualnej. W

---

<sup>145</sup> K. Gliściński, Komentarz do art. 50 [w:] red. A. Michalak, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2019, s. 406.

<sup>146</sup> Wikipedia, *Telewizja cyfrowa*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Telewizja\\_cyfrowa](https://pl.wikipedia.org/wiki/Telewizja_cyfrowa), dostęp: 23.12.2021 r.

<sup>147</sup> Strumieniowanie jest typem transmisji, który mieści się również w pojęciu „telekomunikacja”, które zostało uregulowane w art. 2 pkt 42 ustawy z dnia 16 lipca 2004 r. Prawo telekomunikacyjne (Dz. U. z 2021 r. poz. 576, dalej: „pr. tele.”). Zob. szerzej: A. Krasuski, *Transmisja* [w:] A. Krasuski, *Leksykon...*, s.136-138.

<sup>148</sup> Z pojęciem urządzenia końcowego związane jest pojęcie użytkownika i użytkownika końcowego. Na podstawie art. 2 pkt 49 pr. tele. użytkownik to podmiot korzystający z publicznie dostępnej usługi telekomunikacyjnej lub żądający świadczenia takiej usługi. Na podstawie art. 2 pkt 50 pr. tele. użytkownik końcowy to podmiot korzystający z publicznie dostępnej usługi telekomunikacyjnej lub żądający świadczenia takiej usługi, dla zaspokojenia własnych potrzeb. Definicje te spełnia osoba korzystająca np. z platformy YouTube czy Twitch.tv.

<sup>149</sup> Por. rów. definicje: D. Gabor, K. Grzybczyk, *Digimodernizm...*, s. 99 oraz D. Gabor, *Dobra osobiste e-sportowców* [w:] red. K. Grzybczyk, *E-sport. Prawne aspekty*, Warszawa 2021, s. 86.

<sup>150</sup> K. C. Laudon, C. G. Traver, *E-commerce 2021-2022. Business. Technology. Society.*, wyd. 17 (Global Edition), Pearson 2022, s. 204. E-commerce to handel prowadzony z wykorzystaniem Internetu i cyfrowych sposobów

literaturze wskazuje się w szczególności na: fragmentaryczność otrzymywanych danych<sup>151</sup>, efemeryczność transmisji<sup>152</sup>, a także na wykorzystywanie łącz internetowych, które czasowo przechowują pakiety przekazywanych danych<sup>153</sup>. Zainteresowanie prawników – specjalistów z zakresu prawa własności intelektualnej jest jak najbardziej naturalne, ponieważ utwory chronione prawem autorskim mogą podlegać strumieniowaniu.

Streaming, w zależności od metody tworzenia transmitowanego materiału, dzieli się na *livestreaming* oraz *on-demand streaming*.

### 3. Rodzaje streamingu

#### 3.1. *Livestreaming*

Strumieniowanie nie jest jednorodne. Rozwój oraz sposób wykorzystania tej technologii wykształciły dwa podstawowe rodzaje streamingu. Różnią się one przede wszystkim sposobem powstawania materiału i momentu rozpoczęcia jego dystrybucji. Można również wskazać na bardziej pragmatyczne cechy odróżniające – łatwość w rozpowszechnianiu treści, wykorzystując kontenty rodzaj streamingu, oraz kosztowność całego procesu transmisji danych.

*Livestreaming* jest określeniem często wymiennie wykorzystywanym ze słowem *streaming*<sup>154</sup>. Choć faktycznie jest to jeden z rodzajów strumieniowania, tak czasem to właśnie transmisje na żywo są wprost uznawane za *streaming*<sup>155</sup>, w tym przez sądy<sup>156</sup>. Wynika to również

---

komunikacji między sprzedawcą lub usługodawcą a kupującym lub nabywającym usługę (por. J. D. Frieden, S. P. Roche, *E-Commerce: Legal Issues of the Online Retailer in Virginia*, "Richmond Journal of Law & Technology" 2006, vol. XIII, issue 2, s. 1-2).

<sup>151</sup> M. Nowikowska, *Prawo autorskie w Internecie* [w:] red. J. Sieńczyło-Chlabicz, *Prawo własności intelektualnej. Teoria i praktyka*, Warszawa 2021, s. 380.

<sup>152</sup> Por. K. Gienas, *Systemy Digital Rights Management w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2008, s. 89, 127.

<sup>153</sup> K. Klafkowska-Waśniowska, *Prawa do nadań...*, s. 88-89.

<sup>154</sup> Wystarczy zobaczyć, że materiały wideo w Internecie, które podejmują tematykę streamingu, najczęściej opisują właśnie *livestreaming* (zob. np. wyniki w wyszukiwarce Google po wpisaniu słowa „streaming” i wyszukaniu wideo: [https://www.google.com/search?q=streaming&hl=pl&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwjUz-H875L1AhVr-SoKHdeBDWMQ\\_AUoA3oECAEQBQ&biw=1880&bih=939&dpr=1](https://www.google.com/search?q=streaming&hl=pl&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwjUz-H875L1AhVr-SoKHdeBDWMQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1880&bih=939&dpr=1), dostęp 2.1.2022 r.). Por. także: E. Stringhi, „*Revenge porn*” on on-line platforms: legal interpretations and approaches to combat non-consensual intimate image distribution, Rzym 2023, s. 57-58.

<sup>155</sup> Por. *Ibidem*, s. 57-58.

z nomenklatury jaka została w tym zakresie wypracowana. Transmisja na żywo określana jest mianem streamu, osoba dokonująca tej transmisji to streamer, a jej działalność to streamowanie w Internecie<sup>157</sup>.

Wskazana sytuacja nazewnicza może wynikać również z tego, że *livestreaming* – prowadzenie transmisji na żywo, wprost odpowiada technikaliom streamowania, gdzie występuje transmisja danych „w czasie rzeczywistym”. Skojarzenie jest tutaj oczywiste i niemal natychmiastowe, zwłaszcza zestawiając je ze streamingiem gotowego materiału tak jak to ma miejsce w przypadku drugiego rodzaju streamowania.

Jednakże z punktu widzenia charakterystyki technicznej strumieniowania oraz definicji z niej wynikającej – określanie streamingu tylko przez pryzmat *livestreamingu* jest merytorycznym błędem.

*Livestream* jest bardziej wymagającym od użytkownika nadającego rodzajem strumieniowania. Polega on bowiem na tym, że stream ma miejsce równolegle z tworzeniem transmitowanego materiału. Użytkownik rozpoczyna np. granie w grę i swoje komentowanie, dokładając do tego najczęściej obraz z kamery, która go prezentuje. Jednocześnie ten skompilowany obraz jest przesyłany wraz z dźwiękiem w ramach strumieniowania w sieci Internet do oglądających transmisję. Zatem streaming na żywo wymaga podwójnego zaangażowania użytkownika, gdyż musi on zarówno tworzyć materiał, „prowadzić stream” oraz zapewnić jego wysyłanie. Obecnie to zadanie jest bardzo ułatwione, ponieważ w ramach jednego programu komputerowego można określić, jak materiał ma wyglądać, zapewnić jego przechwytywanie oraz jednoczesną transmisję<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> H. B. Abrams, T. T. Ochoa, *The Law of Copyright 2023-2024 Edition*, vol. 1, Thomson Reuters, s. 876, gdzie autorzy przywołują wyrok wydany w sprawie: *United States v. American Society of Composers, Authors & Publishers*, 485 F. Supp. 2d 438, 82 U.S.P.Q. 2d (BNA) 1948, 2007 U.S. Dist. LEXIS 31910

<sup>157</sup> Por. J. Wood, K. Holmes, *Gaming...*, s. 18, zob. rów. np. MKRZESINSKI, *50 widzów na pierwszym streamie* 🤖, *Jak zacząć streamować?* 🎮, <https://www.youtube.com/watch?v=42xeQLn5C2g>, dostęp: 2.1.2022 r., gdzie autor filmu posługuje się terminologią w znaczeniu wskazanym w treści opracowania.

<sup>158</sup> W ten sposób działają programy typu OBS: TechGumbo, *How to Use OBS Studio (Beginners Guide)*, [https://www.youtube.com/watch?v=DTk99mHDX\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=DTk99mHDX_I), dostęp: 2.1.2022 r., ale również XSplit, Mirillis Action!.



Z tej technologii korzysta się w przypadku transmisji: spektakli teatralnych<sup>159</sup>, koncertów<sup>160</sup>, widowisk sportowych<sup>161</sup>, zawodów e-sportowych<sup>162</sup>, rozgrywek z gier komputerowych<sup>163</sup> czy grania w chmurze<sup>164</sup>.

### 3.2. *On-demand streaming*

Jednak nie zawsze streaming musi obejmować jednoczesne tworzenie strumieniowanego materiału. Internet jest przecież pełen zasobów, które dostępne są do zapoznania się przez użytkowników od razu, bez konieczności pobierania plików. Przykładem takiego zbioru danych jest platforma YouTube, która zawiera pokaźną liczbę godzin materiałów audiowizualnych.

*On-demand streaming* jest rodzajem strumieniowania, który polega na transmisji wcześniej przygotowanych danych i w zasadzie wykorzystuje wyłącznie pośredników w postaci serwerów streamingowych, gdzie umieszczane są dane do dalszej transmisji, do użytkowników końcowych.

W porównaniu z poprzednio opisanym rodzajem strumieniowania – *on-demand* jest kosztowniejszy dla podmiotu, który chciałby stworzyć własną platformę streamingową, aniżeli korzystać z już obecnych na rynku. Ten model biznesowy jest obecnie popularny wśród dużych koncernów rozrywkowych, a także stacji telewizyjnych, co wynika z już przedstawionych rozważań.

Choć zdecydowanie bardziej z samym strumieniowaniem kojarzy się użytkownikom *livestreaming*, tak i *on-demand streaming* można zestawić z technologicznym objaśnieniem

---

<sup>159</sup> Zob. np. ofertę Teatru Powszechnego w Łodzi: <https://powszechny.pl/pl/teatr/repertuar/>, dostęp: 2.1.2022 r.

<sup>160</sup> Zob. np. koncert k-popowego zespołu BTS: <https://www.bandwagon.asia/articles/how-to-watch-bts-online-concert-permission-to-dance-on-stage-tickets-livestream-virtual-venewlive-weverse-bighit-music-hybe-october-2021>, dostęp: 2.1.2022 r.

<sup>161</sup> Zob. np. zapisy transmisji live m.in. zespołu piłkarskiego Wiczyzta Kraków: <https://www.youtube.com/c/CFsportpl/videos>, dostęp: 2.1.2022 r.

<sup>162</sup> Zob. np. zapisy transmisji na żywo finałów mistrzostw w grę VALORANT: RiotGames, *Acend vs Gambit - VALORANT Champions: Berlin – Finals*, <https://www.twitch.tv/videos/1231585096>, dostęp: 2.1.2022 r.

<sup>163</sup> Zob. np. transmisje w serwisie Twitch.tv: <https://www.twitch.tv/directory/gaming>, dostęp: 2.1.2022 r.

<sup>164</sup> Zob. np. działanie infrastruktury Google Stadia: Cloud Gaming Polska, *Google STADIA - Tanio, dobrze i wszędzie? Test platformy, która wzbudza najwięcej kontrowersji.*, <https://www.youtube.com/watch?v=Wj6eyoXw6OQ>, dostęp: 2.1.2022 r.

streamingu. Użytkownik nie musi oczekiwać na zapisanie w pamięci<sup>165</sup> jego urządzenia całego pakietu danych, a wystarczy jedno kliknięcie na tzw. player<sup>166</sup>, aby cieszyć się np. najnowszą produkcją Marvel Studios. Pojęcie „on-demand” oznacza „na żądanie”, co odpowiada natychmiastowej transmisji „w czasie rzeczywistym” i możliwością zapoznania się z danymi od samego początku ich przesyłania, co charakteryzuje właśnie strumieniowanie.

Samo sformułowanie „on-demand” występuje również w nazwie jednego z typów tego rodzaju streamingu – *video on-demand*, czyli wideo na życzenie. Taki rodzaj usług oferują platformy tworzone przez: stacje telewizyjne np. TVP VOD<sup>167</sup>, Player (TVN)<sup>168</sup>, czy koncerny medialne np. HBO Go<sup>169</sup>, Disney+<sup>170</sup>. Wyróżnić można również typ *music on-demand*, którym to zwrotem można opisać platformę Spotify czy Tidal<sup>171</sup>. Jednocześnie wyodrębniło się pojęcie *subscription video-on-demand service*, które opisuje usługi wideo na żądanie, do których katalogów dostęp jest ograniczony poprzez konieczność uiszczenia opłaty subskrypcyjnej (subskrypcji)<sup>172</sup>.

Można spotkać się z wyodrębnieniem trzeciego rodzaju strumieniowania – *scheduled video*<sup>173</sup>. Jednakże jest to *on-demand streaming* z ustawionym późniejszym czasem publikacji materiału audiowizualnego – materiału wideo. Dlatego ten rodzaj streamu należy włączać w ramy *on-demand streamingu*.

### 3.3. Interpretowanie przepisów prawa przez pryzmat rodzajów streamingu

---

<sup>165</sup> Urządzenie komputerowe lub jego część będące magazynem danych, dane mogą być przechowywane w sposób trwały np. dyski twarde lub czasowy np. pamięć RAM (por. W. Pfadt, *Pamięć* [w:] A. Krasuski, *Leksykon...*, s.81).

<sup>166</sup> Player jest to odtwarzacz materiałów multimedialnych zamieszczonych w witrynie internetowej dostawcy usług streamingowych.

<sup>167</sup> VOD TVP, <https://vod.tvp.pl>, dostęp: 2.1.2022 r.

<sup>168</sup> Player, <https://player.pl>, dostęp: 2.1.2022 r.

<sup>169</sup> HBO GO, <https://hbogo.pl>, dostęp: 2.1.2022 r.

<sup>170</sup> Disney+, <https://www.preview.disneyplus.com/pl-pl>, dostęp: 2.1.2022 r. – jednakże usługa Disney+ nie jest jeszcze dostępna na polskim rynku.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> Por. R. Lobato, A. Scarlata, *Regulating Discoverability in Subscription Video-on-Demand Services* [w:] red. T. Flew, red. F. R. Martin, *Digital Platform Regulation. Global Perspectives On Internet Governance*, palgrave macmillan 2022, s. 209, 211.

<sup>173</sup> W. Elbakri, *Video Streaming...*, s. 14.

Z uwagi na szczególną charakterystykę strumieniowania – możliwość w zasadzie równoczesnego transmitowania oraz odbierania danych, przy interpretacji przepisów prawa należy mieć na uwadze, czy w danym stanie faktycznym kluczowym elementem jest wykorzystanie technologii streamingu. Jest to istotne w szczególności wtedy, gdy z punktu widzenia przepisów prawa kluczowe znaczenie ma sposób transmisji i jej charakterystyka (np. w zakresie, w jakim hipoteza lub dyspozycja normy prawnej wprost nawiązuje do procesu rozpowszechniania treści lub rodzaju transmitowanych materiałów).

Ponadto, ze względu na różnice między typami strumieniowania tj. *livestreamingiem* i *on-demand streamingiem* przy analizie konstrukcji prawnych konieczna jest weryfikacja, czy przepis prawny określający dana konstrukcję pozwala na objęcie swoim zakresem wszystkich typów strumieniowania czy tylko wybranego jego rodzaju. Wynika to z faktu, że cecha wynikająca z charakterystyki strumieniowania na żywo jest tymczasowość dostępu do treści. W przypadku streamingu na żądanie treść dostępna jest w dłuższym czasie, pozwalającym na wybór miejsca i czasu transmisji przez odbiorcę. Nie jest to możliwe podczas strumieniowania *live*, gdyż okres dostępu wyznacza dostawca takiej treści poprzez rozpoczęcie i zakończenie transmisji.

#### 4. Zarys historii streamingu

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę, że nie istnieje jeden ustalony podział chronologiczny rozwoju streamingu na świecie oraz w Polsce<sup>174</sup>. Przykładowo podział historii rozwoju strumieniowania można oprzeć o wprowadzanie aktów prawnych, które dotyczą streamingu. Jednakże najczęściej wprowadzane regulacje obejmują szersze spektrum działalności w Internecie i jedynie niejako przy okazji dotyczą samego strumieniowania<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> Por. np. T. Ruether, *History of Streaming Media [Infographic]*, <https://www.wowza.com/blog/history-of-streaming-media>, dostęp: 28.2.2022 r., Wikipedia, *Timeline of online video*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline\\_of\\_online\\_video](https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_online_video), dostęp: 6.3.2022 r. oraz A. Zabłotna, *A brief history of streaming*, <https://instreamly.com/brands/live-stream-industry/a-brief-history-of-streaming/>, dostęp: 28.2.2022 r.

<sup>175</sup> Por. np. Dyrektywę Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/790 z dnia 17 kwietnia 2019 r. w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym oraz zmiany dyrektyw 96/9/WE i 2001/29/WE (Dz.U. L 130 z 17.5.2019, p. 92–125), dalej: „DSM”.

Za protoplastów technologii streamingu można uznać dwie technologie powstałe na przełomie XIX i XX wieku: francuski Théâtrophone oraz amerykański Muzak. Théâtrophone to technologia telefonicznej transmisji danych. W miejscu rejestracji umieszczano aparaty telefoniczne, które rejestrowały dźwięk<sup>176</sup>. Następnie zarejestrowane audio było przekazywane za pomocą kabli telefonicznych do urządzeń docelowych<sup>177</sup>. Muzak był technologią transmisji dźwięku za pomocą kabli elektrycznych<sup>178</sup>. Dzięki temu uniknięto tworzenia niepotrzebnej i kosztownej infrastruktury, którą wymagało ówczesne radio<sup>179</sup>. Brakuje potwierdzenia, czy wskazane technologie transmisji posłużyły za podstawę do rozpoczęcia prac nad streamingiem, jaki znany jest w XXI w. Niemniej jednak, początek streamingu, tak jak powstanie wskazanych francuskiej i amerykańskiej technologii, również jest związany z muzyką i jej transmisją na żywo.

W latach 90. XX w. stworzono Mbone, czyli wirtualną sieć, swego rodzaju nakładkę na ówczesny Internet<sup>180</sup>, która pozwalała na połączenia między użytkownikami w celu bezpośredniej transmisji danych<sup>181</sup>. Mbone wymagała dedykowanego sprzętu oraz oprogramowania<sup>182</sup>. Mbone była pierwotnym sposobem transmisji możliwym do wprowadzenia do obrotu konsumenckiego.

Za pierwszą transmisję poprzez streaming można uznać emisję filmu: „Wax or the Discovery of Television Among the Bees”. Jednak prymitywna technologia pozwalała wyłącznie na odtworzenie filmu w 2 klatkach na sekundę<sup>183</sup>.

---

<sup>176</sup> M. Van Drie, *Hearing through the théâtrophone: Sonically constructed spaces and embodied listening in late nineteenth-century French theatre*, „SoundEffects - An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience” 2015, nr 5(1), s. 75.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> P. Blecha, *Muzak, Inc. — Originators of "Elevator Music"*, <https://www.historylink.org/File/10072>, dostęp: 5.3.2022 r.

<sup>179</sup> Wikipedia, *Muzak*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Muzak>, dostęp: 5.3.2022 r.

<sup>180</sup> P. H. Lewis, *BUSINESS TECHNOLOGY; Peering Out a 'Real Time' Window*, <https://www.nytimes.com/1995/02/08/business/business-technology-peering-out-a-real-time-window.html>, dostęp: 5.3.2022 r.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> Techopedia, *Multicast Backbone (Mbone)*, <https://www.techopedia.com/definition/4743/multicast-backbone-mbone>, dostęp: 22.6.2022 r.

<sup>183</sup> J. Markoff, *Cult Film Is a First On Internet*, <https://www.nytimes.com/1993/05/24/business/cult-film-is-a-first-on-internet.html>, dostęp: 6.3.2022 r.

Rozwój podstawowych technologii wykorzystywanych w streamowaniu przypada na lata 1995-2002. Pierwszym programem umożliwiającym odtwarzanie materiałów przesyłanych strumieniowaniem był RealPlayer<sup>184</sup>. Kluczowymi osiągnięciami technologicznymi były Shockwave Player stworzony przez Macromedia<sup>185</sup> oraz Flash Player rozwijany również przez Macromedia, ale stworzony przez FutureWave jako FutureSplash Player<sup>186</sup>. Przedsiębiorstwo Macromedia, Inc. można zatem uznać za technologicznego rodzica sukcesu streamingu.

Kluczowym momentem rozwoju streamingu było powstanie i wprowadzenie Adaptive Bitrate Streamingu (ABS)<sup>187</sup>, który pozwala na dostosowanie transmisji przez użytkownika w taki sposób, aby ta zbytnio nie obciążała jego łącza<sup>188</sup>.

Kolejnym etapem rozwoju omawianej technologii było wprowadzenie języka programowania HTML5<sup>189</sup> (stał się nowym standardem prezentowania multimediów w Internecie<sup>190</sup>), standardu HLS (HTTP Live Streaming)<sup>191</sup>, a także pierwszego międzynarodowego standardu Adaptive Bitrate Streamingu – MPEG-DASH (Dynamic Adaptive Streaming over HTTP)<sup>192</sup>.

Od 2019 roku nie obserwujemy znacznych zmian technologicznych. Producenci raczej nieustannie dopracowują już istniejące na rynku rozwiązania. Apple, Inc. ulepszyło swój standard HLS do Low Latency HLS<sup>193</sup> poprzez ograniczenie zjawiska latencji<sup>194</sup>. Zdecydowanie więcej wydarzeń miało i wciąż ma miejsce na rynku platform strumieniowych. Przede wszystkim

---

<sup>184</sup> A. Bybyk, *The history of live streaming*, <https://restream.io/blog/history-of-live-streaming/>, dostęp: 6.3.2022 r.

<sup>185</sup> Wikipedia, *Adobe Shockwave Player*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe\\_Shockwave\\_Player](https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe_Shockwave_Player), dostęp: 22.6.2022 r.

<sup>186</sup> Wikipedia, *Adobe Flash Player*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe\\_Flash\\_Player](https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe_Flash_Player), dostęp: 6.3.2022 r.

<sup>187</sup> Wikipedia, *Adaptive bitrate streaming*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Adaptive\\_bitrate\\_streaming](https://en.wikipedia.org/wiki/Adaptive_bitrate_streaming), dostęp: 6.3.2022 r.

<sup>188</sup> Haivision, *Adaptive Bitrate Streaming (ABR)*, <https://www.haivision.com/resources/streaming-video-definitions/adaptive-bitrate-abr-streaming/>, dostęp: 6.3.2022 r.

<sup>189</sup> Zob. szerzej: K. Pingot, *HTML5 - co to jest? Wyjaśniamy w prostych słowach*, <https://tech.wp.pl/html5-co-to-jest-wyjasniamy-w-prostych-slowach,6548601655617153a>, dostęp: 7.3.2022 r.

<sup>190</sup> E. Beavers, *Online Video, a Storied History*, <https://blog.streamroot.io/history-of-online-video/>, dostęp: 7.3.2022 r.

<sup>191</sup> Zob. szerzej: Wikipedia, *HTTP Live Streaming*, [https://en.wikipedia.org/wiki/HTTP\\_Live\\_Streaming](https://en.wikipedia.org/wiki/HTTP_Live_Streaming), dostęp: 7.3.2022 r.

<sup>192</sup> Zob. szerzej: T. Ruether, *MPEG-DASH: Dynamic Adaptive Streaming Over HTTP Explained (Update)*, <https://www.wowza.com/blog/mpeg-dash-dynamic-adaptive-streaming-over-http>, dostęp: 8.3.2022 r.

<sup>193</sup> Theo Player, *STREAMING WITH LOW LATENCY HLS*, <https://www.theoplayer.com/low-latency-hls-streaming>, dostęp: 14.3.2022 r.

<sup>194</sup> Zob. szerzej o zjawisku latencji: roz. 2.1.

znaczące nakłady finansowe poczyniły tradycyjne telewizje i korporacje z branży mediów, zwłaszcza te z szeroką gamą programów. Rozpoczęły one bowiem inwestycje w tworzenie własnych platform streamingowych, aby wykorzystać wciąż rosnące zainteresowanie tym sposobem transmisji danych. Ze względu na powstanie kolejnych platform streamingowych, a także stałego zwiększania ich oferty, bardzo dobrą nazwą na obecny okres rozwoju strumieniowania jest określenie: „Wojny streamingowe”<sup>195</sup>.

Można jednak pokusić się o stwierdzenie, że dotychczasowa formuła streamingu już się wyczerpała. Oczywiście wciąż można ulepszać samą transmisję, aby można było przysyłać więcej danych w krótszym czasie oraz obniżyć zjawisko latencji. Jednakże dalej streaming służy do tożsamyh celów. Nie następuje w tym zakresie przeskoku, który umożliwiłby zarówno dodatkowe wykorzystywanie strumieniowania, jak i poszerzenie jego technologicznych możliwości. Szansą dla strumieniowania jest metawersum<sup>196</sup> rozumiane jako metawersum docelowe, a nie aktualny sposób wykorzystywania tego pojęcia<sup>197</sup>. Uruchomienie i wprowadzenie na szeroką skalę świata alternatywnego do rzeczywistego musi spowodować rozwój aktualnie wykorzystywanych technologii cyfrowych, w tym technologii przeznaczonych do transmitowania danych<sup>198</sup>. Streaming najpewniej będzie miał znaczenie w metawersum docelowym nie tylko jako technologia sama w sobie<sup>199</sup>, ale i jako element służący do rozpowszechniania znacznej ilości kontentu generowanego przez użytkowników, nie wyłączając ich wizerunku (lub tzw. *likeness*), a także twórców wygenerowanych przez sztuczną inteligencję

---

<sup>195</sup> A. Sherman, *AT&T, Disney and Comcast have very different plans for the streaming wars -- here's what they're doing and why*, <https://www.cnn.com/2019/10/27/how-att-disney-and-comcast-are-handling-the-move-to-streaming.html>, dostęp: 28.5.2022 r.

<sup>196</sup> *Metaverse* – projekt zapowiedziany przez CEO Meta Platforms, Inc. (dawniej: Facebook, Inc.) – Marka Zuckerberga. Ma to być przestrzeń cyfrowa zbudowana na bazie wirtualnej rzeczywistości, gdzie użytkownicy mogli być prowadzić swoje e-życie za pomocą stworzonych awatarów. Ma to być przełożenie świata rzeczywistego do świata wirtualnego (por. Paweł Szpecht, *Metawersum to nowy rynek biznesowy? „Obiecujący obszar dla marek”*, <https://www.wirtualnemedia.pl/artykul/metawersum-facebook-mark-zuckerberg-meta-biznes-reklama>, dostęp: 15.3.2022 r.).

<sup>197</sup> Zob. szerzej: D. Gabor, *Prawo prywatne w metawersum*, „Prawo Nowych Technologii” 2022, nr 4.

<sup>198</sup> „*It will be the next generation of the internet*” (B. Marr, *The Future Internet. How the Metaverse, Web 3.0, and blockchain will transform business and society*, Wiley 2023, s. 10).

<sup>199</sup> Należy jednak zwrócić uwagę, że nie chodzi w tym zakresie o uwzględnianie nowego sprzętu, na którym streamowane materiały będą mogły być wyświetlane (np. urządzenia VR, AR).

(np. *deepfake*ów). Streaming może także służyć jako element transmisji treści pomiędzy obszarami metawersum docelowego<sup>200</sup>.

## **ROZDZIAŁ II**

### **ROZPOWSZECHNIANIE UTWORÓW – WYJAŚNIENIE PODSTAWOWYCH POJĘĆ**

#### **1. Utwór**

Tytuł tego opracowania zawiera dwa pojęcia kluczowe do wyjaśnienia ze względu na zakres badań. Są to: „utwór” oraz „rozpowszechnianie”. Zrozumienie znaczeń tych słów jest istotne, aby określić:

1. jakie wytwory powiązane z działalnością audiowizualną, muzyczną, gamingową, które są możliwe do streamowania, mają charakter utworów chronionych prawem autorskim; oraz
2. czym jest rozpowszechnianie, którego przykładem miałyby być streaming.

Niewątpliwie to pojęcie „utwór” jest podstawowe i kluczowe z perspektywy prawa autorskiego. Utwór jest przedmiotem prawa autorskiego<sup>201</sup>, co oznacza, że uznanie wytworu utworem w rozumieniu prawa autorskiego spowoduje, że wytwór ten będzie korzystać z ochrony autorskoprawnej (np. ochrony przed bezprawnym zwielokrotnianiem). Na tej podstawie autorowi tego wytworu (utworu) przysługują określone prawem uprawnienia tj. osobiste oraz majątkowe prawa autorskie.

#### **1.1. Definicja utworu**

Literatura oraz orzecznictwo w zakresie określenia tego, czym jest utwór, jest niezwykle rozbudowana. W tym fragmencie pracy poprzestanę jedynie na ogólnym wyjaśnieniu pojęcia

---

<sup>200</sup> W oparciu na problemach prawnych przedstawionych szerzej w: I. Kalpokas, J. Kalpokienė, *Regulating the Metaverse. A Critical Assessment*, Routledge 2023, s. 97-110.

<sup>201</sup> Art. 1 PrAut.

„utwór” bez szerokiego omawiania poszczególnych zagadnień tematycznych. Jednocześnie bardziej pogłębione rozważania można znaleźć w innych pracach naukowych skupionych bądź to na utworze jako takim<sup>202</sup>, bądź na omówieniu przepisów określających przesłanki uznania za utwór określonego wytworu, jak np. art. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>203</sup>.

Przede wszystkim należy zaznaczyć, że definicja utworu oraz zasady kwalifikacji jako utwór chroniony w ramach polskiego prawa nie są tożsame z zasadami obecnymi w innych państwach z uwagi na zasadę terytorializmu. Oznacza ona, że ochrona wytworu uznawanych za utwór następuje odrębnie w poszczególnych państwach zgodnie z ich zasadami<sup>204</sup>. Można jednak doszukiwać się zbieżności w tym zakresie wśród ustawodawstw państw Europy kontynentalnej oraz wśród prawodawstw państw tzw. kultury anglo-saskiej. Wynika to ze zbieżności historii i kultury prawnej państw z tych obszarów.

Definicja utworu w polskim prawie oraz poszczególnych jego rodzajów wynika z szeregu zabiegów harmonizacyjnych dokonywanych na poziomie międzynarodowym, w tym unijnym. Społeczność międzynarodowa wypracowała pewne standardy określenia, czym jest utwór w umowach międzynarodowych. Znalazły one miejsce w wielostronnych umowach międzynarodowych podpisanych przez państwa z różnych obszarów prawnych. Pewne zabiegi harmonizacyjne zostały również poczynione w ramach Unii Europejskiej w zakresie m.in. programów komputerowych<sup>205</sup> oraz baz danych<sup>206</sup>.

Podstawą światowego, a zatem i europejskiego podejścia do ochrony twórczości jest Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych w swojej wersji paryskiej z

---

<sup>202</sup> Zob. np. N. Srejsovic, *Copyright protection for works in the language of life*, „Washington Law Review” 2022, vol. 97(2) oraz E. Laskowska-Litak, *Pojęcie utworu w prawie autorskim*, Warszawa 2022.

<sup>203</sup> Dz. U. z 2021 r. poz. 1062 z późn. zm., dalej: „PrAut”. Zob. np. J. Barta, R. Markiewicz, *Komentarz do art. 1 [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, wyd. V, Warszawa 2011.

<sup>204</sup> Por. H. Ullrich, *TRIPS: Adequate Protection, Inadequate Trade, Adequate Competition Policy*, „Pacific Rim Law & Policy Journal” 1995, vol. 4, s. 157-159, gdzie autor wprost pisze, że: „(...) intellectual property, whether it is a patentable invention or a copyrightable work,<sup>17</sup> is national by nature”.

<sup>205</sup> Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2009/24/WE z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych (Dz.U. L 111 z 5.5.2009, p. 16—22, dalej: „Dyrektywa 2009/24”)

<sup>206</sup> Dyrektywa 96/9/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie ochrony prawnej baz danych (Dz.U. L 77 z 27.3.1996, p. 20—28, dalej: „Dyrektywa 96/9”).



1971 r.<sup>207</sup>. Autorzy Konwencji zdecydowali się na niedookreślone przedstawienie przedmiotu ochrony konwencyjnej w postaci: „wszystkie dzieła literackie, naukowe i artystyczne, bez względu na sposób lub formę ich wyrażenia” (art. 1 KonwBern). Nie zdecydowano się jednak na wyjaśnienie, czym są wymienione rodzaje dzieł. Można zatem jedynie ogólnie stwierdzić, że Konwencja berneńska chroni: wytwory stworzone za pomocą zestawień słów i innych znaków graficznych służących pisaniu i tworzeniu prac mających związek z literaturą (dzieła literackie), wytwory poszerzające istniejący stan nauki (dzieła naukowe) oraz wytwory charakteryzujące się cechą piękna (dzieła artystyczne). Konkretnie znaczenie tych pojęć wynika z dokonanego w treści Konwencji szerokiego wymienienia przykładów elementów kultury i twórczości, które autorzy postanowień aktu uznali za warte objęcia ochroną w państwach będących sygnatariuszami Konwencji<sup>208</sup>. Podstawowe przykłady chronionych dzieł wymienia art. 2 ust. 1 KonwBern, Ponadto Konwencja określa niezależność ochrony dla twórczości zależnej (art. 2 ust. 3 KonwBern), a także wytworów powstałych w wyniku wyborów lub układów treści będących twórczościami intelektualnymi (art. 2 ust. 5 KonwBern). Te podstawowe zasady zostały wkomponowane w polską ustawę o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>209</sup>.

Kolejne próby harmonizacji prawa własności intelektualnej czerpią z treści KonwBern w zakresie wykorzystywanych pojęć, tym samym utrwalają podejście do definiowania wytworów niematerialnych wypracowane na gruncie Konwencji. Powszechna konwencja o prawie autorskim<sup>210</sup> określa swój przedmiot ochrony jako dzieła literackie, naukowe i artystyczne. Porozumienie w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej<sup>211</sup> także odwołuje się do treści konwencji berneńskiej. Jednakże dookreśla, że programy komputerowe będą

---

<sup>207</sup> Akt paryski Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych sporządzony w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r. (Dz.U. 1990 nr 82 poz. 474, dalej: „KonwBern”). Zgodnie z danymi Światowej Organizacji Własności Intelektualnej stronami tej Konwencji są 176 państwa (WIPO, *WIPO-Administered Treaties*, [https://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/ShowResults?search\\_what=A&act\\_id=26](https://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/ShowResults?search_what=A&act_id=26), dostęp: 27.6.2023 r.).

<sup>208</sup> Państwach tworzących Związek w celu ochrony praw autorów do ich dzieł literackich i artystycznych na podstawie art 1 KonwBern.

<sup>209</sup> Por. np. art. 2 PrAut stanowiący o utworach zależnych.

<sup>210</sup> Powszechna konwencja o prawie autorskim zrewidowana w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r. (Dz.U. 1978 nr 8 poz. 28, dalej: „KonwAut”).

<sup>211</sup> Porozumienie w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej z 15.4.1994 r. (Dz.U. L 336 z 23.12.1994, str. 3—10, dalej: „TRIPS”).

chronione w ramach kodu źródłowego<sup>212</sup> i przedmiotowego<sup>213</sup> jak dzieła literackie na podstawie Konwencji berneńskiej (art. 10 ust. 1 TRIPS). Dodatkowo określono, że zbiory danych lub inne materiały przedstawione w formie możliwej do odczytania przez maszyny lub w innej formie, które z powodu doboru lub uporządkowania ich zawartości stanowią wytwory intelektu, będą chronione właśnie jako takie wytwory<sup>214</sup> (art. 10 ust. 2 TRIPS). Traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej o prawie autorskim<sup>215</sup> zawiera postanowienia analogiczne do TRIPS – art. 3-5 WCT. Można zatem zauważyć, że Konwencja Berneńska stanowi podstawę, do której nadbudowywane są dodatkowe definicje lub pojęcia opracowywane w zakresie prawa autorskiego.

Unijne koncepcje harmonizacyjne dotyczą wyłącznie określonych wytworów uznawanych za utwory. Jednakże znajdują się w ich treściach wnioski, dotyczące również ogólnego pojęcia utworu, które jednak stosuje się wyłącznie w zakresie ograniczonym przedmiotem dyrektywy. I tak w rozumieniu Dyrektywy 2009/24 – program komputerowy podlega ochronie tak jak w prawie międzynarodowym. Oryginalność w prawie międzynarodowym służyła wyłącznie odróżnieniu dzieła oryginalnego od opracowania. W ramach prawa Unii Europejskiej oryginalność stała się jedną z przesłanek kwalifikacji programu komputerowego jako utworu. Jednakże Dyrektywa 2009/24 dookreśla, że jedynym kryterium uznania programu za utwór jest oryginalność programu komputerowego rozumiana jako własna intelektualna twórczość autora<sup>216</sup>. Podobnego dookreślenia eurolegislator nie zdecydował się wprowadzić w przypadku baz danych, w Dyrektywie 96/9. Rozwiązania opracowane na poziomie dyrektyw znajdują oczywiście swoje odzwierciedlenie w prawie krajowym.

---

<sup>212</sup> Zestaw instrukcji stworzony w odpowiednim języku programowania czytelny dla człowieka przed skompilowaniem (przetłumaczony) w kod przedmiotowy (Merriam-Webster, *source code*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/source%20code>, dostęp: 3.11.2022 r., D. Motiso, *What Is Source Code in Programming? (Definition and Example)*, <https://www.indeed.com/career-advice/career-development/what-is-source-code>, dostęp: 3.11.2022 r., Law Insider, *source code*, <https://www.lawinsider.com/dictionary/source-code>, dostęp: 3.11.2022 r.).

<sup>213</sup> Kod przedmiotowy to skompilowany (przetłumaczony) kod źródłowy na kod zrozumiały dla komputera (techopedia, *Object Code*, <https://www.techopedia.com/definition/546/object-code>, dostęp: 3.11.2022 r.).

<sup>214</sup> Przy okazji należy zwrócić uwagę, że w tym zakresie autorzy konferencji nie stosują pojęć wprowadzonych w międzynarodowym systemie prawa autorskiego w postaci dzieła literackiego, naukowego lub artystycznego, pozostając wyłącznie na poziomie wytworu intelektu, który nie musi zawsze oznaczać dzieła literackiego, naukowego lub artystycznego.

<sup>215</sup> Traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej o Prawie Autorskim, sporządzony w Genewie dnia 20 grudnia 1996 r. (Dz.U. 2005 nr 3 poz. 12, dalej: „Traktat WIPO o Prawie Autorskim”).

<sup>216</sup> W tym zakresie nasuwają się wątpliwości dotyczące pozostałych przesłanek, od których zależy ochrona programu komputerowego na podstawie polskiej ustawy prawnoautorskiej tj.: twórczość i indywidualność.

Wyżej opisane dokumenty międzynarodowe stanowią podstawę m.in. polskiej regulacji określającej definicję utworu – przedmiotu prawa autorskiego, która została zawarta w art. 1 PrAut. Na tej podstawie utworem jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia. W definicji dostrzegalne jest oddziaływanie prawa międzynarodowego, w szczególności w zastrzeżeniu, że ochrona utworu nie jest uzależniona do postaci i formy wyrażenia, co wynika wprost z art. 1 KonwBern.

Przejawem jest wytwór, który nie musi powstać w wersji materialnej, może być to wersja cyfrowa lub przekaz ustny. Z uwagi na przesłankę twórczości uznaje się w doktrynie<sup>217</sup> i orzecznictwie<sup>218</sup>, że tylko człowiek zdolny jest do działalności twórczej. A zatem tym przejawem może być wyłącznie wytwór ludzkiego intelektu. Istnienie tego paradygmatu skutkuje m.in. brakiem kategorięcznego określenia statusu wytworów sztucznej inteligencji.

Działalność twórcza to subiektywna nowość dla samego twórcy dzieła, którą określa się również jako „oryginalność”<sup>219</sup>. Indywidualny charakter to możliwość podejmowania przez twórcę swobodnych i twórczych – kreatywnych wyborów, które w efekcie pozwolą na stworzenie danego wytworu intelektu<sup>220</sup>. Ustalenie jest to możliwość zakomunikowania utworu przynajmniej jednej osobie poza samym twórcą. Nie jest to utrwalenie, które rozumie się jako zapisanie utworu na nośniku materialnym<sup>221</sup> np. nagranie programu komputerowego na płycie DVD. Przykładowe utwory chronione zostały wymienione przez ustawodawcę w art. 1 ust. 2 PrAut.

Stanowisko o uznaniu za utrwalenie umieszczenia utworu na nośniku materialnym jest przyjęte w doktrynie<sup>222</sup>. Należy jednak rozważyć, czy nie można zaakceptować postulatu, że utrwalenie nie musi występować tylko na materialnym nośniku. W ten sposób także i

---

<sup>217</sup> J. Barta, R. Markiewicz, Komentarz do art. 1 [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, *Ustawa o...*, s. 21.

<sup>218</sup> Np. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 listopada 2002 r. II CKN 1289/00, OSNC 2004/3/44.

<sup>219</sup> J. Barta, R. Markiewicz, Komentarz do art. 1 [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, *Ustawa o...*, s. 29-30.

<sup>220</sup> E. Laskowska-Litak, Komentarz do art. 1 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 55. Zob. rów. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 11 czerwca 2020 r., C-833/18, ECLI:EU:C:2020:461.

<sup>221</sup> J. Barta, R. Markiewicz, Komentarz do art. 1 [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, *Ustawa o...*, s. 34.

<sup>222</sup> W. Machała, Komentarz do art. 50 [w:] red. R. M. Sarbiński, red. W. Machała, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2019, s. 904.

niematerialne – cyfrowe kopie mogłyby zostać uznane za materialne egzemplarze utworu. Równocześnie zapisanie utworu w formie cyfrowej wiązałoby się z utwaleniem utworu, a nie wyłącznie jego ustaleniem.

Choć wyrażono poważne wątpliwości dotyczące stanowiska Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej w ramach rozpatrywanej sprawy w dalej omawianym orzeczeniu<sup>223</sup>, Trybunał wyraził już ideę, że egzemplarz (materialny nośnik) jest równoważny niematerialnej formie ustalenia utworu. Trybunał w wyroku w sprawie *UsedSoft GmbH przeciwko Oracle International Corp.*<sup>224</sup> stwierdził, że internetowa transmisja cyfrowa utworu jest funkcjonalnie równoważna wydaniu jego materialnego nośnika<sup>225</sup>. Dodatkowo Trybunał uznał za niemające znaczenia rozróżnienie między udostępnieniem kopii programu komputerowego przez stronę internetową lub na materialnym nośniku. Ostatecznie w obu tych przypadkach nabywca dokonuje dwóch operacji równoważnych: nabywa od dostawcy oprogramowania kopię utworu<sup>226</sup> oraz zawiera umowę licencyjną<sup>227</sup>. W takiej sytuacji strumieniowanie należałoby dodatkowo omówić pod kątem spełniania definicji utrwalenia utworu.

Jednakże zmiana paradygmatu dotyczącego powiązania utrwalenia utworu i jego egzemplarza z materialnym charakterem tych elementów nie może nastąpić bezrefleksyjnie. Dlatego też należy podzielić zastrzeżenie poczynione przez W. Machałę, że w obecnym stanie

---

<sup>223</sup> Wynika to z konsekwencji stanowiska Trybunału, które powoduje wewnętrzna niekompatybilność prawa unijnego pomiędzy Dyrektywą 2009/24/ a Dyrektywą 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym (Dz.U. L 167 z 22.6.2001, p. 10–19, dalej: „Dyrektywa 2001/29”) – por. szerzej: E. Laskowska-Litak, *WYROK TSUE Z 3.07.2012 R. W SPRAWIE USEDSoft GMBH PRZECIWKO ORACLE INTERNATIONAL CORP. (C-128/11) ORAZ WYROK TSUE Z 12.10.2016 R. W SPRAWIE ALEKSANDRS RANKS I JURIJS VASIŁEVIČS PRZECIWKO FINANŠU UN EKONOMISKO NOZIEGUMU IZMEKLĒŠANAS PROKORATŪRA I MICROSOFT CORP. (C-166/15)* [w:]: red. E. Laskowska-Litak, red. R. Markiewicz, *Prawo autorskie. Komentarz do wybranego orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości UE*, Warszawa 2019, s. 269-273.

<sup>224</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 3 lipca 2012 r., C-128/11, ECLI:EU:C:2012:407.

<sup>225</sup> Należy jednak zwrócić uwagę na Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 19 grudnia 2019 r., C-263/18, ECLI:EU:C:2019:1111. W tym orzeczeniu TSUE wykluczył zrównanie materialnych i niematerialnych kopii utworów. Kopia niematerialna nie pogarsza się wraz z używaniem, a ich wymiana nie wymaga dodatkowych wysiłków ani kosztów (to jest jednak kompletne niezrozumienie realiów rynku i prowadzenia działalności opierającej się na kopiach niematerialnych przez Trybunał). Ponadto wyrok w sprawie *UsedSoft* opierał się na przepisach szczególnych dotyczących programów komputerowych. Nie był wyłączenie oparty na przepisach generalnych, takich jak te umieszczone w Dyrektywie 2001/29 (por. motyw 55, 58 Wyroku).

<sup>226</sup> Nabywając płytę CD lub DVD albo pobierając plik z serwera dostawcy oprogramowania.

<sup>227</sup> Np. w obu przypadkach klikając odpowiednią opcję przy instalacji oprogramowania.

prawnym niemożliwe jest zrównanie niematerialnej kopii utworu z egzemplarzem<sup>228</sup>. Jeśli doktrynalnie przyjąć taką koncepcję, to nie dochodziłoby wówczas do wyczerpania prawa do zezwalania na dalszy obrót takim egzemplarzem na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Takie wyczerpanie następuje na podstawie art. 51 PrAut po wprowadzeniu do obrotu oryginału albo egzemplarza utworu na terytorium Europejskiego Obszaru Gospodarczego. Wprowadzenie do obrotu w art. 6 PrAut oznacza publiczne udostępnienie jego oryginału albo egzemplarzy drogą przeniesienia ich własności. Nie jest w obecnym stanie prawnym w Polsce możliwe przeniesienie własności czegoś niematerialnego samego w sobie<sup>229</sup>.

Reasumując zatem powyższe: choć docelowo pojęcia „utrwalenie” i „egzemplarz” powinny nie obejmować wyłącznie elementów materialnych, ale również cyfrowe (np. pliki w komputerze), tak w aktualnym stanie prawnym taka kategoryczna zmiana wiązałaby się z częściową niemożliwością realizowania przepisów prawnoautorskich. Oznacza to, że streaming nie będzie utrwaleniem utworu, ani nie istnieje konieczność jego szczegółowego omówienia w tym kontekście.

Dla ochrony prawnoautorskiej nie ma znaczenia postać utworu. Nieważne jest to, czy utwór przybiera np. postać słowną, obrazkową, czy kodu źródłowego. Bez wpływu na ochronę pozostaje również wartość (rozumiana szeroko jako wartość materialna, pieniężna, artystyczna czy emocjonalna), przeznaczenie (np. wykorzystanie w celu dostarczenia rozrywki, w celu dydaktycznym lub chęci zarobku), a także sposób wyrażenia (czyli forma komunikacji dzieła odbiorcom<sup>230</sup> np. strumieniowanie).

---

<sup>228</sup> W. Machała, Komentarz do art. 50 [w:] red. R. M. Sarbiński, red. W. Machała, *Prawo autorskie...*, s. 904. Zob. jednak wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 4 lutego 2016 r., I ACa 1107/15, LEX nr 2665807: „Przepis art. 8 ust. 2 PrAut ustanawia domniemanie, że twórcą jest osoba, której nazwisko w tym charakterze uwidocznił na egzemplarzach utworu lub której autorstwo podano do publicznej wiadomości w jakikolwiek inny sposób w związku z rozpowszechnianiem utworu. Pod pojęciem «egzemplarza» utworu w rozumieniu tego przepisu należy rozumieć wszelkie rezultaty zwielokrotnienia utworu w znaczeniu, o którym mowa w art. 6 ust. 1 pkt 1 PrAut. Pojęcie to obejmuje zatem nie tylko materialne (fizyczne) kopie utworu, lecz również egzemplarze udostępniane publicznie w postaci elektronicznej (np. w sieci komputerowej). Domniemanie to odnosi się zatem również do elektronicznych egzemplarzy utworu, na których uwidocznił jest nazwisko twórcy”.

<sup>229</sup> Wynika to z treści art. 45 ustawy z dnia 23 kwietnia 1964 r. - Kodeks cywilny (Dz. U. z 2022 r. poz. 1360, dalej: „KC”): „Rzeczami w rozumieniu niniejszego kodeksu są tylko przedmioty materialne”, co powoduje, że uprawnienia właścicielskie wymienione w art. 140 KC (wprost dotyczące rzeczy) dotyczą wyłącznie przedmiotów materialnych, czyli np. nie plików cyfrowych zapisanych w pamięci komputera (jednak obejmują już samo urządzenie – komputer).

<sup>230</sup> A. Niewęglowski, *Prawo autorskie. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 50.

Streamowane mogą być nie tylko utwory samoistne, które zostały sporządzone bez powiązania z innym utworem chronionym. Transmitowane w taki sposób mogą być wszystkie rodzaje utworów, czyli wspomniane utwory samoistne, utwory inspirowane oraz utwory niesamoistne – zależne i utwory niesamoistne – z zapożyczeniami. Utwory inspirowane powstają z uwagi na podniecie twórczą wynikająca z zapoznania się z innym utworem<sup>231</sup>. Utwory niesamoistne – zależne to opracowania, które zawierają w sobie treść i mogą przejmować częściowo formę innego utworu, jednakże zawierają również elementy wynikające z działalności twórczej osoby opracowującej. Tym samym stanowią odrębny od utworu pierwotnego przedmiot ochrony autorskoprawnej<sup>232</sup>. Utwory niesamoistne – z zapożyczeniami zawierają w swojej treści co najmniej jeden<sup>233</sup> cytat, wątek lub motyw. Są one implementowane do tworzonego utworu np. w celu jego rozwinięcia, rozbudowy<sup>234</sup>.

Istnieje hierarchia definicji utworu zaprezentowana w całym systemie prawnym. Najbardziej ogólne rozumienie tego pojęcia umieszczono zaprezentowano w aktach międzynarodowych, opierając się na definicji wynikającej z Konwencji berneńskiej. Prawo unijne stanowi wyłącznie pomost między aktami rangi międzynarodowej a krajowej, dookreślając w zakresie swoich propozycji legislacyjnych pewne elementy definicyjne. Czyni to jednak wyłączenie w wycinkowym zakresie, zorientowanym na konkretne przykłady utworów chronionych.

W kontekście streamingu krajowego taka analiza może nie mieć szczególnego znaczenia z uwagi na oparcie się na przepisach opracowanych przez państwo, w którym następuje streamowanie np. na polskiej ustawie o prawie autorskim. Jednakże ze względu na globalne wykorzystywanie streamingu, kluczowa jest świadomość możliwych różnic w ocenie, czy streamowany materiał stanowi utwór, czy też nie.

---

<sup>231</sup> E. Traple, Komentarz do art. 2 [w:] red. J. Barta, R. Markiewicz, *Ustawa o...*, s. 67.

<sup>232</sup> J. Sieńczyło-Chlabicz, *Podmiot praw autorskich. Inne niż twórca podmioty. Rodzaje utworów* [w:] red. J. Sieńczyło-Chlabicz, *Prawo własności...*, s. 124.

<sup>233</sup> Choć J. M. Doliński zwraca uwagę, że w przypadku utworów z zapożyczeniami (z uwagi na ich nazwę i konieczność odróżnienia ich od utworów inspirowanych) konieczne jest występowanie pewnej ilości zapożyczeń (J. M. Doliński, *Utwór inspirowany w prawie autorskim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelktualnej” 2011, nr 4, s. 8-9).

<sup>234</sup> J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak, A. Niewęglowski, M. Późniak-Niedzielska, *Przedmiot prawa autorskiego* [w:] red. J. Barta, *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 4, Warszawa 2017, s. 55).

W tej pracy szczególny nacisk zostanie położony na analizę związaną z trzema rodzajami utworów:

1. utwory audiowizualne,
2. utwory muzyczne oraz słowno-muzyczne (oraz podcast),
3. gry komputerowe.

### 1.1.1. Utwór audiowizualny

W prawodawstwie międzynarodowym utwór audiowizualny jest rozumiany w podobny sposób, który wynika z szeroko pojętej kinematografii. Przykładowo, w Stanach Zjednoczonych utwór audiowizualny to utwór zawierający serię powiązanych obrazów, które z natury rzeczy przeznaczone są do wyświetlania przy użyciu dedykowanych do tego maszyn lub urządzeń wraz z towarzyszącymi tym obrazom dźwiękami. Choć dzieła te nie muszą być udźwiękowione, aby utwór zakwalifikować jako audiowizualny<sup>235</sup>.

Takie rozumienie jest zbieżne z polskim definiowaniem tego rodzaju utworu. Utwór audiowizualny jest sekwencją obrazów wraz z towarzyszącym im dźwiękiem lub bez dźwięku, które to sekwencja przedstawiona jest w sposób, który ma sprawiać wrażenie ruchu<sup>236</sup>. Choć nazwa wskazuje na istnienie zespolenia elementów audialnych z elementami wizji, przyjmuje się, że dołożenie dźwięku jest akcesoryjne w stosunku do podstawowej cechy odróżniającej – sekwencji obrazów<sup>237</sup>. Kolejnym z elementów akcesoryjnych może być fabuła, chociaż utwór audiowizualny nie musi być oparty o przedstawienie historii. Przykładami utworów audiowizualnych są zwłaszcza utwory filmowe takie jak np.: film fabularny. Tego rodzaj

---

<sup>235</sup> §101 The United States Code (ostatnia zmiana: Pub. L. 111–295, § 6(a), Dec. 9, 2010, 124 Stat. 3181), dalej: „USC”, podobna definicja znalazła się w art. 4 pkt 11 69. Regulations for the Implementation of the Copyright Law of the People's Republic of China, China (State Council Decree No. 359, amended up to Jan 30, 2013), WIPO Lex No. CN213, dalej: „Regulations on Protection of the Right of Communication”).

<sup>236</sup> Ł. Maryniak (red.), D. Gabor, *Organizacja produkcji filmowej w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2023, s. 19-20. Definicja ta wynika przede wszystkim, z uwagi na brak takiego wyjaśnienia w ustawie prawnautorskiej, z art. 2 pkt 8 ustawy z dnia 9 listopada 2018 r. o finansowym wspieraniu produkcji audiowizualnej (Dz. U. z 2021 r. poz. 198, dalej: „UFinProdAud”). Z tą definicję koresponduje definicja z art 4 ust. 1 ustawy z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii (Dz. U. z 2023 r. poz. 130).

<sup>237</sup> Por. J. Szczotka, *Utwory audiowizualne - stan oczekiwania na nowelizację prawa autorskiego*, „Przegląd Sądowy” 2009, nr 1, s. 32.

utworem będzie także reportaż audiowizualny, a nawet reklama telewizyjna, w tym krótki film reklamowy. Kluczowe jest, aby taki wytwór składał się z określonych warstw i wypełniał przesłanki z art. 1 ust. 1 PrAut<sup>238</sup>.

Szkieletem utworu audiowizualnego jest scenariusz<sup>239</sup>. Stanowi on ustrukturyzowanie sekwencji obrazów i pozwala na sprawną realizację utworu. Nie musi on jednak przyjmować rozbudowanej formy. Jego ostateczny kształt będzie zależał od zakładanego wyniku działań realizatorskich w postaci wytworu, który strukturyzuje. Nie jest także konieczne stworzenie utworu wizualnego za pomocą określonych technik utrwalenia czy zwielokrotnienia<sup>240</sup>.

Polski ustawodawca stworzył również legalną definicję utworu audiowizualnego na potrzeby ustawy o finansowym wspieraniu produkcji audiowizualnej. W art. 2 pkt 8 UFinProdAud wyjaśniono, że utwór audiowizualny to utwór złożony z serii następujących po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku utrwalonych na nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie, wywołujących wrażenie ruchu i składających się na oryginalną całość wyrażającą akcję lub treść w indywidualnej formie, zrealizowany w formie filmu fabularnego, dokumentalnego lub animowanego albo serialu fabularnego, dokumentalnego lub animowanego, niezależnie od pola eksploatacji, o którym mowa w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Definicja ta podziela wyjaśnienia przedstawione wyżej, jednocześnie można zaobserwować wyraźne ograniczenie rozumienia utworu audiowizualnego do wyłącznie wybranych kategorii filmów. Jest to podyktowane stosowaniem tej definicji nie na gruncie systemowym, a wyłącznie w ramach określonego aktu prawnego. Nie można zatem wykorzystywać tej definicji w całości jako wyłączne, a nawet główne rozumienie pojęcia „utwór audiowizualny” na gruncie polskiego prawa autorskiego.

Istnieje wiele różnych przykładów utworów audiowizualnych: vlogi<sup>241</sup>, filmy instruktażowe (poradniki), seriale internetowe, let's playe<sup>242</sup>. Mamy do czynienia również z

---

<sup>238</sup> Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 stycznia 2003 r., II CKN 1399/00, OSNC 2004/4/62.

<sup>239</sup> P. Ślęzak, *Kulinarium w polskim prawie własności intelektualnej*, Warszawa 2022, s. 242.

<sup>240</sup> P. Ślęzak, *Prawo autorskie. Wzory umów z komentarzem*, Warszawa 2012, s. 131.

<sup>241</sup> Np. w formie tzw. daily, czyli codziennych materiałów prezentujących życie nagrywającego lub inny rodzaj kontentu.

<sup>242</sup> Nagrania, na których osoba gra w grę komputerową, opatrując to dodatkowym komentarzem. Jest to utwór audiowizualny pod warunkiem, że nagrywający nie opisuje wyłączenie swoich czynności w grze, ale staje się



efemerycznymi utworami audiowizualnymi, którymi mogą być *livestreamy*, dostępne zazwyczaj wyłącznie przez ograniczony czas samego streamu<sup>243</sup>. Materiały dostępne poprzez *on-demand streaming* również mogą być utworami chronionymi.

Od utworu audiowizualnego należy odróżnić wideogram, który jest pierwszym utrwaleniem sekwencji ruchomych obrazów, z dźwiękiem lub bez (art. 94 ust. 2 PrAut). Wideogram stanowi przedmiot praw pokrewnych niezależnie od spełnienia przez niego przesłanek uznania za utwór audiowizualny. Przykładem wideogramu jest utrwalenie widowiska sportowego (np. meczu piłkarskiego<sup>244</sup>). Wideogramem nie jest natomiast nośnik zawierający utrwalenie np. płyta DVD.

Utworem audiowizualnym nie będzie także format telewizyjny. Może on jednak stanowić utwór jako swego rodzaju projekt o indywidualnym charakterze, dostatecznie opracowany i skonkretyzowany jako wynik działalności twórczej<sup>245</sup>. Tym samym generalny format strumieniowania (np. streamy z gier komputerowych, streamy IRL prezentujące perspektywę osoby strumieniującej, która wykonuje czynności w świecie rzeczywistym, streamy z basenu) nie będzie stanowił utworu. Utworem może być jednak scenariusz konkretnej transmisji, który konkretyzuje i rozpisuje poszczególne jej elementy w formie podobnej do scenariusza filmu fabularnego.

### 1.1.2. Utwór muzyczny, słowno-muzyczny oraz podcast

Utwór muzyczny jest zestawieniem dźwięków tworzących kompozycję melodyczną, utworzonych samodzielnie przez osobę komponującą za pomocą zestawienia instrumentów,

---

niejako prowadzącym programu, opowiadając historie, wprowadzając dodatkowe komentarze czy interakcje z widzami. W tym przypadku należy podkreślić naruszenie autorskich praw majątkowych do interfejsu graficznego gry oraz elementów towarzyszących (np. ścieżki dźwiękowej lub dialogów) podmiotu, któremu one przysługują (por. szerzej: M. Ostrowska, *Let's play - działalność internautów a gra komputerowa z perspektywy prawa autorskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2019, nr 2).

<sup>243</sup> Chyba że dochodzi do ich zapisania w formie powtórki lub tzw. VODa, czyli zapisu streamu w celu odtwarzania „na żądanie”.

<sup>244</sup> P. Ślęzak, *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, Warszawa 2012, s. 135.

<sup>245</sup> Por. *Ibidem*, s. 141.

tonacji oraz doboru rytmu, której efektem może być harmonijność<sup>246</sup>. Utwór muzyczny jest organiczną całością dźwięków tworzących efekt artystyczny w postaci muzyki – zorganizowanej struktury tych dźwięków. Jego samodzielną składową jest melodia, a elementami, które nie mają samodzielnego znaczenia: rytm oraz kolorystyka. Układ poszczególnych elementów w utworze stanowi efekt działania twórcy, który ma wpływ także na efekt wynikający z odegrania utworu<sup>247</sup>. Typowym formatem przedstawiania utworu muzycznego jest zapis nutowy.

Utwór muzyczny, który składa się również ze słów, jest utworem słowno-muzycznym. Taki rodzaj utworu może powstać również jako połączenie niezależnych utworów np.: utworu muzycznego – muzyki oraz utworu słownego – słów poezji<sup>248</sup>. Utwór muzyczny lub słowno-muzyczny może stanowić także podstawę utworu audiowizualnego takiego jak teledysk<sup>249</sup>.

Streamowana jest nie tylko muzyka, ale i inne utwory powiązane z dźwiękiem, choć niebędące związanymi z muzyką. Takimi utworami są podcasty. Podcast to format internetowy, który prezentowany jest tradycyjnie jako program dźwiękowy zorientowany wokół wybranej tematyki całego programu lub konkretnego jego odcinka<sup>250</sup>. Podcasty prezentuje się również w formie audiowizualnej<sup>251</sup>.

Podcast jest odrębnym od utworów muzycznych i słowno-muzycznych utworem dźwiękowym. Format ten zakłada istnienie przynajmniej podstawowego scenariusza (np. przy

---

<sup>246</sup> Por. P. F. Piesiewicz, *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009, s. 21, 27, 32-34, 36.

<sup>247</sup> A. Sewerynik, *Utwór muzyczny jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2020, roz. III, § 12.

<sup>248</sup> Zob. np. sanah, "Nic dwa razy" (W. Szyborska), <https://www.youtube.com/watch?v=rR001X7JQy8>, dostęp: 8.11.2022 r.

<sup>249</sup> P. Ślęzak, *Prawo autorskie...*, s. 133.

<sup>250</sup> Por. definicję określoną w: K. C. Laudon, C. G. Traver, *E-commerce 2021-2022...*, s. 204. Nie musi być jedna zdalny do pobrania (por. Cambirdge Dictionary, *podcast*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/podcast>, dostęp: 8.11.2022 r., gdzie jedna z definicji dotyczy podcastu pobieralnego „a druga podcastu w formie on-demand”).

<sup>251</sup> W tym jednak przypadku nie należy mieć wątpliwości, że takie podcasty powinny być traktowane jako rodzaj utworu audiowizualnego, jeśli spełniają przesłanki ochrony. Mimo wszystko te dwa rodzaje treści mogą być ze sobą zbieżne definicyjnie. Na przykład w akcie prawnym wprowadzającym Prawo autorskie Chińskiej Republiki Ludowej znalazła się definicja legalna utworu muzycznego przypominająca definicję utworu audiowizualnego zawartą w tym samym akcie prawnym. Utwory muzyczne są w nim definiowane jako piosenki i utwory symfoniczne z lub bez słów akompaniującym, które mogą być śpiewane lub wykonywane (art. 4 pkt 3 Regulations on Protection of the Right of Communication).

wywiadach<sup>252</sup>) lub bardziej szczegółowego konspektu (np. przy podcastach naukowych<sup>253</sup>). Twórczość podcastową porównać można do twórczości audiowizualnej – jest to zestawienie dźwięków tworzących pewną całość, na którą składają się wypowiedzi uczestników podcastu oraz ewentualnie inne efekty dźwiękowe. Podcast nie musi być szczegółowo ustrukturyzowany w zakresie scenariusza, jednak jego istnienie (nawet w formie niewyrażonej) jest kluczowe dla możliwości określenia odpowiedniego działania twórczego o indywidualnym charakterze. Jest to sytuacja podobna do zasad oceny charakteru prawnoautorskiego utworu audiowizualnego, którego scenariusz nie musi być sporządzony wcześniej, a nawet może być sporządzany wraz z aktem twórczym skutkującym powstanie takiego utworu. Podobnie jak w zakresie utworu audiowizualnego, również i w przypadku podcastu musi zostać zachowana odpowiednia, spełniająca przesłanki z art. 1 ust. 1 PrAut, struktura poszczególnych dźwięków składająca się na ten rodzaj wytworu.

Podcasty mogą dzielić się według różnych kryteriów<sup>254</sup>. Na przykład przez pryzmat osób uczestniczących można wyróżnić podcasty: indywidualne, dwójkowe, grupowe. Tematyka tego typu formatu również może być różna. Mogą to być podcasty w formie wywiadów, naukowe, jak i zwykle produkcje rozrywkowe. Podcast najpierw jest nagrywany, następnie montowany w programie do edycji dźwięków, a później eksportowany do pliku, który może być przesłany do rozpowszechnienia za pomocą jednej z wielu dostępnych platform streamingowych.

Podcasty można zaliczyć do audycji, o których mowa w motywie 8 Rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2017/1128 z dnia 14 czerwca 2017 r. w sprawie transgranicznego przenoszenia na rynku wewnętrznym usług online w zakresie treści<sup>255</sup>. Audycje zostały w tym motywie wymienione na równi z m.in. książkami oraz utworami audiowizualnymi w kontekście prawa do korzystania z nich przez dostawców usług online na odpowiednich terytoriach. Takie szerokie rozumienie audycji jest możliwe, ponieważ motyw ten nie ogranicza

---

<sup>252</sup> Zob. np. Żurnalista, *Żurnalista - Rozmowy bez kompromisów*, <https://podcasts.apple.com/pl/podcast/%C5%Bcurnalista-rozmowy-bez-kompromis%C3%B3w/id1605638258>, dostęp: 8.11.2022 r.

<sup>253</sup> Zob. np. Ignacy Łukowski, *Kolega Ignacy*, <https://open.spotify.com/show/5tiT8MfMGIboR59QfNRfWM>, dostęp: 8.11.2022 r.

<sup>254</sup> Sposobów opisywania rodzajów podcastów jest wiele (por. R. Winn, *What Is A Podcast And How Do They Work?*, <https://www.podcastinsights.com/what-is-a-podcast/>, dostęp: 8.11.2022 r.).

<sup>255</sup> Dz.U. L 168 z 30.6.2017, p. 1—11 (dalej: „Rozporządzenie 2017/1128”).

rozumienia audycji do typowych i tradycyjnych audycji radiowych i telewizyjnych. Tym samym już unijny prawodawca zauważył istnienie audycji internetowych niepowiązanych z radiem lub telewizją. Podcasty jednak opierają się przy ich tworzeniu na technikach radiowych i telewizyjnych.

Na platformach streamingowych nie są jednak udostępniane same utwory muzyczne lub słowno-muzyczne<sup>256</sup>. W przypadku streamingu mamy do czynienia z artystycznymi wykonaniami. Artystyczne wykonanie uregulowane w art. 85 PrAut to przedstawienie utworu przez artystę wykonawcę w formie, na którą pozwala dany utwór. Przedstawienie to wymaga pośrednictwa artysty wykonawcy, aby odbiorcy wykonania mogli zapoznać się bądź to z samym utworem (np. wierszem), bądź też zapoznać się z efektem przeznaczenia utworu, jeśli taki utwór jest tworzony dla potrzeb artystycznych wykonania (np. utwór muzyczny)<sup>257</sup>. Wykonanie to jednak musi być artystyczne, czyli pozostające w związku ze sferą działań artystycznych i odznaczające się piętnem osobowości artysty wykonawcy<sup>258</sup>. Każde artystyczne wykonanie różni się od siebie<sup>259</sup>, zwłaszcza kiedy wykonania dokonują różne osoby.

Międzynarodowa Konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych z 26.10.1961 r.<sup>260</sup> w art. 3 lit. a wymienia przykładowe osoby będące wykonawcami, podobnie jak Traktat WIPO z 20.12.1996 r. o artystycznych wykonaniach i fonogramach<sup>261</sup>, jednak Trakt w przeciwieństwie do Konwencji definiuje artystów wykonawców (a nie samych wykonawców) oraz uzupełnia definicję o wykonywanie dzieł sztuki ludowej (art. 2 lit. a WPPT). Przykłady wykonawców lub artystów wykonawców w prawie międzynarodowym są zbliżone do przykładów znajdujących się w art. 85 ust. 2 PrAut. Jednakże ustawa o prawie

---

<sup>256</sup> Nawet jeśli, to liczba udostępnień jest zdecydowanie niewielka.

<sup>257</sup> Por. rów. E. Laskowska-Litak, Komentarz do art. 85 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. II, Warszawa 2021, s. 1967: „psychofizyczną aktywność ludzką prowadzącą do powstania zmiany w świecie fizycznym (...), realizowaną w czasie przez osobę lub osoby fizyczne (...) wobec osób trzecich, której treść stanowi przedstawienie utworu lub dzieła sztuki ludowej, a która dokonywana jest w sposób intencjonalny przez samego wykonawcę”.

<sup>258</sup> Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 7 maja 2019 r., II FSK 1265/17, LEX nr 2705865.

<sup>259</sup> K. Grzybczyk, Komentarz do art. 85 [w:] red. P. Ślęzak, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2017, nb. 13.

<sup>260</sup> Międzynarodowa konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, sporządzona w Rzymie dnia 26 października 1961 r. (Dz.U. 1997 nr 125 poz. 800, dalej: „KonwWyk”).

<sup>261</sup> Traktat WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach, sporządzony w Genewie dnia 20 grudnia 1996 r. (Dz.U. 2004 nr 41 poz. 375, dalej: „WPPT”).

autorskim i prawach pokrewnych definiuje nie wykonawców a samo artystyczne wykonanie i wyjaśnia, że takimi wykonaniami są w szczególności: działania aktorów, recytatorów, dyrygentów, instrumentalistów, wokalistów, tancerzy i mimów.

Definicja artysty wykonawcy zawarta w Traktacie stanowi również podstawę do określenia definicji artystycznego wykonania, która w przypadku uregulowania polskiego została uzupełniona o twórcze przyczynienie się. W przypadku artystycznego wykonania nie chodzi jednak o działalność twórczą będącą przesłanką uznania danego wytworu za utwór na mocy art. 1 PrAut<sup>262</sup>. Takie rozumienie sprawiałoby, że artystyczne wykonanie zbliżałoby się na tyle do definicji utworu, że należałoby je analizować w kontekście przesłanek twórczości zależnej, a nie artystycznego wykonania. Twórcze wykonanie oznacza w tym kontekście osobiste ukształtowanie wykonania, które charakteryzuje się dobozem określonych czynności wykonawcy. Warto zwrócić uwagę, że w prawie międzynarodowym dotyczącym wykonań nie dookreśla się tego pojęcia poprzez cechę artyzmu lub twórczego przyczynienia się. W Traktacie pekińskim z dnia 24 czerwca 2012 r. o wykonaniach audiowizualnych<sup>263</sup> mowa jest w zasadzie wyłącznie o samym wykonywaniu<sup>264</sup>. Ewentualne dookreślenie, co to pojęcie oznacza, wynika z wyliczenia osób dokonujących takich wykonań, które znajduje się we wspomnianym artykule Traktatu pekińskiego (np. aktor, piosenkarz, muzyk), a także z wyliczenia przykładów „aktów wykonawczych”<sup>265</sup> (np. śpiewanie, deklamowanie, granie<sup>266</sup>)<sup>267</sup>. Jedynie na tej podstawie można próbować wywodzić, że w tym zakresie strony tego Traktatu miały na myśli swego rodzaju nietuzinkowe wykonania, niebędące zorientowane na techniczne powielenie akty wykonywania utworu.

Artystyczne wykonania mogły zaistnieć wcześniej lub równolegle z udostępnieniem przez streaming w formie fonogramu. Fonogram to pierwsze utrwalenie warstwy dźwiękowej wykonania utworu albo innych zjawisk akustycznych (art. 94 ust. 1 PrAut). Taki fonogram jest utrwaleniem – dobrem niematerialnym, które utrwalone jest na nośniku materialnym np. płycie

---

<sup>262</sup> D. Flisak, Komentarz do art. 85 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2015, s. 1166-1167.

<sup>263</sup> WIPO Lex nr TRT/BEIJING/001, dalej: „Traktat pekiński”.

<sup>264</sup> Art. 2 lit. a Traktatu pekińskiego.

<sup>265</sup> Czynności, które Traktat uznaje za wykonanie.

<sup>266</sup> Np. aktora – dop. D.G.

<sup>267</sup> Art. 2 lit. a Traktatu pekińskiego.

CD. Tym samym prawem własności może być objęty materialny nośnik w drodze zakupu w sklepie. Nie dochodzi jednak w takim przypadku do nabycia praw do samego fonogramu, który został na tym nośniku zamieszczony<sup>268</sup>.

W taki sposób fonogram jest też rozumiany w prawie międzynarodowym. W art. 3 lit. b Konwencji rzymskiej fonogram został określony jako wyłącznie dźwiękowe utrwalenie dźwięków danego wykonania lub innych dźwięków. W art. 2 lit. b WPPT poszerzono tę definicję o utrwalenie reprezentacji dźwięków. Trudno jednak ustalić, czym ma być owa reprezentacja. Twórcy Traktatu posługują się tym wyrażeniem kilkakrotnie, jednakże nie definiują go. W praktyce to nuty reprezentują określone dźwięki, jednakże takie wyjaśnienie kłóciłoby się ze zwyczajowym pojmowaniem fonogramu tym bardziej, że sam zapis nutowy jest reprezentacją utworu muzycznego.

### 1.1.3. Gra komputerowa

Gra komputerowa to zakrojona na szeroką skalę symulacja świata składająca się z różnych obiektów (np. obiektów umieszczonych w świecie) lub podmiotów (np. gracza lub graczy)<sup>269</sup>.

Podstawowymi częściami składającymi się na grę są: silnik gry<sup>270</sup>, jej grafika<sup>271</sup> oraz interaktywność. Bez podstawy w formie silnika gra nie może działać. Jakakolwiek grafika jest wymagana w celu zapoznania się z zaprogramowanymi funkcjami w jej silniku. Interaktywność to jedna z cech indywidualizujących grę komputerową. Gry w większym stopniu niż inne media lub utwory pozwalają na wpływanie na ich przebieg. Pomimo zaplanowanej „ścieżki” gry – gracz

---

<sup>268</sup> N. Ghazal, Komentarz do art. 94 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. II, Warszawa 2021, s. 2038-2039.

<sup>269</sup> Por. R. Prodan, V. Nae, *EDUTAIN @GRID : A RESOURCE MANAGEMENT PLATFORM FOR MASSIVELY MULTIPLAYER ONLINE GAMES* [w:] red. A. Soria, red. J. Maldonado, *Computer Games : Learning Objectives, Cognitive Performance and Effects on Development*, New York 2010, s. 5.

<sup>270</sup> Silnik to przede wszystkim kod źródłowy.

<sup>271</sup> Grafika to nie tylko obiekty w przestrzeni gry, ale również wszelkiego innego rodzaju graficzne elementy, które chronione są jako elementy graficzne, ale wpisują się w inny rodzaj utworów np. utwory kartograficzne.

cały czas ma większą lub mniejszą (w zależności od gatunku gry<sup>272</sup>) możliwość wpływu na aktualne wydarzenia rozgrywki, choć wszystkie konsekwencje tych interakcji są wbudowane w grę<sup>273</sup>.

Części akcesoryjne to: dźwięk<sup>274</sup> oraz fabuła<sup>275</sup>. Dźwięk nie jest konieczny, choć zwykle występuje z uwagi na polepszenie doznań gracza. Fabuła jest powiązana przede wszystkim z konkretnymi rodzajami gier, jak np.: gry RPG (kiedyś dla odróżnienia od tzw. papierowych gier RPG – gry cRPG)<sup>276</sup> i przygodowe. Jednak fabuła występuje w większości współczesnych produkcji jako element utrzymujący uwagę gracza lub wzbogacający świat gry<sup>277</sup>.

Częścią subiektywną (uzależnioną od indywidualnych odczuć osoby zapoznającej się z tym utworem) gry komputerowej jest immersja – stan, w którym zmniejszona jest krytyczność w odniesieniu do tego, co jest prezentowane osobie wraz z jednoczesnym zwiększeniem emocjonalnego zaangażowania<sup>278</sup>. W przemyśle gier komputerowych immersyjność rozumie się jako zanurzenie w świecie gry poprzez głębsze jej przeżywanie<sup>279</sup>.

Z uwagi na tę specyficzną i skomplikowaną budowę – pojawił się szereg sposobów określenia zakwalifikowania gry komputerowej jako utworu w prawie autorskim. Zaproponowano, aby grę komputerową określić jako: program komputerowy<sup>280</sup>, bazę danych<sup>281</sup>,

---

<sup>272</sup> Na bardzo rozbudowaną interakcje ze sobą pozwalają graczom m.in. gry z otwartym światem tzw. *sandboxy* (np. „Minecraft”), a na niewielką tzw. gry – interaktywne filmy (np. „Heavy Rain”).

<sup>273</sup> Niekoniecznie są jednak przez twórców zaplanowane, ponieważ część rezultatów może być wynikiem błędów, jednak w dalszym ciągu tkwią one w tym, jak gra została stworzona.

<sup>274</sup> Ta kategoria obejmuje nie tylko muzykę, ale również dubbing, lektora, dźwięki i inne nagrania dźwiękowe.

<sup>275</sup> Fabułą to zdecydowanie najszerza z kategorii. Wchodzi w jej zakres nie tylko sam scenariusz, ale również dialogi, postacie oraz utwory słowne np. wiersze czy fragmenty książek.

<sup>276</sup> Gry RPG charakteryzują się naciskiem na historię i fabułę z jednoczesnym prowadzeniem jednej lub grupy postaci wraz ze zwiększaniem ich poziomu oraz możliwości poprzez ulepszanie ich atrybutów oraz umiejętności (Encyclopedia Britannica, *role-playing video game*, <https://www.britannica.com/topic/role-playing-video-game>, dostęp: 22.10.2022 r.).

<sup>277</sup> W ten sposób fabuła gry jest implementowana w produkcje MOBA (ang. Multiplayer online battle arena) np. „League of Legends”. Gry MOBA, to gry, w których dwie drużyny graczy walczą o wykonanie celu zapewniającego wygraną (np. podłożenie i wybuch bomby) na jednej arenie (por. A. Cannizzo, E. Ramirez, *Towards Procedural Map and Character Generation for the MOBA Game Genre*, „Ingeniería Y Ciencia” 2015, nr 11(22), s.96-97).

<sup>278</sup> O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge 2002, s. 13.

<sup>279</sup> Por. tvgrzy, *IMMERSJA - jak "wczuwamy się" w gry wideo*, 0:40-0:57, <https://www.youtube.com/watch?v=TIDMm8nox4Q>, dostęp: 9.11.2022 r.

<sup>280</sup> Takie podejście występuje w Chinach: X. H. Deng, D. Liu, *Research on Copyright Protection of Computer Games*, „E3S Web of Conferences” 2020, International Symposium on Energy, Environmental Science and Engineering 2020, vol. 218, s. 1).

utwór audiowizualny<sup>282</sup>, utwór multimedialny<sup>283</sup>, utwór *sui generis*<sup>284</sup> lub jako utwór hybrydowy<sup>285</sup>.

Pierwsze trzy z wymienionych koncepcji opierają się na niewłaściwym przypisaniu całej grze komputerowej cech, które określają wyłącznie jedną z jej części składowych. Utożsamianie gry z programem komputerowym wynika z nadania wyższej wagi silnikowi, który steruje wszelkimi funkcjami gry komputerowej. Silnik gry zbudowany jest z kodu, który jest uznawany za program komputerowy<sup>286</sup>. Tym samym w prosty sposób można przejść do wniosku, że gra komputerowa, której podstawą jest silnik, jest programem komputerowym. W przypadku bazy danych gra stanowi zbiór plików, z których co prawda korzysta jakiś program, ale to baza danych w postaci zbioru grafik, dźwięków czy animacji stanowi podstawę budowy gry komputerowej. Utwór audiowizualny został wykorzystany do opisanie gry komputerowej ze względu na to, jak jest ona prezentowana użytkownikowi – cała akcja gry pokazywanej na ekranie przypomina film.

Są to jednak kwalifikacje niewłaściwe i powinny zostać trwale odrzucone. Całkowicie wypaczają zróżnicowaną budowę gry komputerowej, ograniczając jej postrzeganie, a także jej ochronę, wyłącznie do jednego – zespolonego rodzaju utworu, który nijak ma się do faktycznej

---

<sup>281</sup> Taką propozycję podaje w swoim opracowaniu dotyczącym gier komputerowych I. Matusiak, jednak ostatecznie ją dorzuca z uwagi na współistnienie poszczególnych jej elementów, które nadają jej sens: I. Matusiak, *Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013, s. 217-219.

<sup>282</sup> Yale University, *Audiovisual Works*, <https://ogc.yale.edu/ogc-rcg/audiovisual-works>, dostęp: 4.11.2022 r., gdzie wprost wymienia się gry komputerowe w katalogu przykładowych utworów audiowizualnych.

<sup>283</sup> Jest to pogląd, do którego przychylił się I. Matusiak: I. Matusiak, *Gra komputerowa...*, s. 82.

<sup>284</sup> Takie stanowisko zostało zaprezentowane w jednym z orzeczeń Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej w sprawie Nintendo vs PC Box. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 23 stycznia 2014 r., C-355/12, ECLI:EU:C:2014:25: „Tymczasem z postanowienia odsyłającego wynika, że gry wideo takie jak te będące przedmiotem postępowania głównego stanowią złożony materiał obejmujący nie tylko program komputerowy, ale także elementy graficzne i dźwiękowe, które – mimo że zostały zakodowane w języku programowania – mają samoistnie charakter twórczy, niedający sprowadzić się wyłącznie do wspomnianego zakodowania. W zakresie, w jakim gra wideo, w tym wypadku jej elementy graficzne i dźwiękowe, przyczyniają się do oryginalności utworu, są one, wraz z całością danego dzieła, chronione prawem autorskim w ramach reżimu ustanowionego przez dyrektywę 2001/29”.

<sup>285</sup> Taki koncept pojawił się już w 1986 r. Alan R. Glasser na podstawie analizy orzeczeń sądowych w Stanach Zjednoczonych ocenił, że gra komputerowa nie jest chroniona jako taka. Niezależną ochroną prawnautorską objęte są: audiowizualna prezentacja gry (na którą składa się ochrona m.in. labiryntu – mapy ówczesnych gier, dźwięku, sekwencji obrazu czy designu postaci) oraz program komputerowy gry. Autor używa nawet sformułowania „hybrydowe prawo autorskie” określające ten podział na przedmioty ochrony w ramach jednego medium – gry komputerowej (A. R. Glasser, *Video Voodoo: Copyright in Video Game Computer Programs*, „Federal Communications Law Journal” 1986, vol. 38(1), s. 103, 126, 133).

<sup>286</sup> Por. F. Radoniewicz, *Ochrona programów komputerowych w prawie UE (cz. I)*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2009, nr 3, s. 25.



charakterystyki gry jako wytworu ludzkiego intelektu. Takie podejście może wynikać z prezentowanej zasady jedności utworu jako przesłanki ochrony z art. 1 PrAut<sup>287</sup>. Koncepcja ta jednak wydaje się nie do utrzymania przy fakcie występowania utworów zróżnicowanych, których istnienie potwierdza również orzecznictwo, o czym w dalszej części rozdziału. W przypadku gry komputerowej kwalifikowanej jako bazy danych występuje również brak spełnienia przesłanki indywidualnego dostępu do materiałów składowych w jakikolwiek sposób<sup>288</sup>.

Utwór multimedialny również nie jest zadowalającym sposobem określenia gry komputerowej. Jest to wytworzona kategoria utworów o niejednorodnym zbiorze, który musi być każdorazowo analizowany przez pryzmat poszczególnych, innych rodzajów utworów chronionych<sup>289</sup>. Taka kategoria może funkcjonować wyłącznie jako potoczne określenie pewnego zbioru w sposób bardziej opisowy i przystępny. Jednak ostatecznie i tak będzie musiała być opisywana poprzez podanie przykładów takich utworów i nie będzie przydatna w kontekście szczegółowych rozważań np. w zakresie prawnoautorskiego statusu gry komputerowej.

Ostatnie dwie z koncepcji opisu utworu – gry komputerowej starają ująć jej specyficzną budowę, jednak efekty tych zabiegów różnią się od siebie podejściem do zasady jedności utworu. Gry komputerowa jako utwór *sui generis* przyznaje prymat zasadzie jednolitości utworu<sup>290</sup>. Taki sposób określania gry uznaje, że nie jest to wytwór intelektu dający się w pełni opisać za pomocą już istniejącej w prawie autorskim siatki pojęciowej w kontekście rodzajów utworu. Tym samym nie jest możliwe proste przyjęcie stosowania określonych zasad ochrony, albo dla utworu jako takiego albo dla określonego rodzaju utworu (np. programu komputerowego) – każdy wybór budzi wątpliwości. Nie jest to możliwe, ponieważ złożoność gry komputerowej sprzeciwia się takim prostym rozwiązaniom. Dlatego określenie gry komputerowej jako utworu *sui generis* naturalnie łączy się z koncepcją odrębnego pojmowania tego rodzaju utworu jako całości i nowego rodzaju utworu chronionego.

---

<sup>287</sup> D. Flisak, *Utwór multimedialny w prawie autorskim*, Warszawa 2008, s. 55-57.

<sup>288</sup> Por. art. 1 ust. 2 Dyrektywa 96/9 oraz art. 2 ust. 1 pkt 1 ustawy z dnia 27 lipca 2001 r. o ochronie baz danych (Dz. U. z 2021 r. poz. 386).

<sup>289</sup> D. Flisak, *Utwór multimedialny...*, Warszawa 2008, s. 135-136 oraz 144.

<sup>290</sup> Por. I. Matusiak, *Gra komputerowa...*, s. 176-177: „Wydaje się zatem, że gra komputerowa nie stanowi prostego zestawienia wchodzących w jej skład elementów. Stanowi pewną całość, tworząc nową jakość, odmienną od innych kategorii utworów”.

Przykładem takiego stanowiska jest orzeczenie Sądu Najwyższego Włoch, które określa grę mianem: „kompleksowego utworu multimedialnego”, który może być postrzegany jako pewna zróżnicowana całość<sup>291</sup>. Podobnie wypowiedział się Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej w wyroku z 23.1.2014 r., gdzie uznał, że gra komputerowa nie może sprowadzać się wyłącznie do programu komputerowego i wszystkie jej elementy chronione są wraz z całością dzieła<sup>292</sup>.

Jednak regulacje szczególne dotyczące wyłącznie wybranych kategorii utworów stanowią niewielki odsetek przepisów prawnoautorskich i wynikają przede wszystkim ze starań prawodawcy międzynarodowego lub unijnego (np. programy komputerowe, bazy danych). Z tego względu jest raczej mało prawdopodobne utworzenie takich wyjątkowych przepisów. Dodatkowo takie rozwiązanie nie byłoby efektywne, ponieważ lepiej z problemem określenia gry komputerowej radzi sobie koncepcja utworu hybrydowego (złożonego, mieszanego).

Koncepcja ta odrywa się od wcześniej wspomnianej przesłanki jedności utworu uznając, że wytwór ludzkiego intelektu może zostać rozdzielony na poszczególne części składowe, które będą chronione według właściwych dla siebie (z uwagi na ich charakterystykę) przepisów prawa. Twór hybrydowy to wytwór ludzkiego intelektu, w ramach którego zespolone są różne formy medialne<sup>293</sup>. W kontekście gry komputerowej koncepcja ta zakłada, że gra komputerowa składa się z programu komputerowego oraz utworu audiowizualnego<sup>294</sup>.

Ten sposób rozumowania został zaprezentowany w orzecznictwie Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej. Trybunał w wyroku z 22.12.2010 r. rozdzielił bowiem program komputerowy (rozumiany jako produkt dostępny na rynku<sup>295</sup>) na poszczególne rodzaje utworów, które na taki końcowy produkt się składają: program komputerowy (kod) oraz graficzny interfejs użytkownika tzw. GUI (graficzna prezentacja opcji i funkcjonalności

---

<sup>291</sup> *Ibidem*, s. 219-221.

<sup>292</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 23 stycznia 2014 r., C-355/12, ECLI:EU:C:2014:25.

<sup>293</sup> E. Laskowska-Litak, *Utwór czy utwory? Zasada jedności utworu a utwory hybrydowe*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2022, nr 1, s. 92-93, gdzie autorka wskazuje również na coraz częstsza obecność interaktywności we współczesnej twórczości multimedialnej.

<sup>294</sup> J. Markowski, *Autorskie prawa osobiste twórców gier komputerowych*, Warszawa 2020, roz. II, § 7.

<sup>295</sup> Np. Adobe Photoshop, Google Chrome, Steam, Total Commander, TeamViewer, WinRAR, Zoom.

programu, ujęta w formie menu lub innych, podobnych elementów graficznych)<sup>296</sup>. Taki sam sposób rozdzielania można zastosować do gry komputerowej. Uważam jednak, że gry komputerowej nie można sprowadzać do zwykłego połączenia programu komputerowego i utworu audiowizualnego. Elementy gry są na tyle zróżnicowane, że nie należy wykluczać istnienia innych utworów lub innych wytworów ludzkiego intelektu (np. artystycznych wykonan) istniejących obok podstawowego zestawu.

Sama gra może być streamowana przy korzystaniu z *cloud gamingu*, w ten sposób jednak przesyłany jest nie program komputerowy, który znajduje się na zewnętrznym serwerze. Transmisja następuje jedynie w zakresie elementów graficznych, dźwiękowych i powiązanych z nimi elementów akcji oraz świata gry. W zasadzie wszystkie rodzaje streamingu gry komputerowej nie wykorzystują jej części programowej (kodu), a jedynie jej wizualną oraz audialną reprezentację. Popularne są również streamy przedstawiające rozgrywkę w formie *livestreamingu*, jak i *on-demand streamingu*<sup>297</sup>.

## **1.2. Prawnoautorska ochrona materiałów tworzonych z wykorzystaniem gry komputerowej**

W zakresie strumieniowania gier komputerowych kluczowym zagadnieniem, wymagającym odrębnego omówienia, jest temat ochrony prawnoautorskiej materiałów tworzonych z bezpośrednim jej wykorzystaniem. Jest to bowiem (obok widowisk e-sportowych) główny sposób streamowania gier we współczesnym świecie. Tym samym, w ramach omówienia gry komputerowej w kontekście streamingu, należy zwrócić uwagę przede wszystkim na transmitowane materiały wytworzone z użyciem gry komputerowej, a także widowiska e-sportowe, których centralnym elementem jest gra komputerowa (te omówione zostaną w kolejnym podrozdziale).

---

<sup>296</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 22 grudnia 2010 r., C-393/09, ECLI:EU:C:2010:816.

<sup>297</sup> Te jednak opierają się na ich oglądaniu przez gracza, choć *livestreaming* jest również podstawą *cloud gamingu*.

Wyróżnia się kilka podstawowych rodzajów materiałów streamowanych i tworzonych z bezpośrednim wykorzystaniem gry komputerowej<sup>298</sup>. Są to: materiały reklamowe, gameplays, let's plays (materiały z gier) oraz inne materiały wykorzystujące fragmenty rozgrywki.

Materiały reklamowe najczęściej będą utworami (audiowizualnymi), gdyż są one sekwencją obrazów sprawiającą wrażenie ruchu, opracowaną według określonego scenariusza. Oczywiście w tym przypadku chodzi o materiały wykorzystujące grę komputerową – jej rozgrywkę, grafikę, dźwięk, świat, fabułę w sposób bezpośredni, czyli o tzw. materiały renderowane na silniku gry (*gameplay trailers*). Inne wytwory np. *cinematic trailers* wykorzystują elementy gry, ale nie są to elementy pochodzące bezpośrednio z niej, są one tworzone zewnętrznymi<sup>299</sup>.

Gameplay<sup>300</sup> to proste rejestracje przechodzenia gry, najczęściej od początku do końca (tzw. *walkthrough*), bez komentarza oraz z ewentualnie bardzo prostym montażem (krótkie cięcia usuwające powtarzalne fragmenty rozgrywki). Nie są one utworami w rozumieniu art. 1 PrAut. Nie dochodzi w tym przypadku do jakiejkolwiek działalności twórczej nagrywającego. Jego działanie sprowadza się w zasadzie wyłącznie do rozpoczęcia i zakończenia nagrywania. Proste cięcia nie niosą ze sobą wkładu twórczego, jest to czynność mechaniczna skracająca długość nagrania, nie przyczynia się ona do uzyskania efektu twórczego, artystycznego, kreatywnego.

Tego typu materiały jednak nie są już popularne. Wciąż szerokim zainteresowaniem cieszą się let's plays<sup>301</sup>, choć już najczęściej nie są tworzone w formie, która była popularna jeszcze kilka lat temu. Kiedyś let's plays były gameplay'ami z komentarzem twórcy, który najczęściej opisywał to, co aktualnie dzieje się na ekranie i wstawiał drobne komentarze. W takim przypadku słuszne są wątpliwości co do prawnoautorskiej ochrony tego typu materiałów, które raczej nie będą utworami chronionymi<sup>302</sup>. Opisywanie aktualnej sytuacji dziejącej się w

---

<sup>298</sup> Materiałów wykorzystujących grę jest oczywiście sporo więcej. Wciąż funkcjonują m. in. pisemne recenzje gier.

<sup>299</sup> Dla porównania elementów opierających się o *gameplay trailer* z elementami tworzonymi jako *cinematic trailer* zob. np. The Witcher, *The Witcher 3: Wild Hunt - Debut Gameplay Trailer*, [https://www.youtube.com/watch?v=TZ\\_G6XiHoUA](https://www.youtube.com/watch?v=TZ_G6XiHoUA), dostęp: 8.11.2022 r.

<sup>300</sup> Zob. np. GTA Series Videos, *GTA San Andreas - Full Game Walkthrough in 4K*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZaqpcybxUqs>, dostęp: 3.11.2022 r.

<sup>301</sup> Zob. np. JjayJoker, *Lets play (PL) Patapon part 1*, <https://www.youtube.com/watch?v=wtrmxww0SN0>, dostęp: 3.11.2022 r.

<sup>302</sup> Tak też: M. Ostrowska, *Let's play...*, s. 71.

grze nie stanowi działalności twórczej. Jest to prosty opis tego, co aktualnie wyświetla ekran pokazujący rozgrywkę.

Obecnie jednak prym wiodą wytwory, które można nazwać po prostu materiałami z gier. Wyewoluowały one z *let's play*'i w związku z koniecznością dostosowania się do nowoczesnego odbiorcy, który chce być zaskakiwany oraz o którego uwagę trzeba walczyć. Tym samym materiały z gier raczej przypominają telewizyjny program o grach, gdzie gra stanowi jeden z głównych elementów materiału audiowizualnego, ale jest to jedynie grunt, na podstawie którego osoba nagrywająca tworzy całą nadbudowę. Ta nadbudowa przyjmuje formę w postaci komentarza związanego z grą, ale nie stanowiącego zwykłego opisu aktualnie widzianej akcji, montażu, który sprawia, że materiał jest bardziej interesujący i energiczny. Dodatkowo, gra może być jedynie tłem dla opowiadanej przez prowadzącego historii<sup>303</sup>. Obecnie materiały z gier mogą stanowić utwór i najczęściej właśnie tak jest. Będzie to utwór zależny, który stanowi opracowanie gry komputerowej poprzez jej adaptację<sup>304</sup> w celu umożliwienia zapoznania się z nią nie poprzez granie (typowy sposób zapoznawania się z tym rodzajem utworu), a poprzez oglądanie<sup>305</sup>. Oczywiście nie wyklucza to naruszenia praw autorskich do gry komputerowej<sup>306</sup>.

Ostatnia i bardzo pojemna kategoria wytworów skupia w sobie wszystkie pozostałe materiały np. wideorecenzje gier, omówienia czy inne materiały powiązane z grą i wykorzystujące jej elementy (np. *game music video*<sup>307</sup>). Niemożliwe jest generalne określenie,

---

<sup>303</sup> Zob. np. Rock Play, *Opowieści World of Warcraft (52) Przepraszam tych którzy poczuli się urażeni*, [https://www.youtube.com/watch?v=iac8RyCdL\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=iac8RyCdL_A), dostęp: 9.11.2022 r.

<sup>304</sup> Adaptacja rozumiana jako przetransferowanie utworu w taki sposób, aby przystosować go do innego sposobu eksploatacji, co łączy się ze zmianą formy utworu (por. A. Niewęglowski, *Prawo autorskie...*, s. 85).

<sup>305</sup> Zob. np. ROJSON, *Last Epoch - KONKURENCJA DLA DIABLO 4?*, <https://www.youtube.com/watch?v=vKuXdW6LvxU&t=508s>, dostęp: 1.7.2023 r.

<sup>306</sup> Por. uchwała Sądu Najwyższego (7) – zasada prawna z dnia 20 grudnia 1976 r., III CZP 91/75, OSNC 1977/7/103. Choć wyrok dotyczy ustawy prawnoautorskiej z 1952 r., tak w zakresie opisu sytuacji na linii twórca oryginału – twórca utworu jest aktualny również i na gruncie nowego brzmienia ustawy. Samo stworzenie opracowania nie powoduje naruszenia prawa autorskiego, ale już jego rozpowszechnienie bez zgody podmiotu, któremu przysługuje uprawnienie do zezwalania na rozporządzanie i korzystanie z opracowania może już powodować naruszenie praw autorskich.

<sup>307</sup> Filmiki (swego rodzaju teledyski), których sferę audialną stanowi piosenka lub muzyka najczęściej niezwiązana z grą, a sferę wizualną stanowi zlepek fragmentów z gry, gier lub ich materiałów promocyjnych (zob. np. Crawlmax [GMV], [GMV] - Leave It All Behind You, <https://www.youtube.com/watch?v=ZlguEMbfqeE>, dostęp: 3.11.2022 r.).

czy tego typu materiały stanowią utwór czy też nie. Na przykład recenzja audiowizualna gry komputerowej<sup>308</sup> może stanowić utwór w rozumieniu art. 1 PrAut.

### 1.3. Kwalifikacja prawnoautorska widowiska e-sportowego

Widowiska e-sportowe są transmitowane poprzez streaming najczęściej w formie *livestreamingów*<sup>309</sup>. Streamy te służą rozpowszechnianiu zmagania na rozgrywanych turniejach e-sportowych. Podobnie jak widowiska sportowe – same widowiska e-sportowe nie będą utworami, a ich prosta rejestracja będzie jedynie wideogramem. Jednakże transmisja e-sportowa z uwagi na sposób jej tworzenia – wykorzystywanie grafik, przejść między scenami, muzyki może zostać oceniona w zakresie jej kwalifikacji jako utwór chroniony prawem autorskim<sup>310</sup>. Oczywiście taka transmisja będzie może być również jednocześnie wideogramem, jeśli zostanie utrwalona.

Ochrona transmisji widowiska sportowego (jako takiego) jako utworu została negatywnie oceniona w doktrynie<sup>311</sup>. Również w orzecznictwie można znaleźć przykłady wyroków sprzeciwiających się takiej kwalifikacji. Według Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie: „W przypadku transmisji/retransmisji wydarzenia sportowego nie można mówić o wartościach twórczych (...). Przebieg zawodów nie jest kształtowany przez zamysł podmiotu transmitującego, lecz oddaje on obraz tego, co się podczas wydarzenia sportowego dzieje”<sup>312</sup>. Należy jednak zauważyć, że wyrok ten dotyczy transmisji widowiska sportowego, a nie e-sportowego. Z drugiej strony Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej wyraził podgląd, że; „Niewątpliwie spotkania sportowe jako takie mają jedyny w swoim rodzaju i w tym zakresie oryginalny charakter, który może przekształcić je w przedmioty godne ochrony porównywalnej z

---

<sup>308</sup> Zob. np. arhn.eu, *Krok naprzód, krok wstecz: Pokémon Scarlet/Violet | recenzja arhn.eu*, <https://www.youtube.com/watch?v=XTEchPNjMnU>, dostęp: 22.12.2022 r.

<sup>309</sup> Zob. np. zapisane transmisje na żywo w formie video na żądanie na kanale esl\_pl w serwisie Twitch.tv: esl\_pl, [https://www.twitch.tv/esl\\_pl](https://www.twitch.tv/esl_pl), dostęp: 3.11.2022 r.

<sup>310</sup> P. Jędrysiak, *Prawnoautorska ochrona transmisji wydarzeń e-sportowych oraz nagrań typu let's play* [w:] red. K. Grzybczyk, *E-sport...*, s. 126-128.

<sup>311</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Widowisko sportowe a prawo autorskie* [w:] red. M. Kępiński, *Sport i media. Problemy prawne*, Poznań 1997, s. 30-31, zob. jednak: B. Witucki, *Ochrona prawna telewizyjnego widowiska sportowego* [w:] red. D. Wetoszka, *Prawo sportowe*, Warszawa 2018.

<sup>312</sup> Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 20 lutego 2015 r. III SA/Wa 1078/14, POP 2015/3/255-258. Wyrok został jednak wydany na podstawie przepisów prawa podatkowego i przyjął za podstawową zasadę zakazu wykładni rozszerzającej w prawie podatkowym.

ochroną utworów”<sup>313</sup>. Stanowisko Trybunału nie rozwiewa jednak wątpliwości. Trybunał użył sformułowania „porównywalnej”, co raczej skłania do przyjęcia pewnej formy praw *sui generis* – zbliżonych do praw autorskich. Nie chodzi w tym przypadku o przeniesienie praw autorskich na grunt widowiska sportowego, czyniąc te widowiska faktycznie utworami.

Choć transmisje widowisk sportowych nie mają jednoznacznej kwalifikacji prawnoautorskiej, tak ochrona w zakresie prawa autorskiego lub praw pokrewnych nie jest całkowicie wykluczona w zakresie transmisji e-sportowych znacznie rozbudowanej od tradycyjnej transmisji sportowej. Zastrzec należy jednak, że w zależności od konkretnego przypadku – status takiej transmisji może być różny, co może nawet oznaczać brak ochrony wynikającej z ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych lub przyznanie ochrony jedynie wybranym jej elementem (np. wykorzystanym grafikom).

#### **1.4. Autorstwo utworów audiowizualnych, muzycznych, komputerowych**

Autorstwo utworów audiowizualnych, muzycznych i słowno-muzycznych (nazwanych zbiorczo „muzycznymi”) oraz utworów – programów i gier komputerowych (nazwanych zbiorczo: „komputerowymi”<sup>314</sup>) nie stanowi głównej osi moich badań. Należy jednak przynajmniej zaznaczyć problemy, jakie rodzą się przy określaniu twórców tego rodzaju utworów.

Najczęściej takie utwory są wynikiem działalności twórczej wielu osób, które ostatecznie nadają kształt końcowemu efektowi w postaci filmu, piosenki, czy gry. Oznacza to, że są utworami współautorskimi<sup>315</sup>. Należy mieć na uwadze, że, badając krąg uprawnionych, trzeba

---

<sup>313</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 4 października 2011 r., C-403/08, C-429/08, ECLI:EU:C:2011:631.

<sup>314</sup> Jest to nazwa jedynie na potrzeby tego podrozdziału, ponieważ błędne byłoby określanie tylko tych rodzajów utworu utworami „komputerowymi”, skoro obecnie większość utworów (jeśli nie wszystkie) można wytworzyć za pomocą komputera.

<sup>315</sup> Ewentualnie utworami połączonymi (art. 10 PrAut), co może mieć miejsce w przypadku utworów słowno-muzycznych, gdzie dochodzi np. do połączenia niezależnie stworzonych: muzyki (utworu muzycznego) i słów (utworu słownego), celem stworzenia jednej kompozycji dla potrzeb wspólnego rozpowszechnienia tych utworów.

zadbać o odpowiednie zidentyfikowanie podmiotów, którym przysługują prawa autorskie<sup>316</sup>. Nie każdy element, który ostatecznie doprowadza do stworzenia utworu jest chroniony prawem autorskim<sup>317</sup>. Dodatkowo w przypadku utworów, których dotyczy ten fragment opracowania, elementy twórcze i nietwórcze nierzadko są ze sobą zmieszane w ramach efektu końcowego prac współtwórców i innych osób zaangażowanych – utworu<sup>318</sup>. Niejednokrotnie trudno jest po takim połączeniu wydzielić poszczególne części twórcze w formie pojedynczych, mniejszych utworów chronionych (tak aby zidentyfikować osoby je tworzące).

Problem jest stosunkowo niewielki w przypadku dużych produkcji. Wtedy najczęściej to producent (zwykle osoba prawna lub jednostka organizacyjna niebędąca osobą prawną, której ustawa przyznaje zdolność prawną) zapewnia sobie poprzez umowy prawnoautorskie uzyskanie odpowiedniego zakresu praw majątkowych i zezwoleń lub zobowiązań w zakresie nieprzenaszalnych praw osobistych. To pozwala zarówno na działanie zarobkowe, ale i na ochronę tych uprawnień np. w postępowaniu sądowym. Taka sytuacja ma miejsce przy okazji produkcji filmów typu *blockbuster*, płyt muzycznych gwiazd, czy gier AAA<sup>319</sup>. Ponadto, w tym

---

<sup>316</sup> Zwłaszcza w sytuacji, kiedy organizacja dokonuje *intellectual property compliance* i chce zbadać, czy przysługują jej prawa w odpowiednim zakresie do planowanych działań z utworem. *Intellectual property compliance* to metodyka badania sytuacji prawnej aktywów organizacji związanych z własnością intelektualną. Ma zapewnić zarówno zbadanie sytuacji oraz sklasyfikowanie i zorganizowanie aktywów, jak i zabezpieczyć organizację przed możliwymi naruszeniami prawa (por. J. P. Kesan, R. S. Gruner, *Intellectual Property Compliance: Systematic Methods for Building and Using Intellectual Property* [w:] red. B. van Rooij, red. D. D. Sokol, *The Cambridge Handbook of Compliance*, Cambridge University Press 2020, s. 836-837).

<sup>317</sup> Na przykład niedookreślona, generalna koncepcja filmu czy gry (np. zmutowany człowiek zakochany w czarodziejce, należący do gildii, zabija potwory i musi uratować ważną dla niego osobę, która jest z nim związane pewnym magicznym połączeniem). Nie będą też to czynności wyłącznie techniczne: „Stwierdzenie piętna osobowości oznacza zarazem, że oceniany wytwór powstał w wyniku procesu intelektualnego, który nie miał charakteru jedynie odtwórczego, bądź technicznego, ani nie był rezultatem z góry obranych założeń funkcjonalnych danego przedmiotu (...)” (Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 marca 2014 r., V CSK 202/13, LEX nr 1486990).

<sup>318</sup> Choć nie wszystkie, bowiem w utworach współautorkach wyróżniamy wkłady rozłączne (np. działalność reżysera – współtwórcę utworu audiowizualnego) oraz nierozłączne (np. kompozytora muzyki, która może zostać oddzielona od utworu audiowizualnego i rozpowszechniana niezależnie jako tzw. *soundtrack* z filmu). Wkład nierozłączny nie daje się wyodrębnić i nie nadaje się do samodzielnej eksploatacji, kiedy to wkład rozłączny ma taką możliwość przynajmniej potencjalnie (por. M. Markiewicz, *Zarząd wspólnym prawem autorskim*, Warszawa 2018, s. 40, 43 oraz D. Flisak, Komentarz do art. 9 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie...*, s. 177). Określenie wkładów w utworach powoduje zidentyfikowanie samego utworu jako rozłącznego lub nierozłącznego. Jednakże wśród omawianych utworów jedynie utwory z dziedziny muzyki można stosunkowo łatwo zakwalifikować jako utwory rozłączne lub nierozłączne (w zależności od stanu faktycznego). W przypadku utworów audiowizualnych i komputerowych nie jest to już takie łatwe zadanie z uwagi na wielość wkładów o różnym charakterze (por. np. Ł. Maryniak (red.), D. Gabor, *Organizacja produkcji...*, s. 38).

<sup>319</sup> Inaczej: Triple-A. Jest to oznaczenie gier komputerowych będące elementem systemu klasyfikacji wypracowanego przez największe amerykańskie agencje ratingowe. Oznacza ono gry o największym budżecie, nad którymi pracują największe zespoły. Przy grach z takim oznaczeniem zakłada się największy zyski z tego typu



zakresie dochodzi również do zawierania umów o pracę, na podstawie których pracodawca może nabyć autorskie prawa majątkowe do takiego utworu (oczywiście spełniając warunki z art. 12 i 13 PrAut). Również niewielkie produkcje jednoosobowe (np. gry typu *indie*<sup>320</sup>) tworzone przez jedną osobę nie sprawiają trudności w określeniu osoby uprawnionej.

Sytuacja najbardziej skomplikowana ma miejsce w przypadku niewielkich lub średnich zespołów, które nie funkcjonują jako podmioty gospodarcze, a jako zespół niezależnych autorów chcących stworzyć wspólnie utwór. Wtedy niekoniecznie musi dojść od podpisania stosownej umowy między nimi. W takim przypadku można wykorzystać ułatwienia określające sytuację prawnautorską tych osób. Przykładem jest art. 9 ust. 1 PrAut, czyli domniemanie równości wielkości udziałów we wspólnym prawie autorskim. Do tego kolejne przepisy polskiej ustawy prawnautorskiej regulują sytuację wykonywania i ochrony tych praw, a także dochodzenie roszczeń<sup>321</sup>. Jednakże w przypadku możliwego konfliktu sytuacja może się skomplikować z uwagi na żądanie określenia wielkości udziałów przez sąd, na podstawie wkładów pracy twórczej (art. 9 ust. 1 PrAut). Trudno może być bowiem określić ten wkład w jednolitym produkcie, gdzie różne osoby w różnym zakresie go stworzyły. Na przykład problem może stanowić ocena, czy stworzenie grafiki głównego bohatera jest większym wkładem twórczym niż stworzenie wszystkich postaci niegrywalnych. W każdym wypadku jednak należy określić elementy chronione, które objęte są ochroną prawnautorską, co może być trudne z uwagi na możliwość chęci forsowania przez jednego lub kilku twórców ochrony elementów niechronionych (najczęściej idei, pomysłów<sup>322</sup>).

W Polsce zdecydowano się na identyfikację potencjalnych współtwórców jedynie w zakresie utworów audiowizualnych, choć jest to wyłącznie przykładowy ich katalog. Zgodnie z

---

produkcji (A. Bernevega, A. Gekker, *The Industry of Landlords: Exploring the Assetization of the Triple-A Game*, „Games and Culture” 2022, vol. 17(1), s. 48).

<sup>320</sup> Gra indie (inaczej: gra niezależna) jest to tworzona indywidualnie lub przez mały zespół twórców bez wsparcia finansowego, technicznego oraz organizacyjnego większych producentów lub wydawców gier komputerowych. Jednakże gra indie może być tworzona we współpracy z dużym podmiotem gospodarczym przy gwarancji swobody twórczej (por. Wikipedia, *Indie game*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Indie\\_game](https://en.wikipedia.org/wiki/Indie_game), dostęp: 1.12.2022 r.). Obecnie wyróżnia się również gry typu indie, które, choć tworzone przez największych w branży producentów, stylizowane są na gry niezależne.

<sup>321</sup> Ustawa o prawie autorskim odsyła (w celu odpowiedniego stosowania) w zakresie sytuacji współtwórców do przepisów Kodeksu cywilnego o współwłasności w częściach ułamkowych (art. 8 ust. 5 PrAut).

<sup>322</sup> Wprost wymienione jako niechronione w treści art. 1 ust. 2<sup>1</sup> PrAut, choć pomysły mieszczą się w kategorii idei (Z. Pinkalski, *Prawna ochrona formatów telewizyjnych*, Warszawa 2015, s. 76 ).

art. 69 PrAut współtwórcami utworu audiowizualnego są w szczególności: reżyser, operator obrazu, twórca adaptacji utworu literackiego, twórca stworzonych dla utworu audiowizualnego utworów muzycznych lub słowno-muzycznych oraz twórca scenariusza. Współtwórcami nie będą jednak aktorzy, którzy mogą być rozpatrywani jedynie jako artyści wykonawcy<sup>323</sup>.

W sytuacji utworów z branży muzycznej należy również każdorazowo określić, czy analizę prowadzi się dla utworu muzycznego lub słowno-muzycznego, gdzie co do zasady to twórca lub twórcy posiadają pełnię praw autorskich. Z tytułu artystycznego wykonania to artyści wykonawcy przysługują szczególne uprawnienia (art. 86 PrAut). W przypadku fonogramów to producent fonogramów uprawniony jest z tytułu praw pokrewnych (art. 94 ust. 4 PrAut). Każdorazowo jednak nie należy zapominać o uprawnieniach prawnoautorskich do utworu. Powoduje to skomplikowaną sytuację prawną. Producent może jednak ją uprościć za pomocą umów prawnoautorskich. W tym celu może przenieść na siebie uprawnienia majątkowe. W zakresie praw i dóbr osobistych może zawrzeć stosowne umowy o zrzeczenie się ich wykonywania wobec siebie wraz z możliwym uprawnieniem siebie do ich wykonywania w imieniu osób uprawnionych, a także uzyskać zgodę osoby uprawnionej na ingerencję w autorskie prawa i dobra osobiste<sup>324</sup>.

Przy pozostałych utworach trzeba w pierwszej kolejności zidentyfikować osoby, a co najmniej grupy osób decydujących o kształcie końcowego produktu. W przypadku gier

---

<sup>323</sup> Por szerzej: Ł. Maryniak (red.), D. Gabor, *Organizacja produkcji...*, s. 67-70. Por. odmiennie (choć należy zaznaczyć, że status efektu działalności aktora opiera się na wykonywaniu utworu, a nie na jego tworzeniu) Wyrok Sądu Okręgowego w Warszawie z dnia 8 lipca 2011 r., XVII AmA 23/09, LEX nr 2545324: „Użytkownik komercyjny korzysta zaś z utworu jako całości, którą stanowią nierozdzielnie ze sobą połączone poszczególne wkłady twórcze.

tj. scenariusz, muzyka, gra aktorów”.

<sup>324</sup> Możliwości działania w zakresie autorskich dóbr i praw osobistych w celu zapewnienia ich legalnego naruszania na podstawie jednostronnej czynności prawnej lub umowy szeroko opisał M. Wyrwiński: M. Wyrwiński, *Komentarz do art. 16 [w:] red. R. Markiewicz, Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 483-506. Autor w szczególności skupił się na zgodzie uprawnionego na ingerencję w autorskie dobra osobiste oraz na zrzeczeniu się wykonywania autorskich praw osobistych. Zob. rów. Ł. Maryniak (red.), D. Gabor, *Organizacja produkcji...*, s. 145, 189-190, gdzie w szczególności zaprezentowano przykładowe sformułowania klauzul umownych dotyczących autorskich praw osobistych. Zob. rów. wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 14 maja 2007 r., I ACa 668/06, Apel.-W-wa 2008/1/20: „Doktryna przyjmuje jednak że, przy zachowaniu zasady niezbywalności, dopuszczalne są czynności polegające na zrzeczeniu się wykonywania tych praw, które nadal pozostają przy twórcy. Czynności takie podlegają szczególnie ostrym kryteriom oceny i są odwoływalne (por. P. Białecki - Zasada jednolitej ochrony praw osobistych twórcy na tle komercjalizacji prawa autorskiego, zeszyt 83 *Prace z wynalazczości i ochrony* (...), S. Sołtysiński - *Dysponowanie autorskimi uprawnieniami osobistymi*, Ossolineum 1985 r.)”.

komputerowych będą to na przykład: zespół grafików, dźwiękowców, programistów, mogą być to również projektanci poziomów, zadań, czy reżyser gry (w zależności od tego, na czym polegają ich zadania przy produkcji danego tytułu). Takim współtwórcą nie będzie raczej *game designer* (choć nie można tego wykluczać kategorycznie w każdym przypadku), który zajmuje się raczej pracami koncepcyjnymi i tworzeniem, agregacją pomysłów na przyszłą grę<sup>325</sup>.

Takie zabiegi identyfikacyjne mają oczywiście swoje niebagatelne znaczenie w praktyce branży streamingowej. Pozwalają one zapewnić zgodne z prawem transmitowanie utworów chroniony zarówno w modelu *livestreamingu*, jak i *on-demand streamingu*. A przy wykorzystywaniu takich utworów np. w formie cytatu, takie działania umożliwiają wypełnienie obowiązku wymienienia imienia i nazwiska twórcy zgodnie z art. 34 PrAut. Dzięki potwierdzeniu wykonania czynności określających twórcę lub twórców danego utworu można także potwierdzić wykorzystanie istniejących możliwości, o których mowa w powyższym przepisie prawa autorskiego.

## 2. Rozpowszechnianie

Drugim z podstawowych pojęć zastosowanych w tytule pracy, jak i kluczowych dla określenia zakresu przedmiotu rozważań, jest „rozpowszechnianie”. Samo sformułowanie „rozpowszechnianie” jest obecne w wielu różnych aktach prawnych, nie tylko tych bezpośrednio powiązanych z prawem autorskim. Nie jest zatem możliwe, aby ustalić jedną, generalną definicję rozpowszechniania. Wynika to z faktu, że część z aktów prawnych obejmujących takie działania prezentuje swoje definicje zawierające również uszczegółowienie rozumienia tego sformułowania. Jest to również nieefektywne, aby zaprezentować możliwe rozumienie rozpowszechniania na gruncie wszystkich aktów prawnych zawierających to słowo<sup>326</sup>.

---

<sup>325</sup> Por. Career Explorer, *What does a video game designer do?*, <https://www.careerexplorer.com/careers/video-game-designer/>, dostęp: 1.12.2022 r. oraz M. Kietlinski, *Tworzenie gier komputerowych. Kto tak naprawdę tworzy gry komputerowe?*, <https://www.sages.pl/blog/tworzenie-gier-komputerowych-kto-tak-naprawde-tworzy-gry-komputerowe>, dostęp: 1.12.2022 r.

<sup>326</sup> System Informacji Prawnej „LEX” prezentuje 19746 wyników ograniczonych wyłącznie do aktów prawnych zawierających frazę: „rozpowszechnianie” (dane na 8.08.2025 r.).

Nie zmienia to jednak faktu, że można wypracować pewne ogólne rozumienie rozpowszechniania. Będzie je można skutecznie stosować w przypadku, w których akt prawny nie przedstawia takiego wyjaśnienia w ramach tzw. słowniczka ustawowego lub też w treści poszczególnych przepisów. Jeżeli akt prawny posiadałby definicję rozpowszechniania, to oczywiście będzie ona miała pierwszeństwo. Niemniej nie powinna ona odbiegać od potocznego rozumienia tego słowa. Opracowanie takiego ogólnego rozumienia pojęcia „rozpowszechnianie” jest możliwe z uwagi na ustaloną definicję tego sformułowania w języku. Tym samym jednocześnie definicje legalne zawierające to pojęcie nie powinny być całkowicie odmienne od potocznego (tj. nie-prawnego) znaczenia.

## **2.1. Definicja rozpowszechniania**

Sformułowanie „rozpowszechniać” składa się z dwóch elementów: udzielania dostępu oraz powszechności. Samo udzielanie dostępu – udostępnianie jest pojęciem szerszym, aniżeli rozpowszechnianie. Analizowane słowo składa się z części słowa „powszechny”. Oznacza to, że udostępnianie musi mieć na celu dotarcie konkretnego przekazu do szerokiej grupy osób. Definicja słownikowa „rozpowszechniać” to: „uczynić coś powszechnie znanym”<sup>327</sup>, ew. „umożliwiać wszechstronny dostęp do publikowanego materiału”<sup>328</sup>.

W zakresie prawa autorskiego pojęcie rozpowszechniania zostało zharmonizowane w Dyrektywie 2001/29. Dyrektywa określa prawo do rozpowszechniania jako wyłączne prawo do zezwalania (lub zabrania) jakiegokolwiek formy publicznego rozpowszechniania oryginału utworów lub ich kopii w drodze sprzedaży lub w inny sposób (art. 4 ust. 1 Dyrektywy 2001/29). W szczególności europejski ustawodawca zwrócił uwagę na rozpowszechnianie w systemach sieciowych z uwagi na rozwój technologiczny<sup>329</sup>. W takim razie rozpowszechnianie na gruncie Dyrektywy 2001/29 to jakiegokolwiek publiczne rozpowszechnianie oryginałów lub kopii utworów. Warto zwrócić uwagę, że unijny prawodawca nie stara się ograniczać

---

<sup>327</sup> Słownik Języka Polskiego PWN, *rozpowszechniać*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/rozpowszechnia%C4%87.html>, dostęp: 17.11.2022 r.

<sup>328</sup> [sjp.pl, rozpowszechniać](https://sjp.pl/rozpowszechnia%C4%87), <https://sjp.pl/rozpowszechnia%C4%87>, dostęp: 17.11.2022 r.

<sup>329</sup> Motyw 55 Dyrektywy 2001/29.

rozpowszechniania wyłącznie do materialnych egzemplarzy. Jednocześnie wyczerpanie tego prawa następuje wyłącznie przy pierwszej sprzedaży danego przedmiotu lub innego przeniesienia własności (art. 4 ust. 2 Dyrektywy 2001/29).

Jednakże unijny prawodawca odrębnie uregulował również publiczne udostępnianie, co potocznie powinno być kwalifikowane jako element definicji rozpowszechniania<sup>330</sup>. W takim przypadku prawo do rozpowszechniania z art. 4 ust. 1 Dyrektywy 2001/29 można byłoby nazywać prawem do dystrybucji<sup>331</sup> dla odróżnienia od prawa do publicznego udostępniania. Publiczne udostępnianie to wyłączne prawo do zezwalania lub zabrania na jakiegokolwiek publiczne udostępnianie utworów, drogą przewodową lub bezprzewodową, włączając podawanie do publicznej wiadomości ich utworów w taki sposób, że osoby postronne mają do nich dostęp w wybranym przez siebie miejscu i czasie. (art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29). Dokładne wyjaśnienie można znaleźć w motywach Dyrektywy. Na tej podstawie prawo do publicznego udostępniania utworów jest rozumiane jako obejmujące każde udostępnianie utworu odbiorcom nieznajdującym się w miejscu, z którego pochodzi przekazywanie. Prawo to obejmuje także nadawanie programów<sup>332</sup>. Zatem publiczne udostępnianie to każde udostępnianie utworu (czynność udostępnienia) odbiorcom będącym w innym miejscu niż miejsce pochodzenia przekazu (publiczność)<sup>333</sup>. Czynność udostępnienia występuje, gdy istnieje możliwość zapoznania się z utworem, a element publiczny udostępniania to istnienie znacznej, ale z góry nieokreślonej liczby osób<sup>334</sup>. Europejski ustawodawca wykorzystał art. 8 WCT, który stanowi o prawie publicznego komunikowania, czyli o: „prawie zezwalania na publiczne komunikowanie swoich [autora – dop. D.G.] utworów drogą przewodową lub bezprzewodową, w tym publiczne udostępnianie utworów w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym”.

Definicję rozpowszechniania utworów na gruncie polskiego prawa można wyinterpretować z art. 6 ust. 1 pkt 3 PrAut. Utworem rozpowszechnionym według ustawy jest

---

<sup>330</sup> Por. A. Skąpska-Capińska, Z. Okoń, *Eksploatacja utworów w sieci w świetle dyrektywy UE o prawie autorskim w społeczeństwie informacyjnym*, „Monitor Prawniczy” 2002, nr 24, s. 5-6.

<sup>331</sup> E. Laskowska-Litak, *Prawa wyłączne* [w:] red. A. Matlak, *Prawo autorskie*, System Prawa Unii Europejskiej, t. 13, Warszawa 2025, s. 209.

<sup>332</sup> Por. motyw 23 Dyrektywy 2001/29.

<sup>333</sup> Por. R. Markiewicz, *Zdezorientowany prawnik o publicznym udostępnianiu utworów*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2016, nr 4, s. 11.

<sup>334</sup> K. D. Gęsicka, *Publiczne udostępnianie utworu w orzecznictwie Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2014, nr 3, s. 34.

utwór, który za zezwoleniem twórcy został w jakikolwiek sposób udostępniony publicznie. Tym samym rozpowszechnianiem jest publiczne udostępnienie, które nie musi wykorzystywać nośnika<sup>335</sup>. Istotne prawnie będzie jednak jedynie takie rozpowszechnienie, które nastąpiło za zgodą podmiotu uprawnionego<sup>336</sup>. Rodzajem rozpowszechniania w polskim prawie autorskim jest m.in. nadawanie<sup>337</sup>, o którym mowa w art. 6 ust. 1 pkt 4 PrAut. Ostatecznie rozpowszechnianie tak jak w definicji słownikowej, sprowadza się do powszechności, a w zakresie prawa autorskiego – do publicznego udostępnienia. Przykłady rozpowszechniania są również ujęte w ramach zbioru pól eksploatacji w art. 50 PrAut. W tym przepisie ustawodawca za rozpowszechnianie uznaje zarówno wprowadzanie do obrotu, użyczenie lub najem oryginału albo egzemplarzy (art. 50 pkt 2 PrAut)<sup>338</sup>, jak i: publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym (art. 50 pkt 3 PrAut).

Pełne wyjaśnienie publicznego udostępniania wymaga jednak sięgnięcia do bogatego (zwłaszcza europejskiego) orzecznictwa. Najpierw jednak należy opisać nasuwające się wątpliwości terminologiczne.

## 2.2. Problemy terminologiczne

Z uwagi na powyższe wyjaśnienia – zaobserwować można niespójność terminologiczną między Dyrektywą 2001/29 a polską ustawą prawnoautorską<sup>339</sup>. Dyrektywa rozdziela dwa rodzaje uprawnień: prawo do rozpowszechniania (art. 4 Dyrektywy 2001/29) oraz prawo do publicznego udostępniania utworów (art. 3 Dyrektywy 2001/29). Powoduje to, że te dwa pojęcia definiować należy jako dwa odrębne sformułowania na gruncie prawa unijnego. Natomiast polska ustawa łączy te dwa uprawnienia w ramach definicji rozpowszechniania oraz w ramach

---

<sup>335</sup> K. Grzybczyk, Komentarz do art. 6 [w:] red. P. Ślęzak, *Ustawa o prawie...*, nb. 13.

<sup>336</sup> M. Czajkowska-Dąbrowska, E. Traple, Komentarz do art. 6 [w:] red. J. Barta, R. Markiewicz, *Ustawa o...*, s. 103.

<sup>337</sup> A. Michalak, Komentarz do art. 6 [w:] red. A. Michalak, *Ustawa o...*, nb. 5.

<sup>338</sup> Wynika to określenia w art. 50 ust. 3 PrAut, że sposoby rozpowszechniania zawarte w tym ustępie są zakresem rozpowszechniania w inny sposób, niż zakres (rozpowszechniania) ujęty w art. 50 ust. 2 PrAut.

<sup>339</sup> Taki rodzaj zastrzeżenia wyrażają także autorzy jednego z polskich komentarzy do art. 6 PrAut: A. Nowicka, Komentarz do art. 6 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 221-222).

pól eksploatacji<sup>340</sup>. To z kolei prowadzi do wniosku, że polski prawodawca scala te dwa pojęcia w jedno – rozpowszechnianie<sup>341</sup>. Jednocześnie w ramach definicji rozpowszechniania polska ustawa nie odnosi się do rozpowszechniania z Dyrektywy 2001/29<sup>342</sup>. Ponadto polski prawodawca posługuje się dodatkowymi pojęciami utworu opublikowanego oraz wprowadzenia do obrotu. Sytuacja ta powoduje problemy w określeniu zakresów poszczególnych pojęć, a tym samym stawia to pytanie o należyłą implementację dyrektywy unijnej. Pomocne będzie przedstawienie tej sytuacji w tabeli.

| PRZEPIS                         | POJĘCIE                                  | DEFINICJA                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------------|------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29 | Publiczne udostępnianie                  | Jakiegokolwiek publiczne udostępnianie utworu, drogą przewodową lub bezprzewodową, włączając podawanie do publicznej wiadomości utworu w taki sposób, że osoby postronne mają do niego dostęp w wybranym przez siebie miejscu i czasie |
| art. 4 ust. 1 Dyrektywy 2001/29 | Rozpowszechnianie (prawo do dystrybucji) | Jakiegokolwiek forma publicznego rozpowszechniania oryginału utworu lub jego kopii w drodze sprzedaży lub w inny sposób                                                                                                                |

<sup>340</sup> Por. art. 6 ust. 1 pkt 3 PrAut oraz art. 50 pkt 2-3 PrAut.

<sup>341</sup> Rozpowszechnienie jest powiązane z definicją utworu rozpowszechnionego, a samo pojęcie „rozpowszechnianie” określa dwie grupy pól eksploatacji z art. 50 pkt 2-3 PrAut (A. Nowicka, Komentarz do art. 6 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 221).

<sup>342</sup> G. Pacek, *Wykorzystywanie przez prasę utworów chronionych prawem autorskim*, Warszawa 2015, s. 317.

|                                    |                        |                                                                                                                                                                                |
|------------------------------------|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| art. 6 ust. 1 pkt 1 PrAut          | Opublikowanie          | Zwielokrotnienie utworu, którego egzemplarze zostały udostępnione publicznie                                                                                                   |
| art. 6 ust. 1 pkt 3 PrAut          | Rozpowszechnianie      | Publiczne udostępnianie                                                                                                                                                        |
| art. 6 ust. 1 pkt 6 PrAut          | Wprowadzenie do obrotu | Publiczne udostępnienie oryginału utworu albo jego egzemplarzy drogą przeniesienia ich własności dokonanego przez uprawnionego lub za jego zgodą <sup>343</sup>                |
| art. 50 pkt 2 w zw. z pkt. 3 PrAut | Rozpowszechnianie      | Przykład rozpowszechniania: wprowadzanie do obrotu (pkt 3 określa rozpowszechnianie utworu w inny sposób niż określony w pkt. 2, gdzie wymienione jest wprowadzenie do obrotu) |
| art. 50 pkt 3 PrAut                | Rozpowszechnianie      | Przykład rozpowszechniania: publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym                       |

---

<sup>343</sup> Które odpowiada publicznemu rozpowszechnianiu na podstawie Dyrektywy 2001/29 (A. Gołaszewska, *Między publicznym udostępnianiem utworu, jego zwielokrotnieniem a wprowadzeniem do obrotu egzemplarza*, „Studia Prawa Prywatnego” 2020, nr 3, s. 20.



Powyższa tabela prezentuje niesamowitą niespójność terminologiczną między polską ustawą o prawie autorskim a unijną dyrektywą, która powinna być poprawnie wdrożona<sup>344</sup>.

W ramach polskiej ustawy najszerszym pojęciem jest rozpowszechnianie, w ramach której to czynności mieści się: opublikowanie, wprowadzenie do obrotu oraz publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym<sup>345</sup>. W ramach opublikowania konieczne jest dokonanie zwielokrotnienia. Wprowadzenie do obrotu jest publicznym udostępnieniem (rozpowszechnieniem) w postaci przeniesienia własności oryginału lub egzemplarza utworu. Tym samym polska ustawa posługuje się pojęciem rozpowszechniania jako terminem, które ma inne znaczenie niż nadane mu Dyrektywą 2001/29, a które wyjaśniane jest za pomocą pojęcia publicznego udostępniania, które w Dyrektywie 2001/29 ma zupełnie inne znaczenie niż rozpowszechnianie, o którym mowa w tej dyrektywie.

W ramach Dyrektywy 2001/29 publiczne udostępnianie i rozpowszechnianie to dwa odrębne pojęcia. Publiczne udostępnianie wymaga istnienia dwóch różnych miejsc: miejsca przekazania do udostępniania i miejsca odbioru udostępniania. Rozpowszechnianie to przede wszystkim przeniesienie własności, jednakże (zgodnie z motywem 55 Dyrektywy 2001/29) również działanie w systemach sieciowych (czyli niepowiązane z tradycyjnym rozumieniem rzeczy jako elementu materialnego).

Próbując zatem połączyć ten chaos terminologiczny, można wyprowadzić wniosek, że rozpowszechnianie (polskie) jest najszerszą kategorią pojęciową. Mieści w sobie: opublikowanie, publiczne udostępnianie (unijne), którego przykładem jest publiczne udostępnienie (polskie) z art. 50 pkt 3 PrAut<sup>346</sup>. Ponadto zawiera w sobie rozpowszechnianie

---

<sup>344</sup> Warto zwrócić uwagę, że w praktyce obrotu (tj. w umowach prawnoautorskich) brak konsekwencji w stosowaniu terminologii również jest widoczny (por. wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 5 stycznia 2017 r., I ACa 830/16, LEX nr 2288137) i przedstawione tam opisy umów będących podstawą stanu faktycznego w sprawie).

<sup>345</sup> Rozpowszechnianie obejmuje jakiegokolwiek publiczne udostępnienie, w tym publikację, niezależnie od tego czy czynności te powiązane są z egzemplarzem utworu lub z jego niematerialną kopią (D. Flisak, Z. Okoń, Komentarz do art. 6 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie...*, s. 125).

<sup>346</sup> Równość publicznego udostępnienia europejskiego i polskiego zaprezentowano w polskim orzecznictwie, czego przykładem jest wyrok Sądu Okręgowego w Poznaniu z dnia 29 września 2022 r., XIX GW 374/22, LEX nr 3455604. Dlatego też można założyć, że w sprawach, które objęte są rozpowszechnianiem polskim można

(unijne), którego przykładem jest wprowadzenie do obrotu. Zdecydowanie należałoby doprowadzić do ujednolicenia terminologii. Aktualnie stan rzeczy jest nieakceptowalny<sup>347</sup>. Otóż jedno sformułowanie – „rozpowszechnianie” posiada dwie, różne od siebie (niewspółmierne zakresowo) definicje. Może to spowodować, że rozpowszechnianie w innym kraju Unii nie będzie równe rozpowszechnianiu polskiemu, co zaprzecza idei uchwalania dyrektyw, które są elementem harmonizacyjnym prawodawstw państw członkowskich. Jest to niezgodność prawa krajowego z prawem unijnym, która nie może mieć miejsca, a która objawia się różnym definiowaniem pojęcia, które powinno zostać zharmonizowane (tj. jednakowo uregulowane na podstawie dyrektywy) przez wszystkie państwa Unii Europejskiej. Jest to tym bardziej znaczące, że art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29 jest środkiem pełnej harmonizacji materialnej treści praw, o których w nich mowa<sup>348</sup>. Zatem wdrożenie tego przepisu wśród państwa członkowskich powinno być jednolite<sup>349</sup>. Problemy z wdrożeniem przepisu do polskiego porządku prawnego są zaprzeczeniem harmonizacji zupełnej.

Złagodzenie tych problemów terminologicznych zaprezentowała A. Nowicka<sup>350</sup>. Autorka zasugerowała wykorzystanie terminologii pojawiającej się w angielskiej i niemieckiej wersji Dyrektywy 2001/29. W ten sposób możliwe jest dokonanie lepszego tłumaczenia „prawa do rozpowszechniania”, które w wersji angielskiej zostało określone jako: „*distribution right*”, czyli prawo dystrybucji. Takiemu tłumaczeniu jest językowo bliżej do polskiego „wprowadzania do obrotu” za pomocą przeniesienia własności oryginału albo egzemplarzy utworu zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt 6 PrAut. Warto zwrócić uwagę, że w ten sposób (jako „prawo wprowadzania do obrotu”) zostało przetłumaczone wyrażenie „*right of distribution*” w polskiej wersji językowej

---

skutecznie korzystać z orzecznictwa w zakresie europejskiego publicznego udostępniania (jeśli oczywiście rodzaje czynności rozpowszechniających można zakwalifikować jako takie udostępnianie).

<sup>347</sup> Jest to sytuacja tym bardziej naganna, że polski ustawodawca powinien dokonać harmonizacji pojęć już w zakresie nowelizacji ustawy już w momencie procesu dostosowującego prawo polskie do treści prawa unijnego z uwagi na procedurę akcesyjną Polski jako państwa członkowskiego Unii Europejskiej (M. Czajkowska-Dąbrowska, Komentarz do art. 6 [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, *Ustawa o...*, s. 97).

<sup>348</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 29 lipca 2019 r., C-469/17, ECLI:EU:C:2019:623.

<sup>349</sup> Por. motyw 33 Wyroku, gdzie Trybunał określił, że zakres swobody przy transpozycji postanowień dyrektywy do krajowego porządku prawnego możliwy jest wyłącznie wtedy, gdy przepisy dyrektywy nie zakładają doprowadzenia do pełnej harmonizacji.

<sup>350</sup> Akapit ten został oparty na wyjaśnieniach tego sposobu złagodzenia opisanych wyżej problemów z nomenklaturą, które przedstawiła A. Nowicka w: A. Nowicka, Komentarz do art. 6 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 222.

Traktatu WIPO o Prawie Autorskim<sup>351</sup>. Jednocześnie prawo do publicznego udostępniania utworów w angielskiej wersji Dyrektywy 2001/29 zostało określone jako „*right of communication to the public of works*”<sup>352</sup>, co wprost można przetłumaczyć jako prawo do publicznego komunikowania utworu, co można byłoby uprościć do formy: „prawo do rozpowszechniania utworu”, którego definicją mogłoby być właśnie możliwość komunikacji utworu o cechach, o których mowa w Dyrektywie 2001/29, a także w wyrokach Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej, które wyjaśniają to pojęcie.

Dla potrzeb dalszych rozważań publiczne udostępnianie (unijne) utworu opisywane w orzecznictwie TSUE to przykład rozpowszechniania (polskiego). Takie publiczne udostępnianie (unijne) na gruncie Dyrektywy 2001/29 powoduje wyczerpanie praw do publicznego udostępniania (art. 3 ust. 3 Dyrektywy 2001/29). Wyczerpanie to nie zachodzi jednak w zakresie wprowadzenia do obrotu, które następuje na podstawie odrębnych przepisów. Choć jest to przykład rozpowszechniania (polskiego), tak uregulowane jest niezależnie (art. 51 ust. 3 PrAut). Ponadto to polskie wyczerpanie z art. 51 ust. 3 PrAut odpowiada dyspozycji dyrektywy (art. 4 ust. 2 Dyrektywy 2001/29) z uwagi na zawieranie się polskiego wprowadzenia do obrotu w zbiorze pojęć objętym rozpowszechnianiem (europejskim).

Struktura polskiego prawa autorskiego w zakresie pojęcia rozpowszechniania utworu powinna zostać zmodernizowana, aby zapewnić zgodność terminologiczną krajowej ustawy z Dyrektywą 2001/29. Jest to działanie konieczne, ponieważ art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29 jest na tyle istotnym postanowieniem przepisem, że w przypadku konieczności jego zestawienia z prawami podstawowymi przyznanymi w Karcie praw podstawowych Unii Europejskiej<sup>353</sup> – powinien być analizowany na równi (gwarantując pełną skuteczność). Oznacza to, że jego ranga w strukturze postanowień prawa unijnego jest wysoka, a jego implementacja powinna zostać

---

<sup>351</sup> Art. 6 Traktat WIPO o Prawie Autorskim.

<sup>352</sup> Pełna nazwa artykułu określającego to prawo (art. 3 Dyrektywy 2001/29) to w polskiej wersji językowej: „Prawo do publicznego udostępniania utworów i prawo podawania do publicznej wiadomości innych przedmiotów objętych ochroną”, a w angielskiej: „*Right of communication to the public of works and right of making available to the public other subject-matter*”, ponieważ dotyczy nie tylko utworów, ale i wytworów objętych prawami zależnymi (np. fonogramów).

<sup>353</sup> Dz.U. C 326 z 26.10.2012, str. 391-407. Stanowisko to wynika z orzecznictwa TSUE: por. motywy 40-59 Wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 29 lipca 2019 r., C-516/17, ECLI:EU:C:2019:625.

uczyniona w sposób zupełny i prawidłowy. Tego jednak, co można zaobserwować z powyższych wyjaśnień, dotychczas w Polsce nie uczyniono.

### **3. Publiczne udostępnianie<sup>354</sup>**

Publiczne udostępnianie było wielokrotnie analizowane przez Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej. W ramach tych wyroków Trybunału ujawniło się uszczegółowione znaczenie publicznego udostępniania istotne z punktu widzenia prawodawstwa całej Unii Europejskiej i jej państw członkowskich. Ze względu na wagę wyroków Trybunału – omawiane pojęcie zostało tym samym dookreślone za pomocą orzecznictwa. Nie pozostaje to oczywiście bez wpływu na kwalifikację streamingu i to w dodatku na jego kwalifikację w przestrzeni cyfrowej całej Unii. Zauważyć jednak należy, że w doktrynie pojawiły się zastrzeżenia, jakoby działania orzecznicze TSUE doprowadziły do nadmiernego rozszerzenia zakresu prawa do publicznego udostępniania utworów<sup>355</sup>.

#### **3.1. Analiza orzecznictwa TSUE dotyczącego publicznego udostępniania**

Pierwszym wyrokiem Trybunału dot. publicznego udostępniania<sup>356</sup> był wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 7 grudnia 2006 r. wydany w sprawie o sygn.: C-306/05<sup>357</sup> (SGAE przeciwko Rafael Hoteles SA). Wyrok ten określił, że jednym z przykładów publicznego udostępniania jest rozprowadzanie sygnału przy pomocy zainstalowanych odbiorników telewizyjnych przez podmiot świadczący usługi hotelarskie na rzecz jego klientów

---

<sup>354</sup> Na potrzeby tej części pracy publiczne udostępnianie będzie traktowane wyłącznie w wariantcie europejskim tj. rozumiane na podstawie Dyrektywy 2001/29.

<sup>355</sup> J. Koo, *The EU Right of Communication to the Public: From Liability to Responsibility*, “International Review of Intellectual Property and Competition Law” 2024, vol. 55, s. 1416.

<sup>356</sup> Według wyszukiwarki InfoCuria po wyszukaniu wyroków na podstawie słów kluczowych: „DYREKTYWA 2001/29 publiczne udostępnianie” oraz warunku „Sprawy zakończone”, stan na dzień 29.11.2022 r.

<sup>357</sup> ECLI:EU:C:2006:764.

zajmujących pokoje hotelowe niezależnie od wykorzystanej techniki przekazu sygnału<sup>358</sup>. Nie stoi temu na przeszkodzie prywatny charakter pokoi hotelowych<sup>359</sup>.

W przedstawionym wyroku Trybunał zwrócił uwagę na szereg kwestii istotnych z punktu widzenia interpretacji pojęcia publicznego udostępniania. Przede wszystkim na podstawie motywu 23 Dyrektywy 2001/29 pojęcie publicznego udostępniania należy rozumieć szeroko<sup>360</sup>, a kluczowe jest istnienie publiczności, niezależnie od miejsca, w którym ona się znajduje (miejsce publiczne lub prywatne)<sup>361</sup>. „Publiczność” to nieokreślona liczba potencjalnych odbiorców (TSUE powołał się na orzeczenia w zakresie telewizji, gdzie odbiorcami byli telewidzowie)<sup>362</sup>. Równocześnie ta nieokreślona liczba ma być odpowiednio znaczna (w przypadku hoteli chodzi o każdego klienta, który ma dostęp do odbiornika, w tej sprawie były to telewizory, ponadto klienci Ci bardzo szybko i stale się zmieniają)<sup>363</sup>. Nie jest jednak istotne, że odbiorcy mają pojedynczo ograniczone znaczenie ekonomiczne dla podmiotu zapewniającego dostęp do odbiorników<sup>364</sup>. Wskazany zakres wyroku dotyczący przesłanki publiczności wskazuje na kierunek interpretacji pojęcia przez TSUE, który ma zagwarantować jednolitość w prawie unijnym nawet w sposób wykraczający poza prawo autorskie uregulowane w dyrektywach<sup>365</sup>.

Ponadto, Trybunał dokonał analizy zakresu pojęcia nowej publiczności w zakresie klientów hotelowych. Stanowią oni nową publiczność, gdyż nie zostali objęci pierwotnym udostępnieniem utworu, a zostało im to umożliwione przez podmiot niebędący pierwotnym udostępniającym (do takich wniosków TSUE dochodzi na podstawie przewodnika po konwencji berneńskiej opracowanego przez WIPO)<sup>366</sup>.

---

<sup>358</sup> pkt 1 sentencji Wyroku.

<sup>359</sup> pkt 2 sentencji Wyroku.

<sup>360</sup> Motyw 36 Wyroku.

<sup>361</sup> Motyw 50-51 Wyroku.

<sup>362</sup> Motyw 37 Wyroku.

<sup>363</sup> Motyw 38 Wyroku.

<sup>364</sup> Motyw 39 Wyroku.

<sup>365</sup> K. Klafkowska-Waśniowska, *Glosa do wyroku TS z dnia 7 grudnia 2006 r.*, C-306/05, LEX/el. 2010.

<sup>366</sup> Motyw 40-42 Wyroku.

Jednocześnie dla uznania zaistnienia faktu udostępniania techniczna możliwość odbioru utworu, nie musi dojść do włączenia odbiornika, ale nie wystarczy samo dostarczenie takich urządzeń – odbiorników<sup>367</sup>.

Z tego względu streaming, nawet ograniczony do urządzeń umieszczonych na terenie jednego budynku lub kompleksu budynków, w których dochodzi do cyklicznej i stałej zmiany osób (np. hotele, uczelnie, szkoły, kina) jest publicznym udostępnianiem. Zatem nie tylko klasyczne przykłady streamingu w wolnym dostępie (np. przez bezpłatną platformę VOD) są publicznym udostępnianiem utworów. Tym samym wszelkie ograniczenia w dostępie do streamów należy analizować w zakresie poszczególnych przypadków, aby zweryfikować ich wpływ (lub jego brak) na kwalifikację określonego streamowania jako publicznego udostępniania (oraz odpowiednich polskich sformułowań).

W wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 4 października 2011 r. w sprawach połączonych: C-403/08 i C-429/08<sup>368</sup> (Football Association Premier League Ltd i in. przeciwko QC Leisure i in. oraz Karen Murphy przeciwko Media Protection Services Ltd) Trybunał, powołując się na wyżej omówiony wyrok ws. SGAE, uznał, że publiczne udostępnianie obejmuje transmitowanie nadawanych utworów klientom obecnym w lokalu gastronomicznym przy użyciu ekranu telewizora i głośników<sup>369</sup>. Jest to orzeczenie korespondujące ze wcześniejszym (ws. SGAE), jednak Trybunał zwrócił większą uwagę na to, że zarobkowy charakter udostępniania nie jest bez znaczenia i o takim charakterze może decydować nawet możliwość wywarcia wpływu na frekwencję w lokalu<sup>370</sup>. Równocześnie TSUE podkreślił wagę istnienia nowej publiczności dla stwierdzenia istnienia odrębnego aktu publicznego udostępniania. Określenie takiej nowej publiczności powinno uwzględniać zakres udostępnienia pierwotnej publiczności wynikający z zezwolenia podmiotu uprawnionego w momencie

---

<sup>367</sup> Motyw 45-46 Wyroku, por. rów. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 2 kwietnia 2020 r., C-753/18, ECLI:EU:C:2020:268 w sprawie odbiorników radiowych w samochodach.

<sup>368</sup> ECLI:EU:C:2011:631.

<sup>369</sup> pkt 7 sentencji Wyroku. Zob. rów. podobny, choć późniejszy wyrok w sprawie zakładu uzdrowiskowego: Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 27 lutego 2014 r., C-351/12, ECLI:EU:C:2014:110, a także wyrok w sprawie ośrodka rehabilitacyjnego: Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 31 maja 2016 r., C-117/15, ECLI:EU:C:2016:379 oraz orzeczenie w sprawie restauracji: Postanowienie Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 14 lipca 2015 r., C-151/15, ECLI:EU:C:2015:468.

<sup>370</sup> Motyw 204-206 Wyroku.

dokonywania wtórnego udostępnienia w zakresie publiczności, do której trafia to wtórne udostępnienie<sup>371</sup>.

Co ciekawe, publiczne udostępnianie (choć jednak w sprawie chodziło o pojęcie z art. 8 ust. 2 Dyrektywy Rady 92/100/EWG z dnia 19 listopada 1992 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej<sup>372</sup>) nie obejmuje bezpłatnego odtwarzania fonogramów w gabinecie dentystycznym<sup>373</sup>. Wyrok ten jednak należy uznać za wyjątek od generalnych stanowisk wyrażonych przez Trybunał. Można również przypuszczać, że ta sama sytuacja analizowana na gruncie Dyrektywy 2001/29 mogłaby doczekać się rozstrzygnięcia o odmiennej treści. Z punktu widzenia definicji publicznego udostępniania kluczowy jest wniosek o autonomiczności czynników świadczących o publicznym udostępnianiu. Należy je stosować nie tylko odrębnie, ale i łącznie, zwracając uwagę na ich współzależności i różny stopień nasilenia (w zależności od stanu faktycznego)<sup>374</sup>.

Interesujący wyrok został wydany w zakresie graficznego interfejsu użytkownika. W wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 22 grudnia 2010 r. w sprawie: C-393/09 Trybunał orzekł, że: transmisja telewizyjna graficznego interfejsu użytkownika nie stanowi publicznego udostępniania utworu chronionego prawem autorskim<sup>375</sup>. Trybunał wydał takie orzeczenie z uwagi na to, że interfejs ten jest udostępniany w formie przekazu telewizyjnego wyłącznie w sposób pasywny, czyli bez możliwości jego aktywnego użycia. Według TSUE oznacza to, że interfejs nie jest udostępniony w sposób umożliwiający uzyskanie dostępu do jego kluczowego elementu charakteryzującego – interakcji z użytkownikiem<sup>376</sup>.

---

<sup>371</sup> Por. A. Matlak, *WYROK TSUE Z 4.10.2011 R. W SPRAWACH POŁĄCZONYCH FOOTBALL ASSOCIATION PREMIER LEAGUE LTD I IN. PRZECIWKO QC LEISURE I IN. ORAZ KAREN MURPHY PRZECIWKO MEDIA PROTECTION SERVICES LTD (C-403/08 I C-429/08)* [w:]: red. E. Laskowska-Litak, red. R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 169-170.

<sup>372</sup> Dz.U. L 346 z 27.11.1992, p. 61–66.

<sup>373</sup> pkt 2 sentencji Wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 15 marca 2012 r., C-135/10, ECLI:EU:C:2012:140.

<sup>374</sup> K. Klafkowska-Waśniowska, *Zestawienia wiadomości (ang. news aggregators) i spory o korzystanie z artykułów prasowych – problemy zakresu autorskich praw majątkowych w prawie Unii Europejskiej* [w:] M. Kępiński, J. Kępiński, K. Klafkowska-Waśniowska, R. Sikorski, *Własność intelektualna w obrocie elektronicznym*, Warszawa 2015, § 3.

<sup>375</sup> Tak też: K. Grzybczyk, Komentarz do art. 6 [w:] red. P. Ślęzak, *Ustawa o prawie...*, nb. 21.

<sup>376</sup> Motyw 57 Wyroku.

Jest to wyrok zaskakujący i zdaje się, że niewłaściwy. Jak już jednak opisano to przy okazji analizy statusu prawnoautorskiego gry komputerowej – interakcja jest elementem odrębnym, poza tym same funkcje gwarantujące interakcję oparte są o program komputerowy – silnik. Interfejs graficzny ułatwia komunikację z programem, jednak interaktywność nie jest jego zadaniem (a przynajmniej nie głównym). Umożliwia on zapoznanie się użytkownikowi z programem, ale sama interakcja wynika już z możliwości samego programu. Ponadto, idąc dalej, np. streamowanie grania w grę komputerową czy działania w programie komputerowym nie byłoby publicznym udostępnieniem, co byłoby wnioskiem nie do zaakceptowania. Tym samym transmisja telewizyjna (ale i jakakolwiek inna – zgodna z definicją publicznego udostępniania wyinterpretowanego z Dyrektywy 2001/29) graficznego interfejsu użytkownika jest publicznym udostępnieniem.

Inny wniosek sprzeciwiałby się zasadzie szerokiego interpretowania publicznego udostępniania, a także godziłby w interesy twórców programów komputerowych i gier komputerowych<sup>377</sup>. Ponadto zaakceptowanie wyroku TSUE dodawałoby nieobecny w definicji publicznego udostępniania na podstawie Dyrektywy 2001/29 warunek transmisji w postaci elementu charakteryzującego utwór. W publicznym udostępnianiu nie chodzi jednak o transmisję elementów charakteryzujących dany wytwór<sup>378</sup>, a o udostępnienie utworu jako takiego (ponieważ sam utwór musi być udostępniony)<sup>379</sup>. W przypadku graficznego interfejsu użytkownika wystarczy udostępnienie jego wyglądu, w którym zawarte są cechy pozwalające uznać interfejs za utwór chroniony prawem autorskim. Interaktywność nie spełnia ponadto cech wynikających z definicji utworu<sup>380</sup>. Może ona powodować wyłącznie podstawę do wyodrębnienia kategorii utworów chronionych<sup>381</sup>.

---

<sup>377</sup> Zgodnie bowiem z orzecznictwem TSUE – głównym celem Dyrektywy 2001/29 jest zapewnienie twórcom wysokiego poziomu ochrony (motyw 66 Wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 20 kwietnia 2023 r. w sprawach połączonych C-775/21 i C-826/21, ECLI:EU:C:2023:307)

<sup>378</sup> Inaczej: charakterystycznych dla danego wytworu.

<sup>379</sup> Choć oczywiście element charakterystyczny dla danego wytworu może równocześnie świadczyć o spełnieniu przez dany wytwór przesłanek uznania za utwór chroniony prawem autorskim.

<sup>380</sup> Nie jest ona w sama w sobie twórcza czy indywidualna. Stanowi jedynie pewien element, który jest charakterystyczny i może być co najwyżej jednym z elementów świadczących o twórczym i indywidualnym charakterze utworu, ale nie będzie sam w sobie przesądzał prawnoautorskiej kwalifikacji.

<sup>381</sup> Jest to np. jedna z cech, która służy wyróżnieniu gry komputerowej (M. Biliński, *Problemy prawne działalności z zakresu e-sportu*, „Edukacja Prawnicza” 2020, nr 3, gdzie autor powołuje się na stanowisko S. Łukasza), którą można uznać m.in. za odrębny rodzaj utworu chronionego.



Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 24 listopada 2011 r., w sprawie: C-283/10 (*Circ & Variete Globus București przeciwko UCMR – ADA*)<sup>382</sup> potwierdził, że w przypadku publicznego udostępniania chodzi o zróżnicowanie miejsc rozpoczęcia udostępniania i miejsca odbioru tego udostępniania. W zakresie publicznego udostępniania nie mieści się bezpośredni kontakt z utworem w miejscu otwartym, w którym następuje bezpośrednio przedstawienie utworu<sup>383</sup>. Tym samym z zakresu publicznego udostępniania wyłącza się streaming, który ukazywany jest w miejscu jego tworzenia. Na przykład publicznym udostępnianiem, zgodnie z treścią orzeczenia TSUE, nie będzie stream pokazujący rozgrywkę gry komputerowej na zawodach e-sportowych, jeżeli studio transmitujące tę rozgrywkę będzie w miejscu odbywania się turnieju i będzie ono przekazywać sygnał do telebimów. Oczywiście nie wyklucza to kwalifikacji takiego streamu jako rozpowszechnianie na podstawie innych rodzajów eksploatacji utworów chronionych.

Interesujący wyrok zapadł w sprawie *ITV Broadcasting Ltd i in. przeciwko TVCatchup Ltd*<sup>384</sup>. Jest to bowiem wyrok bezpośrednio dotyczący *livestreamingu*. W tym wyroku Trybunał orzekł, że publiczne udostępnianie to również retransmisja za pomocą przekazu internetowego utworów zawarta w naziemnym przekazie telewizyjnym<sup>385</sup>. Tym samym retransmisja w postaci streamingu będzie publicznym udostępnieniem utworu i to nawet wtedy, gdy abonenci znajdują się w obszarze odbioru tego naziemnego przekazu telewizyjnego i mogą go zgodnie z prawem odbierać<sup>386</sup>. *Simulcasting* cudzy – forma retransmitowania<sup>387</sup> (np. poprzez streaming) będzie zatem publicznym udostępnianiem utworu. Będzie tak nawet wtedy, gdy udostępnianie utworu odbywa się sekwencyjnie<sup>388</sup>.

---

<sup>382</sup> ECLI:EU:C:2011:772.

<sup>383</sup> G. Mania, *WYROK TSUE Z 24.11.2011 R. W SPRAWIE CIRCUL GLOBUS BUCUREȘTI (CIRC & VARIETE GLOBUS BUCUREȘTI) PRZECIWKO UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA – ASOCIAȚIA PENTRU DREPTURI DE AUTOR (UCMR – ADA) (C-283/10)* [w:]: red. E. Laskowska-Litak, red. R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 178.

<sup>384</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 7 marca 2013 r., C-607/11, ECLI:EU:C:2013:147.

<sup>385</sup> Por. sentencję Wyroku, gdzie Trybunał dodatkowo określił, że retransmisję uznaną za publiczne udostępnianie dokonuje podmiot inny niż pierwotny nadawca.

<sup>386</sup> Por. sentencję Wyroku.

<sup>387</sup> Kwalifikacja na podstawie art. 6 ust. 1 pkt 5 PrAut (E. Traple, *Autorskie prawa majątkowe* [w:] red. J. Barta, *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 3, Warszawa 2013, s. 255).

<sup>388</sup> A. Gołaszewska, *Między publicznym...*, s. 26.

Późniejszy wyrok, tj. wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 13 lutego 2014 r., sygn.: C-466/12 (Svensson i in. przeciwko Retriever Sverige AB)<sup>389</sup> dotyczy czynności linkowania<sup>390</sup>. Jednakże znalazły się tam również wnioski dotyczące samego publicznego udostępniania<sup>391</sup>. Przede wszystkim Trybunał orzekł, że państwa członkowskie nie mogą rozszerzyć definicji publicznego udostępniania (już i tak bardzo szerokiej) o inne rodzaje działań<sup>392</sup>. Ponadto Trybunał potwierdził, że publiczne udostępnianie w Internecie tych samych utworów, co udostępnianie pierwotne i na podobieństwo tego pierwotnego udostępnienia<sup>393</sup>, wymaga skierowania do nowej publiczności<sup>394</sup>. Ma to znaczenie w przypadku, w którym doszło do zawarcia umowy o streaming utworów. Streamowanie nawet w ten sam sposób (np. poprzez *livestreaming*), ale z wykorzystaniem platformy obejmującej dostęp do różnych użytkowników, będzie publicznym udostępnianiem utworów, które w dodatku nie zostało objęte zezwoleniem osób uprawnionych. Będzie tak nawet w przypadku, w którym *livestreaming* dokonywany jest na tej samej platformie. Przede wszystkim publicznością objętą przez osobę streamującą są subskrybenci jego kanału, a następnie zainteresowane osoby. System rekomendacji platform streamingowych (np. YouTube) jest na tyle złożony<sup>395</sup>, że będzie on polecał daną transmisję różnym osobom. W przypadku różnicy w platformach nowość publiczności jest jeszcze bardziej zauważalna. Powyższe wnioski potwierdza analizowany wyrok Trybunału.

Wyrok TSUE w sprawie Svensson i in. przeciwko Retriever Sverige AB opiera się na stanowisku, że udostępnienie utworu w Internecie bez ograniczeń powoduje objęcie zezwoleniem

---

<sup>389</sup> ECLI:EU:C:2014:76.

<sup>390</sup> Więcej o linkowaniu zob. np.: D. Gabor, *Inline linking i framing w świetle prawa autorskiego*, „Folia Iuridica Universitatis Wratislaviensis” 2020, vol. 9(2).

<sup>391</sup> Wskazuje się nawet na wyodrębnienie prawa elektronicznego komunikowania dzieła publiczności w celu zwrócenia uwagi na szczególne przesłanki wykształcone w orzecznictwie TSUE (tak: M. Kręcis, *Glosa do wyroku TS z dnia 13 lutego 2014 r., C-466/12*, LEX/el. 2014).

<sup>392</sup> pkt 2 sentencji Wyroku.

<sup>393</sup> Trybunał uważa za to udostępnianie w oparciu o tę samą technologię (motyw 24 wyroku). Jest to konsekwencją tego, że oddanie do dyspozycji internautów utworów przez wydawcę strony internetowej jest już publicznym udostępnieniem (motyw 57 Wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 5 czerwca 2014 r., C-360/13, ECLI:EU:C:2014:1195).

<sup>394</sup> Motyw 24 wyroku.

<sup>395</sup> Zob. YouTube, *Zarządzanie rekomendacjami i wynikami wyszukiwania*, <https://support.google.com/youtube/answer/6342839?hl=pl>, dostęp: 23.12.2022 r.: „Twoja aktywność w YouTube, Google i Chrome może mieć wpływ między innymi na wyniki wyszukiwania w YouTube, rekomendacje na stronie głównej, powiadomienia w aplikacji i proponowane filmy”.

twórcy wszystkich internautów<sup>396</sup>. A zatem link prowadzący do takiego utworu jest wyłącznie drogowskazem, który jest podstawowym sposobem komunikacji między zasobami w Internecie. Jednakże funkcji tej nie spełnia wyjęcie utworu z konkretnego miejsca w sieci i jego umieszczenie w innym miejscu. Tego już bowiem nie zakładał podmiot uprawniony, który choć objął udostępnieniem wszystkim internautów, tak wyłącznie w ramach miejsca, gdzie utwór pierwotnie zamieszczono<sup>397</sup>. Tym samym będzie wymagało zezwolenia podmiotu uprawnionego (lub powołania się na odpowiednie wyłączenie z konieczności posiadania takiego zezwolenia) zagnieżdżenie odtwarzacza streamowanego materiału w innej witrynie internetowej, niż ta, gdzie odtwarzacz ten się znajduje. Tak samo będzie w przypadku, w którym działania podmiotu udostępniającego obchodzi zabezpieczenia zastosowane w celu ograniczenia dostępu do utworu w sposób, który rozszerza potencjalną grupę odbiorców<sup>398</sup>.

Publicznym udostępnianiem nie będzie przesyłanie materiału (będącego utworem chronionym) przez osobę, która materiał wytworzyła, wyłącznie do dystrybutora, który następnie rozpowszechni go poprzez streaming<sup>399</sup>. Wyłącznie podmiot będący dystrybutorem materiału poprzez streaming dokonuje publicznego udostępnienia. Nie wyklucza to oczywiście pełnienia dwójakiej funkcji przez jeden podmiot. Powyższy wniosek wynika z braku wypełnienia przez przekazanie opisane na początku akapitu przesłanki publiczności udostępnienia<sup>400</sup>. Publicznym udostępnianiem będzie każdy streaming, bez względu na techniczny sposób transmisji (np. wykorzystywane *encodery* czy kontenery multimedialne)<sup>401</sup>.

---

<sup>396</sup> Por. motyw 26, 27 Wyroku.

<sup>397</sup> Por. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 19 listopada 2015 r., C-325/14, ECLI:EU:C:2015:764, w szczególności sentencję i motyw: 37-40 oraz 44, 46. Trybunał zwrócił uwagę, że art. 3 ust.1 Dyrektywy 2001/29 ma również charakter prewencyjny, ponieważ podmiot uprawniony może zaprzestać publicznego udostępniania. W przypadku linków usunięcie materiału ze strony spowoduje wygaśnięcie wszystkich linków – nie będzie można przekierować na daną stronę internetową (motyw 44 Wyroku).

<sup>398</sup> M. Wróbel, *Prawo do umieszczania linku odsyłającego do innej strony internetowej, na której znajduje się utwór chroniony prawem autorskim - glosa*, „Monitor Prawniczy” 2015, nr 17, s. 934

<sup>399</sup> Zob. np. sposób tworzenia transmisji meczu futsalowego: Sfera Tv, *BACKSTAGE: TAK PRODUKUJEMY MECZE FUTSAL EKSTRAKLASY*, 1:22-1:32, <https://www.youtube.com/watch?v=XfPrLrCygV0>, dostęp: 8.12.2022 r.

<sup>400</sup> Por. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 19 listopada 2015 r., C-325/14, ECLI:EU:C:2015:764, który został wydany w stosunku do nadawcy i dystrybutora sygnału będącego nośnikiem programu.

<sup>401</sup> Por. A. K. Nowak, *Definicja pojęcia prawa do publicznego udostępnienia utworów na tle art. 3 dyrektywy 2001/29/WE i art. 8 ust. 2 dyrektywy 2006/115/WE – glosa do wyroku Trybunału Sprawiedliwości z 31.05.2016 r. w sprawie C-117/15 Reha*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2017, nr 4, s. 46.

Tworzenie strony internetowej polegającej na indeksacji metadanych dotyczących utworów chronionych (w tym przypadku w formie transmisji tych utworów prowadzonych bez zgody podmiotów uprawnionych w formie indeksacji restreamów<sup>402</sup>), zarządzaniu nią i udzielaniu dostępu – będzie stanowiło publiczne udostępnianie<sup>403</sup>. Wynika to z faktu, że administratorzy takiej strony postępują ze świadomością skutków swojego działania z uwagi na podejmowane czynności: możliwość dostępu, indeksacja i opisywanie materiałów<sup>404</sup>. Tym samym publicznym udostępnianiem będzie stworzenie strony będącej miejscem agregacji linków do transmisji materiałów chronionych prawem autorskim, które prowadzone są bez zgody podmiotów uprawnionych. Takie działanie nie będzie również usprawiedliwione poprzez umieszczenie informacji na stronie o możliwości zgłoszenia sprzeciwu wobec takiego udostępniania przy domniemaniu, że brak sprzeciwu wyraża zgodę na udostępnienie<sup>405</sup>. Według Trybunału nie jest to mechanizm gwarantujący skuteczne i zindywidualizowane informowanie osób uprawnionych, ponieważ uprawnieni nie muszą mieć świadomości o takim udostępnianiu, a tym samym nie mogą podjąć decyzji w tej sprawie<sup>406</sup>. Tym bardziej takie działanie nie będzie uzasadnione wobec materiałów chronionych, które nie są już publikowane i rozpowszechniane<sup>407</sup> (np. stare transmisje na żywo). Jest to wyraz stanowiska TSUE, że każda eksploatacja utworu bez uprzedniej zgody podmiotu uprawnionego stanowi naruszenie praw autorskich<sup>408</sup>. Jeżeli strona

---

<sup>402</sup> W tym miejscu piszę o transmisjach dokonywanych bez zgody podmiotów uprawnionych.

<sup>403</sup> Por. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 14 czerwca 2017 r., C-610/15, ECLI:EU:C:2017:456, który został wydany na podstawie działalności portalu indeksującego torrenty – The Pirate Bay.

<sup>404</sup> Por. motyw 36 Wyroku, ponadto administratorzy platformy zostali poinformowani o udzielaniu dostępu za pomocą ich platformy do utworów opublikowanych bez zezwolenia podmiotów uprawnionych, a także administratorzy Ci w ramach platformy wskazali wyraźnie cel platformy oraz zachęcali do skorzystania z możliwości platformy – wyszukania utworów w celu ich pobrania (por. motyw 45 Wyroku).

<sup>405</sup> Por. motyw 43-44 Wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 16 listopada 2016 r., C-301/15, ECLI:EU:C:2016:878, który został wydany wobec francuskiego uregulowania, które powierza upoważnionej organizacji wykonywanie prawa do zezwalania na cyfrowe wykorzystanie książek niedostępnych, pozwalając jednocześnie ich autorom na sprzeciw przed skorzystaniem z tego prawa przy zachowaniu warunków jego wyrażenia.

<sup>406</sup> Por. *Ibidem*.

<sup>407</sup> Por. motyw 44 Wyroku: „takie uregulowanie dotyczy książek, które będąc w przeszłości przedmiotem publikacji lub komercyjnego rozpowszechniania, obecnie nie są już publikowane i rozpowszechniane. Ten szczególny kontekst stoi na przeszkodzie temu, by można było racjonalnie założyć, że wszyscy autorzy tych książek «zapomnianych», w braku sprzeciwu z ich strony, wyrażają zgodę na «wskrzeszenie» swoich utworów w celu ich handlowego wykorzystania w formie cyfrowej”.

<sup>408</sup> K. Klafkowska-Waśniowska, *Odpowiedzialność za naruszenie autorskich praw majątkowych w kontekście zamieszczania linków do utworów* [w:] red. J. Haberko, red. J. Grykiel, red. K. Mularski, *Ius civile vigilantibus scriptum est. Księga jubileuszowa Profesora Adama Olejniczaka*, 2022, podroz. 2.

odsyła do materiałów zamieszczonych bez zgody uprawnionego w celu zarobkowym (np. dostęp za opłatą), domniemywać należy, że podmiot odsyłający ma wiedzę o bezprawności publikacji na stronie internetowej, do której odsyła<sup>409</sup>. Tym samym w zakresie naruszenia prawa do publicznego udostępniania kluczowym elementem jest stwierdzenie występowania kryteriom świadomości podmiotu hostującego informacje naruszające prawa podmiotów uprawnionych<sup>410</sup>. Taka świadomość może wystąpić w szczególności wtedy, gdy udostępnianie dokonywane jest w celu zarobkowym – zgodnie z wyrokiem ws. GS Media<sup>411</sup>. Jednakże TSUE nie zdecydował się na dookreślenie zasad uznawania udostępniania za dokonywanego w celu zarobkowym, co utrudnia ocenę stanów faktycznych przez pryzmat takiego ogólnego kryterium<sup>412</sup>.

Prawo unijne stoi również na przeszkodzie, aby prawa krajowe umożliwiały świadczenie usług za pomocą systemu informatycznego przez przedsiębiorców na rzecz osób prywatnych polegających na zdalnym rejestrowaniu w chmurze kopii utworów bez zezwolenia podmiotu uprawnionego<sup>413</sup>. Trybunał analizował tę sprawę na bazie usługi rejestracji na użytek prywatny wraz z aktywnym udziałem przedsiębiorcy przy rejestracji. Choć sentencja orzeczenia wydanego w trybie prejudycjalnym dotyczy art. 5 ust. 2 lit. b Dyrektywy 2001/29, tak wyrok ten jest oparty o uznanie, że w ramach tej rejestracji dochodzi do publicznego udostępnienia w formie: rejestracja wraz z transmisją<sup>414</sup>. Tym samym również i shoty są publicznym udostępnianiem, na dokonanie których powinna zostać udzielona zgoda podmiotu uprawnionego. Kluczowe jest bowiem analizowanie całego procesu dotyczący eksploatacji utworu pod kątem różnych jego obszarów, które mogą stanowić różne sposoby korzystania z utworów w zakresie pozostającym

---

<sup>409</sup> Motyw 51 wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 8 września 2016 r., C-160/15, ECLI:EU:C:2016:644, który został wydany wobec hiperłączy: „(...) gdy umieszczenie hiperłącza zostaje dokonane w celu zarobkowym, można oczekiwać od podmiotu dokonującego takiego umieszczenia, że przeprowadzi on niezbędne weryfikacje, aby upewnić się, że dany utwór nie został bezprawnie opublikowany w witrynie, do której odsyłają wspomniane hiperłącza, w związku z czym można domniemywać, iż to umieszczenie zostało dokonane z pełną świadomością tego, iż wspomniany utwór jest chroniony i ze świadomością ewentualnego braku zezwolenia podmiotu praw autorskich na publikację w Internecie”.

<sup>410</sup> T. Grzeszak, B. Janiszewska, *O odpowiedzialności portalu informacyjnego – cz. I*, „Monitor Prawniczy” 2017, nr 19, s. 1045, w szczególności przypis nr 26.

<sup>411</sup> Motyw 47, 51 wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 8 września 2016 r., C-160/15, ECLI:EU:C:2016:644.

<sup>412</sup> Por. E. Rosati, *GS Media and its implications for the construction of the right of communication to the public within EU copyright architecture*, “Common Market Law Review” 2017, vol. 54(4), <https://ssrn.com/abstract=2943040>, dostęp: 9.08.2025 r., s. 16.

<sup>413</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 29 listopada 2017 r., C-265/16, ECLI:EU:C:2017:913.

<sup>414</sup> Por. motyw 46, 49, 51 Wyroku.

w tzw. monopolu prawnoautorskim<sup>415</sup>. Komisja Europejska wyraziła nawet pogląd, że tworzenie kopii zapasowej w chmurze nie jest odizolowane od ewentualnych czynności komunikacyjnych, tym samym jest to czynność objęta art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29<sup>416</sup>. Jednakże trudno jest się zgodzić z tak generalnym wnioskiem, bowiem udostępnienie w chmurze nie musi być powiązane z udostępnieniem materiału publiczności<sup>417</sup>. W tym zakresie dodatkowe wątpliwości w ocenie stanu faktycznego mogą wynikać z rodzajów środków używanych do udostępniania, gdyż ocena publiczności udostępniania uwzględnia także możliwości udostępniania wynikające z zastosowanych środków technologicznych<sup>418</sup>.

Zgodnie z wyrokiem ws. Ocilion IPTV Technologies należy odróżnić czynności dokonywane przez udostępniającego utwór od czynności podmiotów zapewniających wyłącznie wsparcie techniczne, w tym sprzętowe, które dopiero później są wykorzystywane do udostępniania utworów<sup>419</sup>. Z tego względu podmioty, które wyłącznie dostarczają urządzenia niezbędne do dokonywania streamingu jako tzw. dostawca lub podwykonawca techniczny, nie wchodzą w zakres monopolu prawnoautorskiego.

Późniejsze wyroki TSUE<sup>420</sup> w zakresie publicznego udostępniania mają charakter raczej kazuistyczny. Trybunał nie przedstawia bowiem nowych wyjaśnień prawnych, powołując się na poprzednie orzeczenia, a analizuje odmienne stany faktyczne pod kątem odpowiednich przesłanek i kryteriów, określonych uprzednio.

### **3.2. Sprawa YouTube – F. Peterson przeciwko Google LLC i in.**

---

<sup>415</sup> Por. K. Gliściński, Komentarz do art. 50 [w:] red. A. Michalak, *Ustawa o...*, nb 1.

<sup>416</sup> Motyw 31 Wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 24 marca 2022 r., C-433/20, ECLI:EU:C:2022:217.

<sup>417</sup> Np. przy korzystaniu z chmury prywatnej.

<sup>418</sup> Por. B. Giesen, *Zakres urządzeń odtwarzających oraz czystych nośników objętych opłatą z tytułu dozwolonego użytku prywatnego w świetle art. 20 PrAut – wybrane zagadnienia* [w:] red. J. Błeszyński, *Opłaty kompensujące skutki zwielokrotniania utworów*, Warszawa 2025, § 1: „W ujęciu Trybunału serwer, na którym dostawca usług przetwarza przestrzeń dyskową użytkownika jest «nośnikiem» pozwalającym odtworzyć utwór”.

<sup>419</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 13 lipca 2023 r., C-426/21, ECLI:EU:C:2023:564.

<sup>420</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 11 kwietnia 2024 r., C-723/22, ECLI:EU:C:2024:289, Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 20 czerwca 2024 r., C-135/23, ECLI:EU:C:2024:526.

Kluczowym wyrokiem dla określenia definicji i zasad publicznego udostępniania jest wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 22 czerwca 2021 r. w sprawach połączonych C-682/18 i C-683/18<sup>421</sup>. Omawianie postępowań dotyczących platformy YouTube jest przydatne dla zrozumienia zasad prawnych w zakresie rynku streamingu. YouTube, jako potężny rynkowo podmiot, ma bowiem sporą historię procesową w zakresie naruszeń wynikających z umieszczania na platformie treści naruszających prawo<sup>422</sup>. Jednocześnie orzeczenie to ma znaczenie w kontekście zasad funkcjonowania m.in., platform streamingowych w przyszłości, w szczególności w związku z funkcjonowaniem i implementacją DSM<sup>423</sup>. Obejmuje ona bowiem zasady analizowania przez TSUE (a co a tym idzie także przez sądy krajowe) zasad odpowiedzialności platform umożliwiających udostępnianie treści chronionych prawem autorskim.

Kluczowe dla omawianej sprawy jest to, że Sarah Brightman wydała album, który był podstawą jej trasy koncertowej, a utwory z tego albumu oraz prywatne nagrania z wykonń podczas trasy koncertowej wraz z nieruchomymi i ruchomymi obrazami zostały udostępnione na YouTube. Z tego względu Frank Peterson wezwał spółkę Google do złożenia oświadczeń o zaniechaniu naruszeń. Na tej podstawie zwrócono się do spółki YouTube, która zablokowała dostęp do wskazanych przez producenta materiałów. Jednak po jakimś czasie nagrania z koncertów można było zobaczyć na YouTube ponownie<sup>424</sup>. Dlatego Frank Peterson pozwał Google oraz YouTube i zażądał zaniechania naruszenia, udzielenia informacji i odszkodowania.

Sąd apelacyjny, na etapie przed skierowaniem pytania prejudycjalnego do TSUE, ustalił kilka interesujących okoliczności faktycznych w zakresie działania YouTube, które mają znaczenie dla późniejszej oceny dokonanej przez TSUE:

---

<sup>421</sup> ECLI:EU:C:2021:503. Rozdział ten jest oparty o treść tego orzeczenia. Nie znajdują się w nim przypisy odnoszące poszczególne fragmenty rozdziału do odpowiednich motywów orzeczenia ze względu na znaczącą liczbę takich odwołań, którą należałoby wprowadzić. Moje opinie oraz informacje nie pochodzące z wyroku są odpowiednio oznaczone. Motywy oznaczam w zakresie, w którym odwołuje się do nich bezpośrednio.

<sup>422</sup> Por. M. Rimmer, *The Dancing Baby: copyright law, YouTube, and music videos* [w:] red. M. Richardson, red. S. Ricketson, *Research Handbook on Intellectual Property in Media and Entertainment*, Edward Elgar Publishing Ltd 2017, s. 190-194.

<sup>423</sup> J. Hughes, *Joined Cases C-682/18 and C-683/18 Peterson v. Google & Youtube And Elsevier v. Cyando (C.J.E.U.)*, "International Legal Materials" 2022, vol. 61, issue 3, s. 454-455.

<sup>424</sup> Trybunał jednak nie określił, czy były to te same tj. wcześniej zablokowane nagrania (por. motyw 23 Wyroku).

1. na platformie dochodzi do publikacji kilkuset tysięcy filmów dziennie, które są zamieszczane na jej serwerach automatycznie i nie dochodzi do ich wcześniejszej kontroli;
2. korzystanie z platformy wymaga zaakceptowania ogólnych warunków korzystania i utworzenia konta, które może być prowadzone w trybie „prywatnym” lub publicznym, kiedy to możliwe jest zapoznanie się z treściami poprzez streaming;
3. udostępniając treść, użytkownik udziela ogólnoświatowej, niewyłącznej, nieodpłatnej i ograniczonej w czasie (do momentu usunięcia materiału) licencji na korzystanie, zwielokrotnianie, rozpowszechnianie, modyfikowanie, wyświetlanie i wykonywanie zamieszczanych filmów, w tym w celach reklamowych;
4. akceptując warunki korzystania, użytkownicy potwierdzają, że dysponują wszelkimi prawami, zgodami, zezwoleniami i wymaganymi licencjami do zamieszczanych treści. YouTube apeluje do użytkowników o przestrzeganie prawa autorskiego, a użytkownicy są każdorazowo informowani o zakazie publikowania filmów naruszających to prawo, gdy zamieszczają nowy materiał;
5. YouTube wprowadził różne rozwiązania techniczne w celu powstrzymania i zapobiegania naruszeń prawa, co pozwala na zgłoszenie filmu zawierającego treści naruszające prawo poprzez oznaczoną na interfejsie funkcjonalność;
6. platforma wdrożyła program weryfikacji treści (Content Verification Program), który umożliwia zarejestrowanym przedsiębiorstwom oznaczenie filmów, które naruszają ich prawa. Zablockowanie filmu przy wykorzystaniu tego programu powoduje otrzymanie ostrzeżenia o zablokowaniu konta przy ponownym zamieszczeniu filmu naruszającego prawa autorskie;
7. YouTube opracował oprogramowanie do wykrywania treści niezgodnych z prawem: Content ID<sup>425</sup>, które polega na zautomatyzowanym wykrywaniu treści naruszających prawa autorskie innych podmiotów<sup>426</sup>.

---

<sup>425</sup> Zwane także: „YouTube Audio ID” i „YouTube Video ID”.

<sup>426</sup> T. A. Crowell, *The Pocket Lawyer for Filmmakers. A Legal Toolkit for Independent Producers*, wyd. 3, Routledge 2022, s. 391-393. Rozwiązanie opiera się na referencyjnych bazach plików audio lub wideo, które dostarczane są przez uprawnione podmioty. Programy te porównują zamieszczane materiały z materiałami znajdującymi się w bazie i wykrywać te filmy, które mają w całości lub części tę samą treść. Po dokonaniu takiego wykrycia podmioty



Po przedstawieniu skargi rewizyjnej sprawa trafiła do Bundesgerichtshof<sup>427</sup>, który postanowił zadać pytania prejudycjalne, z których jedno dotyczyło publicznego udostępniania. TSUE skondensował je do następującego stwierdzenia: „(...) sąd odsyłający dąży w istocie do ustalenia, czy art. 3 ust. 1 dyrektywy o prawach autorskich należy interpretować w ten sposób, że w okolicznościach takich jak rozpatrywane w postępowaniach głównych operator platformy do udostępniania filmów lub platformy do przechowywania i udostępniania plików, na której użytkownicy mogą bezprawnie podawać do publicznej wiadomości treści chronione, sam dokonuje «publicznego udostępniania» tych treści w rozumieniu tego przepisu”<sup>428</sup>.

Dla potrzeb analizy znaczenia „publicznego udostępniania” TSUE posłużył się wnioskami z poprzednich wyroków. Trybunał wyinterpretował, że w przypadku przypisania tego pojęcia do konkretnej sytuacji faktycznej, trzeba wziąć pod uwagę wiele czynników, które są niesamodzielne i współzależne. Jednak z uwagi na różnice w ich znaczeniu oraz nasileniu w konkretnych sytuacjach, konieczne jest ich uwzględnianie niezależnie od pozostałych czynników wraz z badaniem powiązań istniejących między nimi. W przeanalizowanych wyrokach w poprzednim podrozdziale takimi kryteriami były m.in.: miejsce rozpoczęcia udostępniania, miejsce zakończenia udostępniania, charakter udostępniania, charakterystyka techniczna udostępniania, znaczna nieokreślona liczba odbiorców udostępnienia, znaczenie ekonomiczne udostępniania oraz publiczności, której utwór udostępniono, obecność w udostępnianym materiale kluczowego elementu utworu<sup>429</sup>.

Dla Trybunału bezspeczne jest to, że platforma jest przede wszystkim przekaznikiem dla internautów, a rola użytkownika jest nieodzowna<sup>430</sup>. To użytkownicy przede wszystkim dokonują publicznego udostępnienia materiałów przez ich zamieszczenie na YouTube oraz przez wybranie odpowiedniej opcji udostępniania. Dopiero w takiej sytuacji można rozpatrywać to, czy

---

uprawnione są informowane o takiej identyfikacji mogą żądać zablokowania treści lub autoryzować je i uczestniczyć w przychodach z reklam.

<sup>427</sup> Federalny Trybunał Sprawiedliwości jest najwyższym sądem w Niemczech, który jest właściwy dla sądownictwa powszechnego, tj. właściwym w sprawach cywilnych i karnych (Bundesgerichtshof, [https://www.bundesgerichtshof.de/EN/Home/homeBGH\\_node.html;jsessionid=449C7397040AA4764C9BF444FF4F0DE8.2\\_cid294](https://www.bundesgerichtshof.de/EN/Home/homeBGH_node.html;jsessionid=449C7397040AA4764C9BF444FF4F0DE8.2_cid294), dostęp: 15.12.2022 r.).

<sup>428</sup> Motyw 60 Wyroku.

<sup>429</sup> Niekoniecznie analiza tych okoliczności skutkowałą czy powinna była skutkować określeniem danej sytuacji jako publicznego udostępniania. Niemniej tego typu elementy stanów faktycznych były badane przez Trybunał

<sup>430</sup> K. Sobczak, *YouTube nie odpowiada za pirackie treści na platformie. Omówienie wyroku TS z dnia 22 czerwca 2021 r., C-682/18 i C-683/18 (YouTube i Cyando)*, LEX/el. 2021.

sama platforma dokonuje publicznego udostępniania. Jednakże sam status kluczowego elementu przekazu (tj. platformy umożliwiającej przekaz) nie stanowi sam w sobie o publicznym udostępnieniu. Trybunał Sprawiedliwości zastosował w tym względzie analogie do nieobejmowania pojęciem czynności udostępniania samego dostarczenia urządzeń umożliwiających to udostępnianie (tak jak w przypadku telewizorów – podmiot dostarczający sprzęt nie dokonuje udostępniania utworów).

Kluczowym wnioskiem, który Trybunał przywołał na podstawie dotychczasowego orzecznictwa jest to, że czynność udostępniania występuje wyłącznie wtedy, gdy działanie służące udzieleniu publiczności dostępu do utworu podmiot podjął z pełną świadomością konsekwencji tego działania<sup>431</sup>. Nie wpisuje się w to jednak ogólną świadomość operatora wykorzystywania jego platformy w celu udostępniania materiałów naruszających prawo (w szczególności prawo autorskie). Nie można bowiem wyprowadzić generalnego założenia (bez współuczestnictwa innych okoliczności faktycznych<sup>432</sup>), że operator platformy wyraża generalną zgodę na wykorzystywanie oferowanych usług społeczeństwa informacyjnego w sposób naruszający prawo. Kluczowe znaczenie dla Trybunału ma to, czy operator platformy ma wiadomości (świadomość) o konkretnych treściach<sup>433</sup> naruszających prawo, które zostały zamieszczone przez użytkowników. Drugą z okoliczności będących znaczącymi przy analizie charakteru czynności operatora jest to, czy nie przyczynia się on do publicznego udostępniania

---

<sup>431</sup> Wniosek ten jest oparty o dobrą wiarę użytkownika, co jest jednym z modeli oceny działalności osób korzystających z utworów chronionych. {Problem taki obecny jest np. przy ocenie dozwolonego użytku osobistego utworu pochodzącego z nielegalnego źródła (por. Z. Zawadzka, *Ograniczenia treści autorskich praw majątkowych* [w:] red. J. Sieńczyło-Chlabicz, *Prawo własności...*, s. 219-220) czy też w przypadku oceny linkowania do utworów zamieszczonych bez zezwolenia podmiotu uprawnionego – utworów z nielegalnego źródła (Ł. Maryniak, *Odpowiedzialność za stosowanie hiperłączy (linków)*, „Prawo Mediów Elektronicznych” 2021, nr 1, s. 23, 24, 27).

<sup>432</sup> Tego typu okoliczności Trybunał wymienił w sprawie *The Pirate Bay*. Określił on na przykład, że: „Jednakże poprzez udzielanie dostępu do platformy wymiany online takiej jak rozpatrywana w postępowaniu głównym i zarządzanie nią administratorzy ci działają z pełną świadomością skutków swojego zachowania w celu udzielenia dostępu do utworów chronionych, indeksując i opisując na wspomnianej platformie pliki torrent umożliwiające użytkownikom tej platformy wyszukanie tych utworów oraz ich wymianę w ramach sieci równorzędnej (*peer-to-peer*). W tym względzie, jak wskazał w istocie rzecznik generalny w pkt 50 opinii, gdyby wspomniani administratorzy nie udzielali dostępu do tej platformy i nie zarządzali nią, wspomniane utwory nie mogłyby być wymieniane przez użytkowników lub, przynajmniej, ich wymiana w Internecie byłaby trudniejsza” (Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 14 czerwca 2017 r., C-610/15, ECLI:EU:C:2017:456, motyw 36).

<sup>433</sup> Tak też: W. Chromiczewski, D. Lubasz, *Odpowiedzialność hosting providerów: analiza wyłączeń i efektywność mechanizmów zgłaszania i działania*, „Prawo Nowych Technologii” 2023, nr 3-4, s. 74.

takich treści z naruszeniem prawa autorskiego w inny sposób, niż samo udostępnienie tej platformy (do korzystania z niej przez użytkowników).

Analiza sposobu prowadzenia działalności przez YouTube skłoniła Trybunał do uznania, że choć platforma prowadzi działalność o charakterze zarobkowym, tak nie opiera ona swojego modelu biznesowego oraz oferowanych funkcjonalności na bezprawnym udostępnianiu treści chronionych prawem autorskim.

Co warto podkreślić – takie stanowisko Trybunału wynika z zastosowanych na YouTube środków zabezpieczających przed udostępnianiem treści naruszających prawo. Co ważne, TSUE nie ograniczył się wyłącznie do środków typowo prawnych tj. Warunków korzystania z usługi czy Wytycznych dla społeczności YouTube. Trybunał wziął pod uwagę również zastosowane techniczne sposoby ochrony przed udostępnianiem takich treści np. system „Content ID” czy mechanizm zgłaszania naruszeń. Jest to ważna wskazówka dla operatorów platform streamingowych, aby w swojej działalności uwzględniać nie tylko same postanowienia dokumentów dotyczących oferowanych usług, ale również ich synergii z zabezpieczeniami technicznymi. Wyłącznie takie kompleksowe zabezpieczanie daje gwarancję uchronienia się przed uznaniem działalności platformy za publiczne udostępnianie. Zgodnie bowiem z podejściem Trybunału – to całokształt okoliczności świadczy o tym, czy świadczenie przez nią określonej usługi stanowi o jej odpowiedzialności<sup>434</sup>. Taka kwalifikacja skutkuje tym samym przypisaniem naruszenia monopolu prawnoautorskiego również operatorowi z uwagi na brak zezwolenia twórcy na udostępnienie utworu przez użytkownika tej platformy. Do zabezpieczeń prawnych i technicznych należy również dodać zabezpieczenia organizacyjne, aby działania operatora i jego przedstawicieli w ramach platformy, w sieci czy w dyskursie publicznym nie przekreśliły skuteczności pozostałych środków zabezpieczających. Przykładowo, można zniweczyć wysiłki prawników i informatyków w sytuacji, w której zarządzający platformą wystąpi z publiczną informacją o wyłącznie pozornym charakterze takich działań.

Na zadane pytanie Trybunał odpowiedział: „Artykuł 3 ust. 1 dyrektywy (...) należy interpretować w ten sposób, że operator platformy do udostępniania filmów (...), na której

---

<sup>434</sup> T. Targosz, *Prawo autorskie na jednolitym rynku cyfrowym (dyrektywa 2019/790)* [w:] red. A. Matlak, *Prawo autorskie...*, s. 343.

użytkownicy mogą bezprawnie podawać do publicznej wiadomości treści chronione, nie dokonuje «publicznego udostępniania» tych treści w rozumieniu tego przepisu, chyba że przyczynia się – w inny sposób niż samo udostępnienie tej platformy – do publicznego udostępniania takich treści z naruszeniem prawa autorskiego”<sup>435</sup>. Operator przyczynia się w inny sposób, jeżeli:

1. niezwłocznie nie usuwa lub nie blokuje dostępu do treści chronionych prawem autorskim, co do których posiada wiarygodne wiadomości o ich bezprawnym udostępnieniu;
2. nie wdraża odpowiednich dla jego sytuacji rozwiązań technicznych w celu wiarygodnego i skutecznego przeciwdziałania naruszeniom praw autorskich, jeżeli wie lub powinien wiedzieć, że użytkownicy jego platformy bezprawnie podają za jej pośrednictwem treści chronione do publicznej wiadomości;
3. uczestniczy w wyborze treści chronionych bezprawnie udostępnianych publicznie, udostępnia narzędzia umożliwiające bezprawne udostępnianie lub świadomie wspiera takie udostępnianie, o czym może świadczyć przyjęty model biznesowy<sup>436</sup>.

### **3.3. Publiczne udostępnianie – zebranie wniosków**

Reasumując, zagadnienie publicznego udostępniania jest bardzo złożone z uwagi na szeroką definicję, a także wielość wyroków Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej. Starając się jednak zebrać wnioski przedstawione w poprzednich fragmentach, można odnieść wrażenie, że bez wyroków TSUE – publiczne udostępnianie byłoby jeszcze mniej klarownym pojęciem. Jest to pewien koszt, który należy ponieść przy tworzeniu przepisów o mniejszym poziomie konkretności. W omawianym przypadku jest to oczywiście uzasadnione z uwagi na rozwój technologiczny<sup>437</sup>. Jednak można zastanawiać się, czy w obliczu stosowania motywów, które są swoistym komentarzem do prawa unijnego, powinno istnieć tak liczne zapotrzebowanie na rozstrzygnięcia Trybunału uszczegóławiające zakres przepisu.

---

<sup>435</sup> Por. pkt 1 sentencji Wyroku.

<sup>436</sup> Por. pkt 1 sentencji Wyroku.

<sup>437</sup> Dlatego np. w Polsce pola eksploatacji z art. 50 PrAut zostały umieszczone w katalogu otwartych, choć pogrupowanym w ramach trzech obszarów eksploatacji

Niezależnie jednak od wysnuwanych zastrzeżeń ogólnych – dzięki orzecznictwu unijnemu można ostatecznie doprecyzować, czym jest publiczne udostępnianie. Definicja ogólna została już przedstawiona wyżej, dlatego w tym fragmencie odniesienie nastąpi wyłącznie do omówionych materiałów orzeczniczych.

Publiczne udostępnianie należy rozumieć szeroko. Jest to każde udostępnianie utworu nieokreślonej i znacznej liczbie potencjalnych odbiorców, którzy są w innym miejscu (miejscu odbioru), niż miejsce pochodzenia przekazu (miejscu udostępnienia).

Każdą sytuację należy rozpatrywać indywidualnie, jednakże dla określenia publicznego udostępnienia nie ma znaczenia:

1. charakter miejsca odbioru,
2. tymczasowość przebywania osób w miejscu odbioru,
3. niewielkie znaczenie ekonomiczne każdej z osób w miejscu odbioru dla udostępniającego,
4. uruchomienie odbiornika bez odbiorców przekazu, jeżeli wybrany sposób udostępnienia wymaga urządzenia zewnętrznego (wystarczy jedynie możliwość jego włączenia po podłączeniu).

Znaczenie dla określenia publicznego udostępniania ma jednak jego zarobkowy charakter, który można określić jako pośredni wpływ na zwiększenie przysporzeń finansowych udostępniającego. Znaczenie ma również charakterystyka zachowania podmiotu udostępniającego lub podmiotu umożliwiającego udostępnianie określonej treści, przy czym pod uwagę bierze się wszelkie czynniki mogące mieć wpływ na dokonanie takiej charakteryzacji (np. czynności techniczne czy zachowania przedstawicieli podmiotu).

Aby doszło do oddzielenia od siebie przypadków publicznego udostępniania (w celu uznania, że zaistniały odrębne publiczne udostępnienia) tych samych utworów w taki sam sposób, co udostępnianie pierwotne i na podobieństwo tego pierwotnego udostępnienia, wymagane jest zaistnienie nowej publiczności. Nową publicznością jest taka, która nie została wzięta pod uwagę przy zezwalaniu na pierwotne publiczne udostępnienie.

W przypadku udostępniania w Internecie – umieszczenie utworu na stronie ogólnodostępnej oznacza, że wzięto pod uwagę wszystkich Internautów. Jednakże nie oznacza to

możliwość „przenoszenia”<sup>438</sup> utworów między miejscami w Internecie. Decyzją podmiotu uprawnionego o udostępnieniu utworu zostało objęte wyłącznie konkretne w miejsce w sieci, nawet jeśli jest dostępne bez ograniczeń.

Za dokonującego czynności publicznego udostępnienia może być również uznany podmiot, który takie udostępnianie umożliwia, nawet jeśli co do zasady przyjmuje się, że podmiot umożliwiający nie dokonuje czynności udostępniania. Jest tak w szczególności wtedy, gdy z całokształtu okoliczności wynika, że podmiot ten przychylnie ustosunkowuje się do wykorzystywania jego platformy do udostępniania utworów naruszających prawo autorskie.

#### 4. Podsumowanie

Rozpowszechnianie utworów, które następuje również poprzez streaming, to pojęcie o rozbudowanym znaczeniu, co związane jest z wyjaśnieniem pojęcia „rozpowszechnianie” i „utwór”. Definicja utworu opiera się na nieostrych sformułowaniach, których ocena jest trudna z uwagi na transformację prawa autorskiego. Prawo to z gałęzi chroniącej twórczość jednostek wybitnych – profesjonalistów zmieniło się w prawo, które próbuje rozciągać się na każdy kreatywny wytwór ludzkiego intelektu z uwagi na przyrost osób tworzących<sup>439</sup>. Rozpowszechnianie za to jest definiowane w sposób różny z uwagi na błędy w transpozycji prawa unijnego do prawa polskiego. Ponadto publiczne udostępnianie (unijne), a tym samym rozpowszechnianie (polskie) dookreślane jest przez liczne orzeczenia Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej.

Z analiz dokonanych w tym rozdziale wynika, że aby zakwalifikować streamowanie określonego podmiotu jako publiczne udostępnianie, konieczna jest analiza indywidualny przypadków. Przypadki te charakteryzują się różnymi zmiennymi, których obecność (lub ich brak), a także natężenie może prowadzić do odmiennych wniosków. Generalną zasadą będzie

---

<sup>438</sup> „Wyjęcia” utworu ze strony i zamieszczenia go w innej witrynie internetowej (np. zrobienie screena relacji na Instagramie w celu wrzucenia jej w ramach zdjęcia w poście na portalu Facebook).

<sup>439</sup> Por. M. Danielewicz, A. Tarkowski, Prawo autorskie w czasach zmiany. O normach społecznych korzystania z treści, Warszawa 2013, s. 13: „Po pierwsze, popularyzacja technologii cyfrowych w ostatniej dekadzie oznacza nagły i ogromny przyrost liczby osób będących faktycznymi podmiotami prawa autorskiego. W czasach analogowych, gdy wysokie koszty produkcji i dystrybucji treści ograniczały tę grupę do profesjonalistów”.

jednak przyjęcie, że streamowanie (zarówno w formie *livestreamingu*, jak i *on-demand streamingu*) jest publicznym udostępnianiem w rozumieniu europejskim, a tym samym rozpowszechnianiem w rozumieniu polskiego ustawodawcy.

Orzecznictwo TSUE w zakresie publicznego udostępniania dostarcza wiedzy nie tylko o tym, jak to pojęcie należy rozumieć, a także o poprawnym kwalifikowaniu określonych stanów faktycznych. Trybunał zaprezentował również proces oceny prawnej w przypadkach, w których dochodzi do podważenia legalności działań platform internetowych, służących do wymiany treści w sieci. Na przykładzie sprawy F. Peterson przeciwko Google LLC i in. można wypracować metody oceny działalności takich podmiotów oraz tworzyć system doradztwa prawnego zorientowany na wielopłaszczyznową ochronę przed możliwymi naruszeniami prawa (zwłaszcza prawa autorskiego).

Wśród treści, które mogą być przesyłane z wykorzystaniem techniki streamowania, na pierwszy plan wysuwają się utwory chronione prawem autorskim<sup>440</sup>. Mogą to być takie rodzaje utworów, których zdefiniowanie nie nastręcza większych problemów. Są to na przykład utwory audiowizualne. Możliwe są również do określenia nowe rodzaje utworów, które rozwinęły się dzięki streamingowi. Przykładem takiego nowego rodzaju utworu chronionego jest podcast, który przypomina w odbiorze utwór muzyczny i słowno-muzyczny, choć może być podobny do utworu audiowizualnego z uwagi na stosowanie scenariusza). Są i takie utwory, które wciąż są problematyczne w ocenie, a powiązane z nimi materiały, które również można uznać za utwory, liczne w swoich rodzajach oraz skomplikowane przy ustalaniu ich prawnoautorskiego charakteru. Tego typu problemy pojawiają się przy analizie gier komputerowych i powiązanych z nimi materiałów tworzonych na ich podstawie lub z ich wykorzystaniem np. transmisji e-sportowych.

Problemy uwidocznione w części tego rozdziału poświęconej rodzajom utworu wynikają wyłącznie z ich generalnej charakterystyki. Prowadząc głębszą analizę poszczególnych rodzajów utworów w zależności od ich treści, można by odkryć kolejne problemy<sup>441</sup>.

---

<sup>440</sup> Kolejną kategorią materiałów streamowanych będą to te materiały, które są objęte prawami pokrewnymi.

<sup>441</sup> Zob. np. D. Gabor, *Prawne aspekty twórczości commentary*, „Opolskie Studia Administracyjno-Prawne” 2022, vol. 20(1).

# ROZDZIAŁ III

## STREAMING JAKO KONSTRUKCJA PRAWA AUTORSKIEGO

### 1. Wprowadzenie

Zdawałoby się, że proste umieszczenie zagadnienia streamingu i rozpowszechniania utworów z jego pomocą w obszarze prawa autorskiego jest w zasadzie oczywiste i nie wymaga szerszych wyjaśnień. Jednak, jak wynika z przeprowadzonej analizy, streaming i pojęcie rozpowszechniania łączą się z wieloma różnymi obszarami nie tylko gospodarki (w szczególności gospodarki cyfrowej)<sup>442</sup>, ale i aspektami prawnymi<sup>443</sup>. Wynika to z faktu, że aktualnie regulacje prawne wzajemnie się przenikają i na siebie wpływają, choć nie wynikałoby to z ich klasycznego podziału. Tym samym badania wymagają odniesienia do innych obszarów prawnych. Są to oczywiście nazwy niezwiązane z tradycyjnym podziałem na gałęzie prawa<sup>444</sup>, jednakże pozwalają one odpowiednio określić zakres kolejnych rozważań. Można wyróżnić łącznie trzy podstawowe obszary prawa, z którymi związane jest rozpowszechnianie utworów poprzez streaming i które stanowią prawną podstawę tego zagadnienia:

1. Prawo autorskie – jako główna przestrzeń zainteresowania badawczego wynikająca wprost z tematu pracy, z której wywodzą się podstawowe pojęcia wykorzystane w tymże temacie;
2. Prawo nowych technologii (prawo Internetu)<sup>445</sup> – jako kluczowe uzupełnienie z uwagi na znaczące dla streamingu prawo dotyczące platform cyfrowych, które bezpośrednio

---

<sup>442</sup> Wspomniane już wcześniej przemysły: audiowizualny, muzyczny, gamingowy.

<sup>443</sup> Por. omówioną sprawę YouTube – F. Peterson przeciwko Google LLC i in., gdzie poza wątkami prawnoautorskimi pojawiają się także zagadnienia związane z platformami cyfrowymi.

<sup>444</sup> Swego rodzaju działy prawa – grupy przepisów zebrane pod względem jednej z wybranych kategorii, które wymienia nauka prawa: przedmiotu regulacji, metody regulacji, rodzaju stosowanej sankcji prawej oraz podmiotu, do których skierowane są normy prawne (T. Bekrycht, J. Leszczyński, P. Łabieniec, *Podstawy doktryny prawnej*, Warszawa 2021, s. 119).

<sup>445</sup> Jestem świadomy problemów wiążących się z wykorzystywaniem pojęcia „prawo nowych technologii”. Nie jest to element klasycznego podziału prawa na gałęzie – nie jest ono ujednolicone w zakresie jakiegokolwiek z cech stanowiących podstawę wyodrębnienia gałęzi prawa. Wynika to z racji tworzenia szerokich regulacji przez Unię Europejską, gdzie łączy się wiele wątków w ramach jednego zagadnienia merytorycznego. Por. np. Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2022/2065 z dnia 19 października 2022 r. w sprawie jednolitego rynku usług cyfrowych oraz zmiany dyrektywy 2000/31/WE (Akt o usługach cyfrowych, Dz.U. L 277 z 27.10.2022, p. 1–102 dalej: „AUC”), Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2022/1925 z dnia 14 września 2022 r. w



ingeruje zarówno w samo streamowanie, jak i w przesyłanie w ten sposób treści. Prawo w tym zakresie najczęściej obejmuje się nazwą „prawo nowych technologii” lub „prawo Internetu”<sup>446</sup>;

3. Prawo mediów – streaming powiązany jest z przemysłem medialnym w polskim obszarze poprzez ustawę z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji<sup>447</sup>, w której dokonano transpozycji Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2010/13/UE z dnia 10 marca 2010 r. w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych)<sup>448</sup>. Prawo mediów jest znaczącym uzupełnieniem analizowanych obszarów prawa, ponieważ polska ustawa składająca się na prawo mediów stanowi element regulujący jeden z najważniejszych obszarów streamingu – streaming audiowizualny. Prawo mediów jako pojęcie, tak jak prawo nowych technologii (prawo Internetu) powstało, aby skategoryzować wybrany obszar przepisów prawnych dla jego łatwiejszej percepcji<sup>449</sup>.

Nie są to oczywiście wszystkie obszary prawne, jakie mogą dotyczyć streamowania. Wyróżnić można także m.in. prawo własności przemysłowej (np. w zakresie znaków towarowych podmiotów streamujących), prawo ochrony konkurencji i konsumentów<sup>450</sup> (np. w zakresie zasad reklamowania podczas streamów), prawo ochrony danych osobowych (np. w

---

sprawie kontestowalnych i uczciwych rynków w sektorze cyfrowym oraz zmiany dyrektyw (UE) 2019/1937 i (UE) 2020/1828 (Akt o rynkach cyfrowych, Dz.U. L 265 z 12.10.2022, p. 1–66, dalej: „ARC”), AI Act. Problematyczne jest zatem jednoznaczne określenie, co tak w zasadzie składa się na ten obszar prawny (por. np. zakres tematów studiów podyplomowych „Prawo Nowoczesnych Technologii” prowadzonych przez Akademię Leona Koźmińskiego w Warszawie: Akademia Leona Koźmińskiego, *Prawo Nowoczesnych Technologii*, <https://www.kozminski.edu.pl/pl/oferta-edukacyjna/studia-podyplomowe/prawo-nowoczesnych-technologii>, dostęp: 15.7.2023 r.). Uważam jednak, że nawet jako pojęcie wynikające bardziej z potrzeb biznesu niż metodologii, będzie to przydatne zawężenie i określenie obszaru prawnego, który chcę poruszyć w ramach tego opracowania.

<sup>446</sup> Zob. np. red. P. Podrecki, *Prawo Internetu*, Warszawa 2007, A. Juchno-Marcjan, *Prawo Internetu: Wyzwania i Regulacje w Cyfrowym Świecie*, <https://pl.linkedin.com/pulse/prawo-internetu-wyzwania-i-regulacje-w-cyfrowym-juchno-marcjan>, dostęp: 26.5.2024 r., Goździaszek, *Prawo internetu i technologii*, <http://gozdziasek.pl/>, dostęp: 26.5.2024 r.

<sup>447</sup> Dz. U. z 2017 r. poz. 1414 ze zm., dalej: „URTV”.

<sup>448</sup> Dz.U. L 95 z 15.4.2010, p. 1–24, dalej: „AVMS”.

<sup>449</sup> Por. np. zakres publikacji: red. P. Ślęzak, *Prawo mediów*, Warszawa 2020.

<sup>450</sup> W szczególności tzw. dyrektywa cyfrowa, czyli Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/770 z dnia 20 maja 2019 r. w sprawie niektórych aspektów umów o dostarczanie treści cyfrowych i usług cyfrowych (Dz.U. L 136 z 22.5.2019, p. 1–27) oraz implementująca ją ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (Dz. U. z 2023 r., poz. 2759).

zakresie danych osobowych oglądających transmisje), przepisy z zakresu cyberbezpieczeństwa (np. w zakresie tworzenia bezpiecznych z perspektywy ochrony danych środowisk cyfrowych – platform streamingowych). Są to jednak obszary wycinkowe. Choć dotyczą one ważnych kwestii biznesowych z punktu widzenia rynku streamingu, to nie mają fundamentalnego znaczenia dla prawnej oceny rozpowszechniania utworów z wykorzystaniem tej technologii.

W dalszej części pracy dokonano analizy streamingu w świetle podstawowych konstrukcji prawnych prawa autorskiego, prawa nowych technologii (prawa Internetu) oraz prawa mediów, rozpoczynając od zagadnień prawnoautorskich w dalszej części tego rozdziału.

## **2. Streaming a prawo autorskie**

Prawo autorskie jest kluczowym obszarem prawnym z perspektywy rozpowszechniania utworów na drodze streamingu. Potwierdzeniem tego faktu jest treść poprzedniego rozdziału tego opracowania, w którym dokonano analizy podstawowych pojęć dla omawianego zagadnienia. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest potrzeba omówienia streamingu w kontekście prawa autorskiego.

Przede wszystkim należy jednak dokonać ważnego rozróżnienia w zakresie streamowania. Strumieniowanie jest procesem. Nie jest to wytwór rozumiany jako wyodrębniony element mogący być utworem chronionym. Streaming to transmisja pozwalająca zapoznać się z utworem poddawany przesyłaniu za pomocą tego sposobu rozpowszechniania, więc nie stanowi sam w sobie utworu w rozumieniu prawa autorskiego. Jednocześnie można wyróżnić pojęcie streamu, które może być wykorzystywane jako synonim streamingu (transmisji). Nie jest wtedy utworem, gdyż stanowi sposób przekazywania utworu z urządzenia wysyłającego do urządzenia odbierającego. Niemniej czasem, potocznie, strumień (stream, ew. choć rzadziej: strumyk) utożsamiany jest ze strumieniowanym materiałem. W tym rozumieniu stream może stanowić utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Sytuację streaming – strumień (będący utworem) można porównać do relacji pojęć: nadawanie, nadanie, program i audycja. Nadawanie rozumiane jest jako czynność, nadanie jako dobro niematerialne, które jest jednocześnie z

procesem nadawania<sup>451</sup> (tak samo jak streaming jest czynnością, a stream efektem). Nadanie stanowi również „opakowanie” programu<sup>452</sup>, który składa się z uporządkowanych audycji – elementów niechronionych, jak i stanowiących utwór w rozumieniu prawa autorskiego lub inne dobro chronione prawami pokrewnymi<sup>453</sup>. W ten sposób także można rozpatrywać relację strumieniowanie – streamowany utwór, gdzie strumieniowanie jest „opakowaniem” strumienia – utworu chronionego zgodnie z prawem autorskim.

Mając na względzie powyższy kontekst, wyróżnić należy następujące pojęcia (w tym konstrukcje prawne), przez pryzmat których można dokonać kwalifikacji streamingu w ramach ocen i stosunków autorskoprawnych<sup>454</sup>:

1. opublikowanie (art. 6 ust. 1 pkt 1 PrAut),
2. rozpowszechnianie (art. 6 ust. 1 pkt 1 PrAut, w tym jako publiczne udostępnianie uregulowane w art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29 zgodnie z już poczynionymi wyjaśnieniami),
3. pierwsze udostępnienie utworu publiczności (art. 16 pkt 4 PrAut),
4. pole eksploatacji oraz poszczególne typy pól: zwielokrotnianie techniką cyfrową oraz zapisu magnetycznego, publiczne wyświetlanie, publiczne odtworzenie, publiczne nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym (art. 50 PrAut),
5. usługa udostępniania treści online oraz dodatkowa usługa online – nowe pojęcia wynikające z implementacji dyrektyw unijnych (art. 6 ust. 1 pkt 25-26 PrAut).

Streaming może łączyć się także z innymi pojęciami występującymi w zakresie prawa autorskiego. Niemniej będzie on wtedy funkcjonował jako element szerszej konstrukcji prawnej lub określonego procesu. Przykładowo, streaming może funkcjonować jako sposób korzystania z

---

<sup>451</sup> K. Kłafkowska-Waśniowska, *Prawa do nadań...*, s. 100-101.

<sup>452</sup> *Ibidem*, s. 101-102.

<sup>453</sup> *Ibidem*, s. 112, 114-115.

<sup>454</sup> Choć nie każde, w mojej ocenie, stanowi właściwą kwalifikację prawnoautorską streamingu.

dozwolonego użytku osobistego uregulowanego w art. 23 PrAut. Nie spowoduje to jednak, że streaming będzie dozwolonym użytkowaniem osobistym. Strumieniowanie będzie jedynie zapewniało możliwość realizacji tego uprawnienia poprzez określenie technicznego procesu, z którym powiązana będzie realizacja prawa do użytku osobistego danego utworu. Na przykład będzie tak wtedy, kiedy osoba, która wykupiła dostęp do płatnego filmu dostępnego na żądanie (w ramach tzw. platformy VOD)<sup>455</sup>, zaprosi swoich przyjaciół na jego wspólne oglądanie.

### 3. Streaming jako opublikowanie

Opublikowanie zostało zdefiniowane w zakresie pojęcia „utwór opublikowany”, które ustawodawca wprowadził w tzw. słowniczku ustawowym (art. 6 ust. 1 pkt 1 PrAut).

Opublikowanie należy rozumieć jako zwielokrotnienie utworu i publiczne udostępnienie egzemplarzy tego utworu. Działania te powinny być dokonane za zezwoleniem twórcy zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt 1 PrAut. Streaming może być sposobem opublikowania utworu, jednak wymagałoby to zmiany rozumienia pojęcia: „egzemplarz”. Zastrzeżenia dotyczące takiej zmiany w zakresie pojęcia egzemplarza, wyrażone przy omawianiu definicji utworu, wydają się blokować stanowisko uznające streaming (*live*, jak i *on-demand*) jako sposób publikacji utworu chronionego. Streaming nie skutkuje bowiem powstaniem egzemplarza w formie materialnej kopii utworu.

Powyższy wniosek jest uzasadniony ponadto treścią aktu paryskiego Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych. Zgodnie z art. 3 ust. 3 KonwBern – publikowaniem będzie wydawanie w formie czyniącej zadość racjonalnym potrzebom odbiorców, biorąc pod uwagę charakter udostępnianego dzieła. Oczywiście takie wydanie musi nastąpić za zgodą autora dzieła. W tym zakresie Konwencja pozwalałaby na uznanie streamingu za opublikowanie utworu. Jednakże dalsza część przepisu sprzeciwia się takiemu wnioskowi, dodatkowo uzasadniając twierdzenie o niespełnianiu przez technologię streamingu przesłanek udostępniania. Konwencja berneńska wyklucza pewne kategorie czynności z definicji

---

<sup>455</sup> W ramach dozwolonego użytku prywatnego można korzystać z niematerialnych kopii dzieła (J. Chwalba, Komentarz do art. 23 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 653).

udostępniania. Są to m.in. wystawienie dzieła filmowego oraz transmisja i nadawanie drogą radiowo-telewizyjną dzieła artystycznego. Choć w zasadzie rozwój streamingu jaki funkcjonuje obecnie przypada na lata 1995-2002 i nie mógł być zaobserwowany w takiej formie przez autorów Konwencji, tak jego charakter jest zbliżony do wymienionych w art. 3 ust. 3 KonwBern wyłączeń (w szczególności do transmisji dzieła artystycznego). Z tego względu, choć rozpowszechnianie w Internecie rozumiane jako zbiór różnych technicznych sposobów udostępniania<sup>456</sup> może zostać włączone w zakres sposobów opublikowania dzieła w rozumieniu Konwencji berneńskiej, tak w sytuacji streamingu, przeszkodą jest dookreślenie definicji z art. 3 ust. 3 KonwBern, czyli wyliczenie ekskludujące zbliżone metody rozpowszechniania z zakresu pojęcia „publikowanie”. W literaturze zwrócono uwagę, że ewentualne niedociągnięcia, niepewności związane z treścią Konwencji berneńskiej mogą zostać rozwiązane na poziomie narodowym poprzez ustawodawstwo lub orzecznictwo<sup>457</sup>. W tym zakresie polski ustawodawca nie zdecydował się na zmodyfikowanie kierunku wytyczonego przez Konwencję.

Kwalifikacja streamingu jako opublikowania utworu miałaby oczywiście swoje znaczne konsekwencje. Sprawiałoby to, że aktualizowałyby się kolejne przesłanki decydujące o terytorialnym stosowaniu prawa autorskiego (art. 5 pkt 2-3 PrAut). Zastosowanie znalazłby art. 7 PrAut stanowiący o zasadzie traktowania krajowego. Równocześnie instytucja naukowa miałaby pierwszeństwo w streamowaniu utworu naukowego pracownika (art. 14 ust. 1 PrAut), a uczelnia – pracy dyplomowej studenta (art. 15a ust. 1 PrAut) np. filmu naukowego lub będącego elementem pracy dyplomowej<sup>458</sup>. Ponadto streaming miałby wpływ na prawo sprzeciwu

---

<sup>456</sup> World Intellectual Property Organization, *Basic proposal for the substantive provisions of the Treaty on certain questions concerning the protection of literary and artistic works to be considered by the Diplomatic Conference*, 1996, CRNR/DC/4, 1996, s. 16-18. Choć w treści Memorandum będącym częścią dokumentu określono, że: „Numerous questions are posed, for example, by the interactive, on-demand transmission of works to the public directly into their homes or offices. New forms of electronic publishing have already replaced some forms of traditional dissemination of works. As far as the public is concerned, these new forms of publishing are functionally no different than the traditional forms: the works are available”, „In fact, the provisions of Article 3(3) of the Berne Convention may be applied quite satisfactorily to new forms of electronic publication” oraz „Nothing precludes the interpretation of Article 3 of the Berne Convention to include decentralized production of copies by means of communication networks” – w zakresie streamingu treść art. 3 ust. 3 KonwBern nie jest tak przydatna, jak w przypadku innego rodzaju rozpowszechniania internetowego (przykładowo: tworzenie e-booków np. w formie książek zapisanych w formacie .pdf).

<sup>457</sup> B. Fitzgerald, S. X. Shi, C. Foong, K. Pappalardo, *Country of Origin and Internet Publication: Applying the Berne Convention in the Digital Age*, „NIALS Journal of Intellectual Property” 2011, 1, s. 3.

<sup>458</sup> W zakresie wyłączenia kopii elektronicznych por. rów. B. Widła, *Naukowe i krytyczne wydania tekstów jako przedmiot prawa autorskiego i praw pokrewnych*, Warszawa 2020, s. 291-292.

spadkobierców wobec egzekucji z prawa autorskiego (art. 18 ust. 2 PrAut), a także dozwolony użytek utworów osieroconych (art. 35<sup>5</sup> ust. 2 PrAut, art. 35<sup>6</sup> ust. 2 PrAut). W zakresie praw pokrewnych opublikowanie utworu w postaci streamingu oznaczałoby możliwość aktualizacji jednej z przesłanek określającej stosowanie polskiej ustawy prawnoautorskiej do wydań naukowych i krytycznych (art. 99<sup>5</sup> ust.2 pkt 3 PrAut).

#### 4. Streaming jako rozpowszechnianie utworu

W tym fragmencie dokonam jedynie kwalifikacji streamingu pod kątem wcześniej przedstawionych, szerokich wyjaśnień dotyczących rozpowszechniania i publicznego udostępniania<sup>459</sup>.

W przypadku streamingu za zasadne jest rozpatrzenie kwalifikacji tej technologii z punktu widzenia publicznego udostępniania rozumianego zgodnie z art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29. Pozytywna kwalifikacja w ramach tego pojęcia sprawi, że z uwagi na definicję rozpowszechniania zawartą w art. 6 ust. 1 pkt 3 PrAut, streaming będzie jednocześnie spełniał przesłanki tego pojęcia na gruncie polskiej ustawy prawnoautorskiej.

Z uwagi na poprzednie wyjaśnienia dotyczące publicznego udostępniania i rozpowszechniania<sup>460</sup>, streaming stanowi przykład desygnatu obydwu tych pojęć. Tego typu kwalifikację zaprezentowano także w dalszej części pracy.

W tym miejscu zaznaczyć należy, że podstawowym sposobem na wyłączenie charakteru publicznego udostępniania będzie dostosowanie widoczności danego materiału, który ma zostać streamowany. Posługując się nomenklaturą wprowadzoną przez YouTube<sup>461</sup> – największą platformę streamingu video na świecie:

---

<sup>459</sup> Zob. w szczególności poczyniona w tym opracowaniu analiza orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej.

<sup>460</sup> Zob. *Ibidem*,.

<sup>461</sup> YouTube, *Zmiana ustawień prywatności filmu*, [https://support.google.com/youtube/answer/157177?hl=pl&ref\\_topic=9257440&sjid=12802622549953964414-EU](https://support.google.com/youtube/answer/157177?hl=pl&ref_topic=9257440&sjid=12802622549953964414-EU), dostęp: 26.7.2023 r.

1. Stream prywatny będzie udostępniany wyłącznie osobie streamującej i ewentualnie konkretnie wybranym osobom (co może służyć jako element korzystania z dozwolonego użytku prywatnego), tym samym nie będzie to udostępnianie publiczne.
2. Stream niepubliczny będzie udostępniany streamerowi, jak i osobom posiadającym określony link, tym samym to, czy streamowanie będzie spełniało przesłanki publicznego udostępnienia, będzie wynikało ze sposobu rozpowszechniania linku do takiej transmisji.
3. Stream publiczny, jako dostępny dla każdego zainteresowanego (nawet jeśli wymagana jest opłata w celu uzyskania dostępu<sup>462</sup>) będzie jednoznacznie kwalifikował się jako publiczne udostępnianie przesyłanego przy wykorzystaniu technologii strumieniowania utworu chronionego.

Powyższe dotyczy wyłącznie zagadnienia publicznego udostępniania. Poszczególne rodzaje streamów mogą bowiem naruszać prawa autorskie osób trzecich niezwiązane z samym udostępnianiem publicznym w rozumieniu art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29.

## **5. Streaming jako pierwsze udostępnienie utworu publiczności**

Zagadnienia powiązane ze streamingiem w zakresie analizy tego pojęcia przez pryzmat konstrukcji prawa autorskiego są w szczególności związane z ekonomicznymi aspektami tego obszaru prawa. Świadczy o tym chociażby zakres przedmiotowy tego rozdziału. Niemniej w

---

<sup>462</sup> Por. w szczególności omówiony już motyw 50-51 wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 7 grudnia 2006 r., C-306/05 oraz wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 21 września 2015 r., K 28/13, Dz.U. 2015 poz. 1539, s. 11-12 w zakresie miejsca publicznego na kanwie polskiego Kodeksu wykroczeń: „Działanie «w miejscu publicznym» musi być podjęte w przestrzeni dostępnej dla ogółu, do której nieograniczony dostęp ma bliżej nieokreślona liczba ludzi. Przykładowo, miejscem publicznym są: ulica, plac, park, sklep czy obiekt użyteczności publicznej (dworzec, urząd). Wskazuje się ponadto w literaturze, że miejscem publicznym jest również takie, do którego można wejść za okazaniem biletu czy karty wstępu – np. teatr, kino, stadion sportowy. Trybunał Konstytucyjny wskazał też, w przywołanym już wyroku o sygn. SK 70/13, że miejsce publiczne to «miejsce dostępne dla nieograniczonego kręgu podmiotów, chociażby w chwili zachowania sprawy nikt poza nim samym tam się nie znajdował» (...) W tym kontekście uczestnicy postępowania zgodzili się podczas rozprawy, że środki masowego przekazu nie są «miejscami publicznymi», natomiast Internet – za takie miejsce powinien być uznany”).

europejskiej kulturze prawnej<sup>463</sup> istotne są również autorskie prawa osobiste, które nie zostały zharmonizowane w ramach Unii Europejskiej<sup>464</sup>.

Polski ustawodawca przedstawił katalog autorskich uprawnień osobistych w art. 16 PrAut. Ich zakres może oddziaływać na sferę rozpowszechniania utworów (np. rzetelne korzystanie z utworów), choć nie jest to ich podstawowa funkcja. Jednakże prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności jest bezpośrednio związane z eksploatacją utworów. Prawo to ma widoczne konotacje z zakresem autorskich praw majątkowych z uwagi na związanie z udostępnianiem utworu. W związku z tym prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu<sup>465</sup> chroni także interesy ekonomiczne twórców<sup>466</sup>.

Prawo to zakłada, że tylko autor jest uprawniony do dokonania oceny, czy utwór jest gotowy do zaprezentowania go innym osobom. Jednocześnie tylko autor może decydować, kto ma dokonać takiej prezentacji oraz na jakich zasadach<sup>467</sup>. Prawo do decydowania o pierwszym udostępnieniu określa się jako uprawnienie o charakterze jednorazowym, które wygasa po pierwszym publicznym udostępnieniu utworu niezależnie od pola eksploatacji, które zostało do tego wykorzystane<sup>468</sup>.

Z uwagi na dokonaną analizę przy okazji streamingu jako rozpowszechniania utworu – strumieniowanie może pełnić funkcję pierwszego udostępnienia utworu publiczności<sup>469</sup>. Jako

---

<sup>463</sup> E. Schéré, *Where is the morality? Moral rights in international intellectual property and trade law*, „Fordham International Law Journal” 2018, vol. 41, issue 3 s. 775: „These moral rights have been accepted and adopted within every civil law system within the European Union”.

<sup>464</sup> EUR-Lex, *EU copyright*, <https://eur-lex.europa.eu/EN/legal-content/glossary/eu-copyright.html>, dostęp: 27.7.2023 r.

<sup>465</sup> Wraz z prawami do: rzetelnego wykorzystania utworu oraz nadzoru nad sposobem korzystania z utworu.

<sup>466</sup> W doktrynie wskazuje się na możliwość przypisania charakteru hybrydowego uprawnieniom uznawanym klasycznie za wyłącznie osobiste (por. K. Czub, *Prawa osobiste twórców dóbr niematerialnych. Zagadnienia konstrukcyjne*, Warszawa 2011, s. 64-65 i przytoczone tam wypowiedzi doktryny prawa autorskiego).

<sup>467</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2019, s. 79.

<sup>468</sup> *Ibidem*. Por. jednak wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 maja 1976 r., IV CR 129/76, OSNC 1977/2/27: „Wydanie dzieła bez zgody autora stanowi nie tylko naruszenie jego praw majątkowych, ale również jego praw osobistych autorskich. Do praw osobistych autorskich należy bowiem prawo autora wyrażające się w swobodnym decydowaniu o tym, czy jego dzieło ma być wydane czy też nie ma być wydane; uprawnienie to rozciąga się na dalsze wydania. Autor może zrezygnować z wydania dzieła nawet już opublikowanego z różnych względów (np. może chcieć dokonać zmian w dziele itd.). Rozważania te mają na celu podkreślenie wagi naruszenia praw autorskich w postaci wydania dzieła bez zgody autora w ogóle lub opublikowania następnego wydania bez zgody autora”.

<sup>469</sup> Pojęcia „udostępnieniu utworu publiczności” oraz „udostępnienie publiczne” to pojęcia tożsame. Tak też A. Wojciechowska w: A. Wojciechowska, *Prawo własności intelektualnej* [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, red. A. Matlak, *Prawo mediów*, Warszawa 2005, roz. 12, podroz. 1.5. Zob. także wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z



technologia transmisji danych może być chronologicznie pierwszą transmisją ujawniającą utwór publiczności. Tym samym strumieniowanie może pełnić funkcję bezpośredniej realizacji prawa do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności. Choć prawo to jest kluczowe dla zapewnienia podmiotowi uprawnionemu możliwości decyzji, decyzja ta każdorazowo będzie powiązana z odpowiednim rodzajem rozpowszechnienia, którego przykładem może być streaming.

Nie dotyczy to wyłącznie strumieniowania na żywo. Nawet w sytuacji *on-demand streamingu* – wcześniej przygotowany materiał nie musiał zostać poprzednio udostępniony w inny sposób np. w tradycyjnej telewizji czy kinie. Zgodnie z takim założeniem funkcjonują tzw. seriale oryginalne<sup>470</sup> platform streamingowych (tzw. platform VOD) np. serial „Wiedźmin” produkcji Netflixa, który dostępny jest wyłącznie w tym serwisie albo serial „Władca Pierścieni: Pierścienie Władzy” dostępny na platformie Amazon Prime Video.

## 6. Streaming jako pole eksploatacji<sup>471</sup>

Podstawowym wnioskiem, jaki wypływa zarówno z definicji streamingu, jak i z analizy prawa autorskiego przedstawionej powyżej, jest to, że streaming stanowi sposób eksploatacji utworów chronionych.

Dzięki temu, że strumieniowanie wypełnia definicję rozpowszechniania i publicznego udostępniania – naturalnym jest jego kwalifikacja jako sposobu korzystania z utworu. Tym samym może on realizować dyspozycję art. 49 ust. 1 PrAut, który stanowi o możliwości korzystania z utworu, mając na uwadze charakter i przeznaczenie utworu, a także przyjęte w tym zakresie zwyczaje. Jest to jednak wyłącznie sposób korzystania z utworu. Z tych względów

---

dnia 20 czerwca 2018 r., V ACa 18/17, LEX nr 2519434: „Wystawa została rozpowszechniona poprzez umieszczenie jej w Internecie, jest utworem udostępnionym publicznie”.

<sup>470</sup> Seriale oryginalne (a nawet filmy oryginalne czy produkcje oryginalne) to rodzaj materiału audiowizualnego, który powstał dla tzw. produkcji *in-house*, czyli tworzonych na zamówienie lub na wyłączność dla określonego podmiotu rozpowszechniającego (por. Wikipedia, *Original programming*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Original\\_programming](https://en.wikipedia.org/wiki/Original_programming), dostęp: 27.7.2023 r.).

<sup>471</sup> W rozdziale wykorzystano m.in. badania, przemyślenia i wnioski wypracowane w pracy magisterskiej: D. Gabor, *Pola eksploatacji w polskim prawie autorskim*, Katowice 2021, niepubl. (promotor – prof. dr hab. Katarzyna Grzybczyk).

naturalnym obszarem dalszej analizy będzie to, czy strumieniowanie stanowi pole eksploatacji, a jeśli tak, to czy ma charakter pola eksploatacji wymienionego wprost w art. 50 PrAut czy też jest to pole niewymienione w tym artykule.

Określenie streamingu jako pola eksploatacji ma oczywiście niebagatelne znaczenie. W sytuacji uznania strumieniowania za nowe pole eksploatacji lub uszczegółowienie już istniejącego – należy ten proces uwzględniać w każdej umowie prawnoautorskiej na etapie planowania katalogu sposobów korzystania z utworu i jego zamieszczania w umowie. Wynika to wprost z art. 41 ust. 2 PrAut. W ramach takiej weryfikacji powinna podlegać kwalifikacja streamingu jako konkretnego pola eksploatacji, tj. czy strumieniowanie wpisuje się w już obecne w ustawie pole czy też stanowi pole niewymienione wprost w art. 50 PrAut. Wynik takiej weryfikacji wpływa na szereg umów prawnoautorskich, które nie wymieniają bezpośrednio streamingu (jeśli zakwalifikować ten sposób eksploatacji jak odrębne pole eksploatacji) lub odwołują się wyłącznie do aktualnej treści art. 50 PrAut<sup>472</sup>. Przy takiej analizie konieczne jest zwrócenie uwagi na poszczególne rodzaje streamingu, których kwalifikacją prawną w zakresie pól eksploatacji utworów chronionych może się różnić.

## 6.1. Definicja pola eksploatacji

Pole eksploatacji nie ma swojej definicji w polskiej ustawie prawnoautorskiej. Próżno też jej szukać w aktach międzynarodowych czy unijnych<sup>473</sup>. W Dyrektywie 2001/29 w motywie 5

---

<sup>472</sup> Zob np. G. Truszczyńska, B. Strzelecka, *Umowa na usługę publikacji ogłoszeń prasowych*, Legalis 2016, zob. także treść uzasadnień faktycznych w: Postanowienie Krajowej Izby Odwoławczej z dnia 13 kwietnia 2015 r., KIO 641/15, LEX nr 1710430 oraz w: Postanowienie Krajowej Izby Odwoławczej z dnia 10 kwietnia 2014 r., KIO 651/14, LEX nr 1460586. Wyniki tej analizy mogą posłużyć do określenia, że pewne obecne już w umowach klauzule w zakresie praw autorskich nie obejmują streamingu, co może obecnie lub w przyszłości prowadzić do konfliktu między stronami lub konieczności modyfikacji umów poprzez aneksy, w szczególności wtedy, kiedy dany utwór ma funkcjonować w przestrzeni cyfrowej. Z uwagi też na to, że streaming jest już obecny od dłuższego czasu (określając czas przez pryzmat rozwoju technologii), to raczej wykluczone będzie skorzystanie z klauzul pozwalających na poszerzenie przeniesienia autorskich prawa majątkowych lub licencji o streaming jako nieznane w chwili zawarcia umowy pole eksploatacji.

<sup>473</sup> Inne, wiodące w zakresie standaryzacji ochrony prawnoautorskiej (Francja, Niemcy, Wielka Brytania, Stany Zjednoczone) państwa również nie posługują się tym pojęciem (W. Machała, Komentarz do art. 50 [w:] red. R. M. Sarbiński, red. W. Machała, *Prawo autorskie...*, s. 897), choć niemiecka ustawa prawnoautorska – *Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965* (BGBl. I s. 1273 ze zm., dalej jako: „UrhG”) posługuje się w §31 UrhG pojęciem „rodzaju użytkowania” (tj. *Nutzungsart*, w wersji angielskiej ustawy: „*use in a particular manner*”).

polskiej wersji językowej znaleźć można jedynie pojęcie: „form eksploatacji”, które z uwagi na treść motywu w zasadzie można uznać za pojęcie równoważne polu eksploatacji<sup>474</sup>.

Tym samym na podstawie określonego wyżej motywu można określić dwa aspekty form (pól) eksploatacji. Motyw 5 Dyrektywy 2001/29 określa, że rozwój technologiczny wpływa na eksploatację utworów, a nowe jej formy stanowią realia ekonomiczne. Tym sposobem określone mogą zostać dwie podstawy pojęcia formy (pola) eksploatacji: podstawy technologiczne oraz ekonomiczne (gospodarcze).

Te wnioski korespondują z rozumieniem pola eksploatacji na gruncie polskiego prawa autorskiego. Zdefiniowania pojęcia „pole eksploatacji” dokonała E. Traple i jej definicja jest powielana przez kolejnych autorów. Autorka uznała za pole eksploatacji formy wykorzystania utworu odrębne pod względem technicznym lub ekonomicznym<sup>475</sup>, co zaakceptowała większość późniejszych badaczy prawa autorskiego posługujących się tą definicją w swoich rozważaniach<sup>476</sup>.

Jednakże wciąż nierozwiązanym w pełni problemem jest to, który rodzaj odrębności powinien być decydujący, a także co oznaczają te odrębności w praktyce obrotu<sup>477</sup>. Obecnie dominuje trend, w ramach którego przyznaje się większą wagę kryterium odrębności ekonomicznej, definiowane w różny sposób. Ważniejsze powinno być jednak wyodrębnienie

---

<sup>474</sup> Dyrektywa w tym zakresie informuje konieczności dostosowania prawa autorskiego do „do nowych form eksploatacji”, które stanowią realia ekonomiczne. Zagadnienie to nie jest obce pojęciu „pole eksploatacji”, które z uwagi na wykorzystanie w obrocie (na podstawie art. 41 ust. 2 PrAut) jest obecne i w polskiej doktrynie prawa autorskiego. Przy okazji tego zagadnienia motyw 5 Dyrektywy 2001/29 zwraca również uwagę na rozwój technologiczny dotyczący eksploatacji, a tym samym jej form. Te dwie perspektywy są zbieżne z określoną niżej definicję pól eksploatacji.

<sup>475</sup> E. Traple, Komentarz do art. 50 [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, *Ustawa o...*, s. 329, zob. rów. E. Traple, *Autorskie prawa majątkowe* [w:] red. J. Barta, *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 3, Warszawa 2013, s. 165).

<sup>476</sup> T. Targosz, Komentarz do art. 50 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie...*, s. 721, W. Machała, Komentarz do art. 50 [w:] red. R. M. Sarbiński, red. W. Machała, *Prawo autorskie...*, s. 899-901, K. Kłafkowska-Waśniowska, Komentarz do art. 50 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 1199, A. Niewęglowski, *Prawo autorskie...*, s. 619, J. Szyjewska-Bagińska, Komentarz do art. 50 [w:] red. E. Ferenc-Szydełko, *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, wyd. 4, Warszawa 2021, nb. 6

<sup>477</sup> Zob. np. J. Szyjewska-Bagińska, Komentarz do art. 50 [w:] red. E. Ferenc-Szydełko, *Ustawa o...*, nb. 6, 8 i przytoczone tam literaturę oraz orzecznictwo.

techniczne danego pola eksploatacji jako nie tylko zdecydowanie prostsze w ocenie, ale i bardziej przystające do charakteru prawa autorskiego jako odrębnej gałęzi prawa<sup>478</sup>.

Pola eksploatacji zdefiniowane są jednak wyłącznie doktrynalne. Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych ogranicza się wyłącznie do wymienienia przykładów takich pól z jednoczesnym określeniem ich otwartego katalogu przez zastosowanie sformułowania „w szczególności”. Z tego względu same pola są objęte otwartym katalogiem, a pola niewymienione przez ustawę muszą podlegać pod jedną z trzech enumeratywnie wymienionych grup<sup>479</sup> pól eksploatacji tj. w zakresie:

1. utrwalania i zwielokrotniania utworu (ustawa w tym zakresie wymienia: wytwarzanie określonej techniką egzemplarzy utworu, w tym techniką drukarską, reprograficzną, zapisu magnetycznego oraz techniką cyfrową);
2. obrotu oryginałem albo egzemplarzami, na których utwór utrwalono (ustawa w tym zakresie wymienia: wprowadzanie do obrotu, użyczenie lub najem oryginału albo egzemplarzy);
3. rozpowszechniania utworu w sposób inny niż określony w pkt 2 powyżej tzw. inne rozpowszechnianie (ustawa w tym zakresie wymienia: publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym).

Ostatnia z tych grup otwiera się na cały szereg innych pól eksploatacji, jeżeli są one związane z rozpowszechnianiem utworu. Z uwagi na szeroką definicję rozpowszechniania, nie powinna wystąpić sytuacja, kiedy jakieś pole eksploatacji miałoby zostać odrzucone z uwagi na nie mieszczące się w jednej z trzech powyższych grup pól.

---

<sup>478</sup> Szerzej: Ł. Maryniak (red.), D. Gabor, *Organizacja produkcji...*, s. 64.

<sup>479</sup> Zwanych również kategoriami form rozporządzania i korzystania z utworu (M. Smycz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz do zmian wprowadzonych ustawą z dnia 28 października 2002 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, LEX/el. 2003, art. 50).

Co istotne, pola eksploatacji mogą podlegać podziałowi na mniejsze pola<sup>480</sup>, a także mogą być dodatkowo ograniczane. Podział pól może np. polegać na określeniu, że dany materiał audiowizualny może być publicznie odtwarzany, jednak wyłącznie w kinach, ale już nie w środkach transportu publicznego. Ograniczenie danego pola eksploatacji polega na określeniu ram, w których można w tym zakresie korzystać z utworu. Przykładowo możliwe jest na drodze umowy prawnoautorskiej tworzenie egzemplarzy techniką cyfrową, ale w ten sposób podmiot uprawniony może maksymalnie wytworzyć tą techniką 100 egzemplarzy. W tym zakresie wiele zależy od tego, jakie strony umowy prawnoautorskiej przyjęły założenia dla ich współpracy<sup>481</sup>.

## **6.2. Streaming jako nazwane pole eksploatacji**

Biorąc pod uwagę fakt, że streaming jako taki jest polem eksploatacji, należy określić, czy stanowi on już wymienione w art. 50 PrAut pole, czy też jednak jest to odrębne (nowe) pole eksploatacji.

W toku badań określono następujące pola eksploatacji, które mogą zostać wzięte pod uwagę w kontekście oceny, czy streaming jest polem eksploatacji wpisującym się w już przedstawiony w art. 50 PrAut katalog:

1. zwielokrotnianie techniką zapisu magnetycznego,
2. zwielokrotnianie techniką cyfrową,
3. publiczne wyświetlanie,
4. publiczne odtworzenie,

---

<sup>480</sup> T. Targosz, Komentarz do art. 50 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie...*, s. 724.

<sup>481</sup> Należy jednak zwrócić uwagę, że rozdrobnienie to nie powinno być zbyt daleko idące z uwagi na bezpieczeństwo obrotu (E. Traple, *Autorskie prawa majątkowe* [w:] red. J. Barta, *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 3, Warszawa 2013, s. 165-166). W przestrzeni cyfrowej, w mojej ocenie, można dopuścić większą swobodę w ograniczaniu pól eksploatacji przez dookreślenie zakresu korzystania z utworu w ramach danego pola np. przez określenie platformy cyfrowe, w ramach której utwór może zostać wykorzystany. Jest to związane z faktem, że najpopularniejsze platformy internetowe mają bardzo dużą liczbę użytkowników, dzięki czemu przy korzystaniu utworu w przestrzeni cyfrowej, w zasadzie wypełniają cały rynek istotny zarówno dla autora, jak i podmiotu korzystającego z jego utworu. Ponadto takie podejście pozwala również chronić prawa twórcy, który może nie chcieć, aby jego utwór był wykorzystywany w ekosystemie konkretnej platformy z uwagi np. na sprzeciw wobec praktyk administratora takiej przestrzeni cyfrowej.

5. publiczne nadawanie i reemitowanie,
6. publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym.

Pozostałe przykłady pól odrzucono, ponieważ ich definicja nie jest w stanie objąć streamingu (np. wprowadzanie do obrotu z uwagi na konieczność przeniesienia własności oryginału lub egzemplarza utworu, które może być dokonane wyłącznie w zakresie rzeczy materialnej<sup>482</sup>) albo też nie pokrywają się zakresem charakterystyki technicznej ze streamingiem (np. publiczne wykonanie lub wyświetlanie<sup>483</sup>).

### **6.2.1. Zwiłokrotnianie techniką cyfrową lub zapisu magnetycznego**

Na wstępie tego fragmentu należy zauważyć, że pojęcie egzemplarza w ramach omawiania pól eksploatacji w postaci zwiłokrotniania utworu techniką cyfrową lub zapisu magnetycznego ma inne znaczenie niż pojęcie egzemplarza określone w ramach art. 6 ust. 1 pkt 1 PrAut. Aktualnie w doktrynie stwierdza się bowiem, że z uwagi na trwałość kopii cyfrowej, również i tego rodzaju zapis danych lub informacji mieści się w pojęciu egzemplarza<sup>484</sup>. Jednakże taki wniosek (np. m.in. z uwagi zagadnienie wyczerpania prawa do zezwalania na dalszy obrót egzemplarzem utworu na terytorium Polski i przeniesienia własności wyłącznie do przedmiotów materialnych) nie rozciąga się na całą polską ustawę prawnoautorską, a co za tym idzie np. na rozumienie egzemplarza, o którym mowa w art. 6 ust. 1 pkt 1 PrAut. Tym samym dochodzi do zaistnienia pewnej niezgodności w ramach przepisów prawa autorskiego<sup>485</sup>. Niemniej jednak w kontekście zwiłokrotniania techniką cyfrową lub zapisu magnetycznego, z uwagi na powyższe, znaczenie egzemplarza rozciąga się także na kopie cyfrową.

---

<sup>482</sup> Zob. art. 6 ust. 1 pkt 6 PrAut oraz poprzednie rozważania w tym opracowaniu dotyczące zagadnienia wprowadzania do obrotu.

<sup>483</sup> Art. 50 pkt 3 PrAut.

<sup>484</sup> A. Niewęglowski, *Prawo autorskie...*, s. 622-623, w tym duchu rów.: K. Kłaflkowska-Waśniowska, *Komentarz do art. 50 [w:] red. R. Markiewicz, Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 1201-1202 oraz J. Szyjewska-Bagińska, *Komentarz do art. 50 [w:] red. E. Ferenc-Szydełko, Ustawa o...*, nb. 9.

<sup>485</sup> K. Kłaflkowska-Waśniowska, *Komentarz do art. 50 [w:] red. R. Markiewicz, Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 1202.

W ramach procesu strumieniowania treści dochodzi do przesyłania i zapisywania danych (choć wyłącznie w sposób tymczasowy). Transmitowane dane zawierające poszczególne części utworu, są przekazywane do urządzenia odbiorcy, a następnie odczytywane w celu zapoznania się z treścią utworu. W tym zakresie występuje zwielokrotnienie – wytworzenie egzemplarza<sup>486</sup>, które polega na utworzeniu odpowiedniego pliku z danymi zawierającego fragment utworu chronionego prawem autorskim. Jest to jeden z kluczowych elementów strumieniowania, zapewniający jego poprawne działanie i możliwość zapoznawania się z transmitowanymi danymi. Problematiczne w praktyce może być jednak oddzielenie danych zawierających utwór od innych, towarzyszących danych lub danych zawierających elementy większej treści (gdzie inne elementy mogą być chronione), które nie są jednak chronione prawem autorskim.

W zależności od rodzaju urządzenia – egzemplarz utworu powstający w ramach strumieniowania (zakładając że to obejmują dane otrzymywane przez odbiorcę) może powstać na drodze techniki cyfrowej lub zapisu magnetycznego (na nośniku magnetycznym np. dysku twardym)<sup>487</sup>.

Jednakże tworzenie takiego egzemplarza (pliku z częścią utworu) nie ma w praktyce samodzielnego znaczenia – jest to element procesu technicznego służącego przekazywaniu utworu w systemie teleinformatycznym. Z tego względu należy przeanalizować tę sytuację także pod kątem dozwolonego użytku w postaci tymczasowego zwielokrotniania utworów uregulowanego w art. 23<sup>1</sup> PrAut, aby określić, czy w praktyce istotne znaczenie należy przypisywać zwielokrotnieniu w ramach strumieniowania.

Przepis, o którym mowa wyżej, stanowi, że nie jest konieczne uzyskiwanie zezwolenia twórcy na tymczasowe (przejściowe lub incydentalne) zwielokrotnienie, jeśli nie ma ono samodzielnego znaczenia gospodarczego i stanowi integralną oraz niezbędną część procesu technologicznego, którego wyłącznym celem jest tylko umożliwienie przekazu utworu w

---

<sup>486</sup> J. Szyjewska-Bagińska, Komentarz do art. 50 [w:] red. E. Ferenc-Szydelko, *Ustawa o...*, s. 29.

<sup>487</sup> Wikipedia, *Nośnik magnetyczny*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/No%C5%9Bnik\\_magnetyczny](https://pl.wikipedia.org/wiki/No%C5%9Bnik_magnetyczny), dostęp: 5.8.2023 r., Wikipedia, *Dysk twardy*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dysk\\_twardy](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dysk_twardy), dostęp: 5.8.2023 r., J. S. Domingo, T. Brant, *SSD vs. HDD: What's the Difference?*, <https://uk.pcmag.com/ssd/8061/ssd-vs-hdd-whats-the-difference>, dostęp: 5.8.2023 r.

systemie teleinformatycznym pomiędzy osobami trzecimi przez pośrednika lub zgodne z prawem korzystanie z utworu.

Zwielokrotnienie następujące w przypadku strumieniowania jest tymczasowe, przejściowe, ponieważ dokonywane jest wyłącznie w czasie transmitowania treści dla potrzeb jej odbioru. Nie służy powstaniu cyfrowej kopii utworu do późniejszej eksploatacji.

Takie zwielokrotnienie nie ma także samodzielnego znaczenia gospodarczego, bowiem pakiety tych danych są pobierane i odczytywane w ramach konkretnego procesu – streamingu. Nie ulega zatem wątpliwości, że jest to niezbędny element samej technologii transmisji, którego wyłącznym celem jest umożliwienie jej wystąpienia, a nie stworzenie odrębnej kopii utworu.

Tym samym nie jest konieczne posiadanie odrębnego uprawnienia na tworzenie egzemplarza w ramach streamingu. Zakres tworzenia kopii cyfrowych (egzemplarza) w ramach streamingu spełnia bowiem warunki z art. 23<sup>1</sup> PrAut<sup>488</sup>. Wystarczy więc wyłącznie powołanie się na uprawnienie do właściwie określonego procesu strumieniowania treści, co w takiej sytuacji jest wymagane m.in. na gruncie orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej<sup>489</sup>. Wynika to z faktu, co uargumentowano powyżej, że zwielokrotnianie, o którym mowa w tym fragmencie opracowania, stanowi element objęty dozwołonym użytkowaniem w postaci tymczasowego zwielokrotniania utworów uregulowanego w art. 23<sup>1</sup> PrAut. Omawiany wyjątek nie pozwala jednak na korzystanie z utworów za pośrednictwem techniki streamingu bez odpowiedniej podstawy prawnej<sup>490</sup>.

Opisana powyżej sytuacja w zakresie tworzenia egzemplarzy w przypadku streamingu w wielu przypadkach będzie odpowiadała definicji tymczasowego zwielokrotnienia w postaci *browsingu*, czyli „przejściowego zwielokrotniania utworów, które następuje w toku przeglądania materiałów zamieszczonych w sieci”<sup>491</sup>. Dla streamingu można byłoby jednak utworzyć odrębną

---

<sup>488</sup> Tak też W. Machała w: W. Machała, Komentarz do art. 50 [w:] red. R. M. Sarbiński, red. W. Machała, *Prawo autorskie...*, s. 905, K. Kłafkowska-Waśniowska, Komentarz do art. 50 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 1204 oraz M. Siwicki, *Media strumieniowe w Internecie*, „Państwo i Prawo” 2012, nr 8, s. 93.

<sup>489</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 26 kwietnia 2017 r., C-527/15, ECLI:EU:C:2017:300

<sup>490</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Wprowadzenie*, wyd. 10, Warszawa 2024, s. 171.

<sup>491</sup> Z. Zawadzka, *Ograniczenia treści autorskich praw majątkowych* [w:] red. J. Sieńczyło-Chlabicz, *Prawo własności...*, s. 252.



kategorię pojęciową w tym zakresie z uwagi na to, że streaming niekoniecznie musi wynikać z zamieszczenia materiałów, czyli ich osadzania, np. na stronach internetowych. Transmisja ta może być prowadzona np. bezpośrednio z serwera zewnętrznego na urządzenie odbiorcze np. w ramach *cloud gamingu*.

### 6.2.2. Publiczne wyświetlanie i odtwarzanie

Kolejne dwa przykłady pól eksploatacji, które należy przeanalizować w ramach określenia prawnoautorskiego statusu streamingu, czyli publiczne wyświetlanie i odtwarzanie, można omówić łącznie. Tak jak przykłady dwóch pól omówionych we wcześniejszym podrozdziale – są one podobne. Jednakże wyświetlanie i odtwarzanie stanowią różne pola eksploatacji, ponieważ różnią się aspektami znaczeniowymi i technicznymi<sup>492</sup>.

Wyświetlanie oznacza pokazywanie czegoś statycznego np. tekstu lub grafiki. Wynika to zarówno ze znaczenia słownikowego<sup>493</sup>, jak i realnego wykorzystywania tego słowa w języku<sup>494</sup>.

Odtwarzanie to słowo rozumiane m.in. jako proces polegający na pokazywaniu czegoś ruchomego, zmieniającego się, płynnego w odniesieniu do czegoś następującego po sobie, czym może być sekwencja obrazów lub dźwięków<sup>495</sup>.

Jednakże w przeciwieństwie do wyświetlania – publiczne odtwarzanie ma swoją definicję ustawową. Zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt 9 PrAut: „odtworzeniem utworu jest jego publiczne udostępnienie przy pomocy nośników dźwięku, obrazu lub dźwięku i obrazu, na których utwór

---

<sup>492</sup> Przy okazji należy wspomnieć, że rozróżnienie tych pól eksploatacji wspiera tezę o przewadze kryterium technicznego w wyznaczaniu odrębnych pól eksploatacji nad kryterium gospodarczym.

<sup>493</sup> Słownik Języka Polskiego PWN, *wyświetlanie*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wy%C5%9Bwietlanie.html>, dostęp: 7.8.2023 r.

<sup>494</sup> Zob. np. Support Apple, *Wyświetlanie określonych rodzajów rzeczy w Zdjęciach na Macu*, <https://support.apple.com/pl-pl/guide/photos/pht5f5daeb1b/mac>, dostęp: 7.8.2023 r. oraz Spotify, *Wyświetlanie tekstu*, <https://support.spotify.com/pl/article/lyrics/>, dostęp: 7.8.2023 r.

<sup>495</sup> Słownik Języka Polskiego PWN, *odtwarzanie*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wy%C5%9Bwietlanie.html>, dostęp: 7.8.2023 r.: „odtworzyć się — odtwarzać się jako: „zostać odtworzonym z odpowiedniej taśmy”. Zob. rów. Podręcznik użytkownika Apple Watch Ultra, *Odtwarzanie podcastów na Apple Watch Ultra*, <https://support.apple.com/pl-pl/guide/watch-ultra/apd3f8c073e3/watchos>, dostęp: 7.8.2023 r. oraz Support Microsoft, *Odtwarzanie pliku wideo lub dźwiękowego na platformie Microsoft 365*, <https://support.microsoft.com/pl-pl/office/odtwarzanie-pliku-wideo-lub-d%C5%BAwi%C4%99kowego-na-platformie-microsoft-365-89a7268a-d0fa-4fee-aa5b-63656d04b236>, dostęp: 7.8.2023 r.

został zapisany, albo urządzeń służących do odbioru programu radiowego lub telewizyjnego, w którym utwór jest nadawany, albo urządzeń umożliwiających korzystanie z utworu publicznie udostępnionego w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym”.

Definicję legalną należy jednak zestawić z definicją słownikową i wynikającą z użycia tego sformułowanie w języku, ponieważ prawne wyjaśnienie tego pojęcia nie jest pełne. Dopiero językowe wyjaśnienie odtwarzania pozwala na odróżnienie tego pojęcia od innych, przede wszystkim od wyżej opisanego wyświetlania. Publiczne odtwarzanie rozumiane jest przez ustawodawcę jako pewien ostatni etap przed dotarciem rozpowszechnianego utworu do świadomości odbiorcy. Najprostszym przykładem będzie odtwarzanie filmu w kinach z materialnego nośnika (np. taśmy, płyty czy dysku). Jednakże odtwarzanie dotyczy szerszego zakresu technicznych sposobów na rozpowszechnianie utworów. Obejmuje również odtwarzanie za pomocą specjalnych urządzeń, które pozwalają na: odbieranie radia lub telewizji albo korzystanie z utworu publicznie udostępnionego w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym. Jednocześnie zwraca się uwagę, że w przypadku odtwarzania musi wystąpić sytuacja, w której utwór jest rozpowszechniany zebranej na określonej przestrzeni publiczności w sposób bezpośredni<sup>496</sup>.

Jednakże zarówno wyświetlanie, jak i odtwarzanie nie obejmują streamingu jako transmisji utworów chronionych prawem autorskich. Są to pola eksploatacji, które mogą zakładać wykorzystanie technologii streamingu, ale są polami odrębnymi. Przede wszystkim wynika to z definicji legalnej odtwarzania, która obejmuje pokazywanie utworu, a nie jego transmisję, która następuje wcześniej i poprzedza odtwarzanie („publiczne udostępnienie przy pomocy (...)). Definicja odtwarzania jest również tak skonstruowana, że obejmuje sam fakt pokazywania utworu, nie rozciąga się na sposób transmisji. Podobnie jest z wyświetlaniem – dotyczy ono końcowego etapu, czyli faktu pokazywania utworu, ale już nie jego dostarczania do urządzenia/miejsca wyświetlania.

Powyższe nie zmienia jednak faktu, że streaming może być powiązany w ramach umowy z tymi polami eksploatacji. Będzie on bowiem stanowił sposób dostarczania danego materiału do

---

<sup>496</sup> J. Barta, R. Markiewicz, *Telewizja interaktywna a prawo autorskie*, Warszawa 2007, s. 56.

miejsca lub urządzenia jego wyświetlania lub odtwarzania. Tym samym w umowach prawnoautorskich należy wziąć to pod uwagę i odpowiednio dostosować treść postanowień związanych z korzystaniem z utworu lub przeniesieniem autorskich praw majątkowych. W przypadku wyświetlania w zasadzie nie potrzebne są dodatkowe wyjaśnienia. Jednakże w zakresie odtwarzania należy zwrócić uwagę, że powiązanie streamingu z tym polem eksploatacji może wystąpić wyłącznie wtedy, gdy streaming zostanie zakwalifikowany jako jeden z enumeratywnie wymienionych sposobów dostarczania utworu w celu jego odtwarzania zgodnie z definicją odtwarzania zawartą w art. 6 ust. 1 pkt 9 PrAut.

### **6.2.3. Publiczne nadawanie i reemitowanie**

Kolejnymi polami eksploatacji, które mogą stanowić pola eksploatacji określające streaming są publiczne nadawanie i reemitowanie.

Nadawanie było kilkakrotnie przedmiotem regulacji międzynarodowych. Pojęcie to pojawiło się w Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych, gdzie w art. 3, 10bis, 11bis, 14bis KonwBern pojawia się pojęcie szerzej niezdefiniowanego nadawania drogą radiowo-telewizyjną. Pomimo braku szerszej definicji, Konwencja określa zestawienie z radiem i telewizją jako podstawowy aspekt powiązany pojęcia „nadawanie”. W art. II do załącznika do Konwencji ponadto pojawiło się określenie „audycja nadawana”, która przez pojęcie audycji będącej elementem struktury pojęciowej transmisji radiowej i telewizyjnej również łączy nadawanie z tymi mediami. Połączenie audycji z nadawaniem znajduje się także w art. Vter KonwAut, gdzie pojawiło się pojęcie audycji radiowej i audycji nadawanej za pomocą zapisów dźwiękowych i wizualnych<sup>497</sup>. W art. 14 TRIPS w związku z nadawaniem organizacji nadawczych wprowadzono prawo takiego podmiotu do zakazania dokonania bez jego zgody nadania powtórnego za pośrednictwem nadawczych środków bezprzewodowych. Choć środki nadawcze nie zostały zdefiniowane w Porozumieniu, tak pozostała treść tego artykułu świadczy o

---

<sup>497</sup> Taki nadawania audycji opis podpowiada telewizję

przyjęciu klasycznej definicji nadawania w formie transmisji radiowej lub telewizyjnej<sup>498</sup>. W Traktacie Światowej Organizacji Własności Intelektualnej o prawie autorskim pojawia się jednokrotnie pojęcie nadawania, jednakże bez szerszego wyjaśnienia jego znaczenia.

Pełne definicje nadawania znalazły się w Międzynarodowej konwencji o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, Traktacie WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach oraz Traktacie pekińskim o wykonaniach audiowizualnych.

W Międzynarodowej konwencji o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych użyto pojęcia „nadanie” (właśc. „nadawanie”)<sup>499</sup> jako bezprzewodowego przekazania dźwięków lub dźwięków i obrazów do odbioru publicznego (art. 3 lit. f KonwWyk). Jest to najmniej dookreślone pojęcie w ramach trzech aktów, o których mowa powyżej.

Definicja nadawania zawarta w Traktacie WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach (art. 2 lit. f WPPT) jest w zasadzie identyczna do tej, która znajduje się w Traktacie pekińskim o wykonaniach audiowizualnych (art. 2 lit. c Traktatu pekińskiego). Zgodnie z tymi regulacjami nadawanie to transmisja drogą bezprzewodową w celu publicznego odbioru dźwięków lub obrazów lub obrazów i dźwięków lub ich reprezentacji. Nadawaniem jest również transmisja, o której mowa powyżej, dokonywana drogą satelitarną, zaszyfrowanych sygnałów w przypadku, gdy środki do odszyfrowania są udostępniane publicznie przez organizację nadawczą lub za jej zgodą.

Pojęcie nadawania w rozumieniu powyższych aktów międzynarodowych jest szersze od tego, co klasycznie (np. w Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych) rozumiano jako nadawanie. Jednocześnie definicje te powstały dla celów aktów prawa międzynarodowego związanych z prawami pokrewnymi, a nie z prawem autorskim *sensu stricto*. Ponadto należy zwrócić uwagę, że definicje te są ograniczone do przekazu bezprzewodowego, a

---

<sup>498</sup> Zob. art. 14 TRIPS: „Organizacje nadawcze będą miały prawo do zakazania dokonania bez ich zgody następujących czynności: utrwalania, reprodukcji utrwalenia, nadania powtórnego za pośrednictwem nadawczych środków bezprzewodowych, jak również publicznego udostępniania ich telewizyjnych nagrań”.

<sup>499</sup> Jest to jednak błędne tłumaczenie, ponieważ w angielskiej wersji językowej Konwencja posługuje się słowem „broadcasting” a nie „broadcast”.

pomimo rozwoju i rozpowszechnienia się technologii Wi-Fi większość przekazu w Internecie dokonywana jest przy pomocy transmisji przewodowej – kablowej (np. kablami koncentrycznymi lub światłowodowymi)<sup>500</sup>.

Pojęcie reemitowania nie jest zazwyczaj definiowane w aktach prawnych. Może być to spowodowane naturalnym i niewzbudzającym wątpliwości wyjaśnieniem tego pojęcia jako wywodzącego się z pojęcia „nadawanie”, „emitowanie” lub „transmitowanie”<sup>501</sup>. W Międzynarodowej konwencji o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych nie użyto co prawda słowa „reemitowanie” a „wtórne nadanie”, jednakże znaczenie tego sformułowania jest zbliżone do pojęcia „reemitowanie”, które można zaobserwować np. w niżej omówionym znaczeniu nadanym temu pojęciu przez polskiego ustawodawcę. Zgodnie z art. 3 lit. g KonwWyk „wtórne nadanie”<sup>502</sup> to równoczesne nadawanie przez organizację nadawczą programu innej organizacji nadawczej.

Poza Międzynarodową konwencją o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych – pojęcie nadawania i reemitowania (a właściwie transmisji i retransmisji<sup>503</sup>) zostało zdefiniowane w Europejskiej Konwencji o Telewizji sporządzonej w Strasburgu dnia 5 maja 1989 r.<sup>504</sup>. W art. 2 lit. a EKT transmisja została zdefiniowana jako pierwotna emisja, za pomocą nadajnika naziemnego, kabla lub jakiegokolwiek rodzaju satelity, w postaci zakodowanej lub nie, telewizyjnych usług programowych do odbioru masowego<sup>505</sup>. Zgodnie z art. 2 lit. b EKT retransmisja to fakt odbioru i jednoczesnego nadania, bez względu na zastosowane środki techniczne, całych i niezmienionych telewizyjnych usług programowych lub ważnych fragmentów takich usług, emitowanych przez stację telewizyjną do odbioru masowego.

---

<sup>500</sup> Podobne stanowisko przedstawiła także K. Klafkowska-Waśniowska w: K. Klafkowska-Waśniowska, *Prawa do nadań...*, s. 92, gdzie autorka zwróciła uwagę na nieadekwatność tej definicji do typowego – przewodowego sposobu uzyskiwania dostępu do Internetu.

<sup>501</sup> W zależności od przyjętej terminologii.

<sup>502</sup> Jest to ponowne błędne tłumaczenie, ponieważ w angielskiej wersji językowej Konwencji posługuje się słowem „rebroadcasting”, a nie „rebroadcast”.

<sup>503</sup> W tej sytuacji tłumaczenie jest poprawne, ponieważ oficjalny angielski tekst Europejskiej Konwencji o Telewizji również posługuje się angielskimi pojęciami: *transmission* i *retransmission*, choć nie posługuje się pojęciem transmitującego, a pojęciem nadawcy – *broadcaster* (Council of Europe, *European Convention on Transfrontier Television*, <https://rm.coe.int/168007b0d8>, dostęp: 12.8.2023 r.).

<sup>504</sup> Dz.U. 1995 nr 32 poz. 160 (dalej: „EKT”).

<sup>505</sup> Przy czym definicja ta nie obejmuje usług komunikacyjnych świadczonych na życzenie indywidualne (art. 2 lit. a EKT).

Konwencja opiera się na zestawieniu transmisji z przesyłem telewizyjnym (w tym zakresie wyłącza ona przesył sygnału radiowego), a więc zawęża rozumienie tego pojęcia do klasycznego (w odniesieniu do Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych) zestawienia nadawanie, transmisja – telewizja.

Dokonując krótkiego podsumowania powyższych rozważań w zakresie prawa międzynarodowego, należy zwrócić uwagę, że tradycyjnie nadawanie jest ujmowane jako transmisja sygnału telewizyjnego lub radiowego. Jednakże w zależności od aktu prawa międzynarodowego różni się rodzaj używanych pojęć (np. transmisja zamiast nadawania), a także ich definiowanie.

W prawie unijnym dotychczas przyjmowano tradycyjne rozumienie nadawania i retransmitowania. W motywie 3 Dyrektywie Rady nr 93/83/EWG z dnia 27 września 1993 r. w sprawie koordynacji niektórych zasad dotyczących prawa autorskiego oraz praw pokrewnych stosowanych w odniesieniu do przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową<sup>506</sup> pojęcie transmisji przedstawia się poprzez przykład takiego rodzaju przesyłu programów w postaci nadawania drogą satelitarną lub kablową. W art. 2 tej Dyrektywy wskazano poprzez tytuł artykułu, że prawo do wydawania zezwoleń na publiczny przekaz satelitarny utworów chronionych prawem autorskim to prawo do nadawania programów.

Kolejne unijne akty prawne przełamują jednak tę definicję nadawania i rozszerzają rozumienie tego pojęcia o inne rodzaje transmisji bezprzewodowej lub przewodowej. Tego rodzaju podejście można zaobserwować w Dyrektywie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/789 z dnia 17 kwietnia 2019 r. ustanawiającej przepisy dotyczące wykonywania praw autorskich i praw pokrewnych mające zastosowanie do niektórych transmisji online prowadzonych przez organizacje radiowe i telewizyjne oraz do reemisji programów telewizyjnych i radiowych oraz zmieniająca dyrektywę Rady 93/83/EWG<sup>507</sup>. Dyrektywa ta m.in. harmonizuje określone obszary licencjonowania reemitowania programów, a także określa zasady opisanego niżej tzw. wprowadzania bezpośredniego. Dyrektywa SATCAB miała za zadanie ułatwić nadawanie i reemitowanie programów telewizyjnych i radiowych w ramach całej

---

<sup>506</sup> Dz.U. L 248 z 6.10.1993, p. 15–21.

<sup>507</sup> Dz.U. L 130 z 17.5.2019, p. 82–91, dalej: „Dyrektywa SATCAB II”.

Unii w sposób korzystny dla użytkowników<sup>508</sup>. W motywie 2 tego aktu prawnego określono, że dostęp do programów telewizyjnych i radiowych programów ma miejsce w czasie nadawania rzeczywistego (*live*), jak i na żądanie (*on-demand*), za pośrednictwem tradycyjnych kanałów (przekaz satelitarny, sieć kablowa), ale także w ramach usług online<sup>509</sup>. Nie jest to jednak rozdział kategoriyczny, ponieważ motyw ten określa, że usługi online istnieją obok nadawania programów telewizyjnych i radiowych<sup>510</sup>. Dyrektywa wyłącza z zakresu definicji reemisji transmisję online.

Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2010/13/UE z dnia 10 marca 2010 r. w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych<sup>511</sup> posługuje się, choć jedynie w motywie, gdyż podstawowym pojęciem jest „audiowizualna usługa medialna”<sup>512</sup>, szerokim pojęciem rozpowszechniania telewizyjnego, gdzie (m.in. wyróżnia się telewizję analogową i cyfrową, a odrębnie *live streaming* czy *video-on-demand*<sup>513</sup>).

Tym samym w obszarze europejskim wiąże się pojęcie nadawania (emisji, transmisji) oraz reemitowania (retransmitowania) z przesyłem sygnału radiowego lub telewizyjnego. Tym samym w ramach europejskiego obszaru prawnego widoczne jest wykorzystanie tradycyjnego związku (nawiązując do Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych) tych pojęć z radiem i telewizją.

---

<sup>508</sup> E. Laskowska-Litak, *Niejednolita nowelizacja prawa autorskiego*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2024, nr 10, s. 13-14.

<sup>509</sup> Zob. także Zalecenie Komisji (UE) 2023/1018 z dnia 4 maja 2023 r. w sprawie zwalczania piractwa internetowego wydarzeń sportowych i innych wydarzeń na żywo (Dz.U. L 136 z 24.5.2023, p. 83–94), gdzie zastosowanie pojęcia transmisja wiąże się z określeniem szerokiego katalogu sposobów przesyłu materiałów tj. za pomocą dowolnych środków, w tym drogą przewodową lub bezprzewodową.

<sup>510</sup> Zwracam jednak uwagę, że może być to pewna nieścisłość wynikająca z przejścia w ramach tego motywu z pojęcia „nadawanie” na wyjaśnianie pojęcia „reemitowania”.

<sup>511</sup> Dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych (Dz.U. L 95 z 15.4.2010, p. 1–24, dalej: „AVMS”).

<sup>512</sup> „audiowizualna usługa medialna» oznacza:

(i) usługę w rozumieniu art. 56 i 57 Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej, gdy podstawowym celem usługi lub jej dającej się oddzielić części jest dostarczanie ogółowi odbiorców - poprzez sieci łączności elektronicznej w rozumieniu art. 2 lit. a) dyrektywy 2002/21/WE - audycji, za które odpowiedzialność redakcyjną ponosi dostawca usług medialnych, w celach informacyjnych, rozrywkowych lub edukacyjnych; taka audiowizualna usługa medialna jest przekazem telewizyjnym w rozumieniu lit. e) niniejszego ustępu albo audiowizualną usługą medialną na żądanie w rozumieniu lit. g) niniejszego ustępu;

(ii) handlowy przekaz audiowizualny” (art. 1 ust. 1 lit. a AVMS).

<sup>513</sup> Motyw 27 AVMS.

Zarówno nadawanie, jak i reemitowanie na gruncie prawa krajowego – polskiego zostały zdefiniowane w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Aktualne brzmienie tych definicji jest wynikiem implementacji Dyrektywy SATCAB II<sup>514</sup>.

Nadawanie zostało wyjaśnione w art. 6 ust. 1 pkt 4 PrAut jako rozpowszechnianie utworu drogą emisji radiowej lub telewizyjnej, prowadzonej w sposób bezprzewodowy (naziemny lub satelitarny) lub w sposób przewodowy. Jednocześnie nowelizacja prawa autorskiego rozszerzyła tę definicję o proces techniczny wprowadzania bezpośredniego, który, na co wskazuje brzmienie definicji, jest przykładem sposobu rozpowszechniania w kontekście nadawania. Wprowadzaniem bezpośrednim jest hybrydowy<sup>515</sup> proces techniczny<sup>516</sup>, wykorzystywany przez organizację radiowa lub telewizyjną do przesyłania swojego sygnału z programem<sup>517</sup> innemu podmiotowi. Proces ten zakłada, że sam program nie jest publicznie dostępny w trakcie jego przesyłania. Celem opisywanego procesu jest przejęcie programu przez podmiot odbierający sygnał w całości i bez zmian oraz równoczesne i integralne przekazanie go do powszechnego odbioru (art. 6 ust. 1 pkt 4<sup>1</sup> PrAut). Takie wprowadzanie jest pojedynczą czynnością publicznego rozpowszechniania, w zakresie którego obowiązek pozyskania odpowiedniego zezwolenia od podmiotów uprawnionych obejmuje dystrybutora sygnału<sup>518</sup>. Z tego względu odpowiednie wynagrodzenie powinien uiszczać dystrybutor sygnału, jak i organizacja (radiowa lub telewizyjna) korzystająca z utworów lub przedmiotów praw pokrewnych<sup>519</sup>.

W tym miejscu zwracam uwagę na szereg zastrzeżeń wyrażonych co do takiego uwzględnienia wprowadzania bezpośredniego do definicji nadawania. Uwagi te dotyczyły głównie odrębnego od nadawania charakteru wprowadzania bezpośredniego (inne pole

---

<sup>514</sup> Uzasadnienie Rządowego projektu ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw, druk 406, s. 20-21.

<sup>515</sup> Posiadający cechy zarówno nadawania, jak i reemisji (J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Wprowadzenie...*, s. 108).

<sup>516</sup> Zwracam uwagę na niepotrzebne powtórzenie w art. 6 ust. 1 pkt 4 PrAut „procesu technicznego”, skoro wprowadzanie bezpośrednie samo w sobie jest procesem technicznym.

<sup>517</sup> Zwracam uwagę na brak definicji program ustawie. Zgodnie z wykładnią systemową należałoby uznać, że chodzi o program w rozumieniu ustawy o radiofonii i telewizji.

<sup>518</sup> Wyrok Sądu Okręgowego w Gdańsku z dnia 14 marca 2023 r., XVII GW 196/21, LEX nr 3573129.

<sup>519</sup> Por. Postanowienie Sądu Okręgowego w Gdańsku z dnia 14 marca 2023 r., XVII GW 196/21, LEX nr 3573130.



eksploatacji<sup>520</sup>, będące swoistą dystrybucją, konieczność publiczności nadawania)<sup>521</sup>. Jednocześnie w doktrynie wskazano, że właściwa implementacja powinna zabezpieczyć uczestników rynku przed podwójną płatnością za korzystanie z jednego utworu w ramach jednego pola eksploatacji, jakim jest specyficzna postać nadawania – wprowadzanie bezpośrednie<sup>522</sup>. Ta uwaga jest także powiązana z możliwością odpowiedniego stosowania przepisów o reemitowaniu do wprowadzania bezpośredniego<sup>523</sup>.

Wprowadzanie bezpośrednie nie jest rodzajem publicznego udostępniania (w rozumieniu prawa unijnego zgodnie z dyrektywą Dyrektywy 2001/29)<sup>524</sup>. Definicje przedstawione zarówno w Dyrektywie SATCAB II, jak i w polskiej ustawie sprzeciwiają się takiemu wnioskowi. Przede wszystkim art. 2 pkt 4 Dyrektywy SATCAB II stanowi wprost, że wprowadzanie bezpośrednie jest procesem technicznym. Definicja ta nie wskazuje na odrębność gospodarczą tego działania. Jeśli nawet uznać, że z opisu procesu można wyodrębnić gospodarczą różnorodność – nie jest to działanie publiczne. Zgodnie bowiem z przepisem dyrektywy: „(...) sygnał ten [przesyłany przez organizację radiową lub telewizyjną – dop. D.G.] **nie jest publicznie dostępny** [pogrubienie – D.G.] w trakcie tego przesyła”. Oznacza to, że nie jest spełniony warunek publicznego udostępniania określony w Dyrektywie 2001/29: „Państwa Członkowskie powinny zapewnić autorom wyłączne prawo do zezwalania lub zabrania na jakiegokolwiek **publiczne** [pogrubienie – D.G.] udostępnianie ich utworów (...)”. W przypadku polskiej ustawy o prawie autorskim

---

<sup>520</sup> Por. wypowiedź Prezes Związku Pracodawców Prywatnych Mediów Teresy Wierzbowskiej: Sejm, *Zapis przebiegu posiedzenia Komisji Kultury i Środków Przekazu z 11.6.2024 r.*, <https://www.sejm.gov.pl/Sejm10.nsf/biuletyn.xsp?skmr=KSP-18>, dostęp: 15.02.2025 r.

<sup>521</sup> Por. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Wprowadzenie...*, s. 108.

<sup>522</sup> A. Matlak, *Projekt polskiej implementacji dyrektywy 2019/789 dotyczącej wykonywania praw autorskich i praw pokrewnych w odniesieniu do transmisji online oraz reemisji programów*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2023, nr 1, s. 8. Ministerstwo nie zgodziło się z podniesionym zarzutem wystąpienia podwójnej płatności: „Ale przepis – pomimo tego, że to jest jedna czynność – mówi bardzo ważną rzecz, że obydwie podmioty, które uczestniczą w tym procesie, są użytkownikami praw autorskich. One dokonują eksploatacji praw autorskich. Obydwie podmioty muszą uzyskać zezwolenie na swoją działalność. (...). Nie ma tu żadnej podwójnej płatności. Każdy uprawniony uzyskuje zezwolenie za licencję, której udzielił” (tak Naczelnik wydziału w MKiDN Jacek Barski: Sejm, *Zapis przebiegu...*).

<sup>523</sup> Por. art. 8 ust. 1 Dyrektywy SATCAB II. Ministerstwo w odpowiedzi na te zastrzeżenia argumentowało, że tego rodzaju implementacja Dyrektywy SATCAB II ma za zadanie uniknąć wątpliwości w zakresie oceny wprowadzania bezpośredniego pod kątem definicji pola eksploatacji. Jednocześnie, zdaniem Ministerstwa, takie działanie pozwoli ominąć ryzyko kwestionowania zezwoleń organizacji zbiorowego zarządzania z uwagi na brak ujęcia w zezwoleniach wprowadzania bezpośredniego (por. wypowiedź Naczelnika wydziału w MKiDN Jacka Barskiego: Sejm, *Zapis przebiegu...*).

<sup>524</sup> Por. R. Markiewicz, *Prawo autorskie na jednolitym rynku cyfrowym. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/790*, Warszawa 2021, s. 352.

także nie jest to pole eksploatacji samym w sobie, ponieważ przesyłany program w rozumieniu art. 6 ust. 1 pkt 4<sup>1</sup> PrAut także nie jest publicznie dostępny w czasie tej transmisji. Wprowadzanie do obrotu może stać się elementem pola eksploatacji, kiedy nadawanie lub reemitowanie obejmujące ten proces będzie publiczne zgodnie z art. 50 pkt 34 PrAut. Nie będzie jednak nigdy samodzielnym polem eksploatacji z uwagi na brak publiczności przekazu<sup>525</sup>. Wprowadzanie bezpośrednie może być oczywiście elementem pola eksploatacji – publicznego nadawania<sup>526</sup>. W takiej sytuacji należy uznać, że ma miejsce jedynie pojedyncza czynność publicznego komunikowania pod warunkiem, że organizacja (radiowa lub telewizyjna) nie przekazuje programów odbiorcom, a tylko wprowadza bezpośrednio swój sygnał (nośnik programu) dystrybutorowi sygnału, który przekazuje sygnał odbiorcom, aby umożliwić im oglądanie lub wysłuchanie programów. W takiej czynności uczestniczą: organizacja radiowa i telewizyjna oraz dystrybutor sygnału<sup>527</sup>. W doktrynie wskazuje się, że jest to element problemu, który został podjęty przez TSUE w wyroku w sprawie C-325/14<sup>528</sup>, dotyczącego przekazywania sygnału przez nadawcę nie do publicznego odbioru, a do dystrybutora kablowego, który udostępnia program swoim abonentom, w formie zakodowanej<sup>529</sup>. Niemniej jednak, jeżeli poza wprowadzaniem bezpośrednim organizacje dokonują jeszcze nadawania sygnału bezpośrednio na rzecz odbiorców – takie działanie stanowi odrębną czynność publicznego komunikowania<sup>530</sup>.

Reemitowanie zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt 7 PrAut oznacza rozpowszechnianie utworu przez inny podmiot niż pierwotnie nadający, drogą przejmowania w całości i bez zmian programu organizacji radiowej lub telewizyjnej oraz równoczesnego i integralnego przekazywania tego programu do powszechnego odbioru. Podmiotem reemitującym może być także podmiot, pod którego kontrolą i na którego odpowiedzialność takie pierwotne nadawanie jest prowadzone. Będzie to miało miejsce np. wtedy gdy w ramach grupy kapitałowej inna spółka

---

<sup>525</sup> Tak też: A. Matlak, T. Targosz, M. Wyrwiński, *Wybrane aspekty implementacji przepisów dyrektywy 2019/790 i dyrektywy 2019/789 w zakresie udostępniania utworów online*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2020, nr 4, s. 43.

<sup>526</sup> Por. A. Matlak, *Projekt polskiej...*, s. 8.

<sup>527</sup> Motyw 20 Dyrektywy SATCAB II. Jednocześnie organizacja i dystrybutor powinni uzyskać od podmiotów uprawnionych zezwolenie na własny udział w tej czynności, który nie skutkuje automatycznie współodpowiedzialności za komunikowanie (motyw 20 Dyrektywy SATCAB II).

<sup>528</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 19 listopada 2015 r., C-325/14, ECLI:EU:C:2015:764.

<sup>529</sup> A. Matlak, *Projekt polskiej...*, s. 8.

<sup>530</sup> A. Matlak, T. Targosz, M. Wyrwiński, *Wybrane aspekty...*, s. 43. Tak też: A. Matlak, *Projekt polskiej...*, s. 9.

odpowiada za zarządzanie procesem, a inna dokonuje technicznych czynności nadawania. Reemitowanie może być dokonane niezależnie od sposobu otrzymywania sygnału pozwalającego na taką reemisję. Może to być także dokonane za pośrednictwem wyżej opisanego wprowadzania bezpośredniego. Ta zmiana także wywołała kontrowersje z uwagi na podnoszenie, że w Dyrektywie SATCAB II wyprowadzanie bezpośrednie objęte jest przepisami dotyczącym reemisji jedynie odpowiednio, a nie wprost<sup>531</sup>. Ma to swoje umocowanie w art. 8 ust. 1 Dyrektywy SATCAB II. Reemitowanie jest powiązane z definicją nadawania poprzez pojęcie podmiotu pierwotnie nadającego.

W przypadku reemitowania za pośrednictwem usługi dostępu do Internetu konieczne jest, aby to działanie było prowadzone w środowisku kontrolowanym (art. 2 pkt 2 lit. b) SATCAB II). Takie środowisko zostaje określone wtedy, kiedy podmiot reemitujący dokonuje zabezpieczonej reemisji do upoważnionych użytkowników (art. 2 pkt 3 SATCAB II). Taka kontrola mogłoby polegać na uruchamianiu reemisji tylko względem określonych użytkowników ustalonych na podstawie danych logowania (np. loginów), adresów IP<sup>532</sup> (miejsc przebywania), lub innych, pozwalających na podejmowanie decyzji przez reemitenta. Ten obszar definicji reemisji został zaimplementowany w polskiej ustawie prawnoautorskiej w taki sposób, że obszar dotyczący usługi dostępu do Internetu został określony nie w definicji (tj. w art. 6 PrAut), a w przepisie dotyczącym obowiązkowego pośrednictwa właściwej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi w zakresie zawierania umowy na reemisje utworów (art. 21<sup>1</sup> PrAut). Takie działanie ustawodawcy jest zgodne z propozycjami przedstawicieli doktryny: A. Matlaka, T. Targosza oraz M. Wyrwińskiego<sup>533</sup>.

Podstawą różnicą między tymi pojęciami jest to, że reemisji dokonuje inny podmiot niż ten, który dokonuje nadawania tego samego utworu co podmiot reemitujący. Ponadto reemitowanie nie jest ograniczone wyłącznie do transmisji radiowej lub telewizyjnej. Zgodnie z

---

<sup>531</sup> Por. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Wprowadzenie...*, s. 108.

<sup>532</sup> „w przypadku reemisji dokonywanej za pośrednictwem Internetu dyrektywa 2019/789 odnosi się tylko do usług świadczonych w środowisku kontrolowanym (np. w systemie IPTV)” – tak: A. Matlak, *Nowe zasady dotyczące nadawania oraz reemisji programów radiowych i telewizyjnych z wykorzystaniem cyfrowych kanałów dystrybucyjnych wynikające z dyrektywy 2019/789*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2020, nr 2, s. 121. Tak też: A. Matlak, T. Targosz, M. Wyrwiński, *Wybrane aspekty...*, s. 39.

<sup>533</sup> A. Matlak, T. Targosz, M. Wyrwiński, *Wybrane aspekty...*, s. 41.

wyrokiem Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie<sup>534</sup> licencja może obejmować reemitowanie programu za pośrednictwem platform cyfrowych bądź kablowych. Tym samym nie następuje w tym zakresie ograniczenie wyłącznie do transmisji radiowej lub telewizyjnej. Choć platformy cyfrowe tradycyjne są określane jako tzw. multipleksy<sup>535</sup>, nie ma (z uwagi na treść definicji reemitowania) przeciwwskazań, aby objąć tym pojęciem również rozpowszechnianie internetowe w drodze reemisji. Wystarczy, aby takie rozpowszechnianie było równoczesne (tożsamość czasowa) i integralne (jednoczesność treści)<sup>536</sup>. W wyniku nowelizacji implementujących Dyrektywę SATCAB II wnioszek ten nie wymaga dodatkowej argumentacji z uwagi na wprowadzoną w definicji neutralność technologiczną procesu reemitowania<sup>537</sup>. Neutralności technologicznej nie należy jednak utożsamiać z brakiem zabezpieczeń technicznych zapewniających odpowiedni poziom ochrony przesyłanych treści<sup>538</sup>.

Pomimo tego, że implementacja dyrektywy SATCAB II zmodyfikowała definicję nadawania i reemitowania, ich trzon pozostał bez zmian, a nowelizacja raczej uszczegółowiła pewne obszary znaczeniowe tych pojęć. Z tego względu dotychczasowe orzecznictwo i stanowiska doktryny można uznać także w zakresie nowych definicji. Oczywiście nie wyklucza to weryfikacji, czy poprzednie stanowiska w zakresie wykładni są w pełni zgodne z nowym brzmieniem. Niemniej w większości poprzednie wyjaśnienia w orzeczeniach lub publikacjach naukowych powinny się ostać.

W ramach polskiego porządku prawnego największe znaczenie mają definicje prawa krajowego, które zostały zaprezentowane w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Choć polska ustawa wykorzystuje własne rozwiązania oraz te wynikające z implementacji

---

<sup>534</sup> Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 4 marca 2020 r., III SA/Wa 1629/19, LEX nr 3038273.

<sup>535</sup> A. Matlak, *Reemisja kablowa utworów w świetle orzecznictwa Sądu Najwyższego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2009, nr 1, s. 5. Multipleks to zbiór kanałów, które wraz z usługami dodatkowymi są transmitowane w sposób cyfrowy i z wykorzystaniem jednego kanału częstotliwości (emitel, *Co to jest multiplex?*, <https://emitel.pl/faq/co-to-jest-naziemna-telewizja-cyfrowa-2/>, dostęp: 13.8.2023 r.). Na przykład w ramach multipleksu 2 (tzw. MUX 2) nadawane są następujące, darmowe kanały: Polsat, TVN, TV4, TV6, Puls, Puls 2, TVN 7, Super Polsat (P. Czerny, *Naziemna telewizja cyfrowa – lista kanałów dostępnych w standardzie DVB-T2*, <https://nano.komputronik.pl/n/naziemna-telewizja-cyfrowa/>, dostęp: 13.8.2023 r.).

<sup>536</sup> A. Matlak, *Reemisja kablowa...*, s. 5-6.

<sup>537</sup> Por. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Wprowadzenie...*, s. 102.

<sup>538</sup> Wyrok Sądu Okręgowego w Warszawie z dnia 16 grudnia 2020 r., XXII GW 149/20, LEX nr 3591744.

dyrektywy SATCAB II w zakresie nadawania i reemitowania, tak nie należy całkowicie wykluczać rozumienia tych pojęć funkcjonującego w prawie międzynarodowym, zwłaszcza w przypadku obrotu międzynarodowego. Niemniej wpływ eurolegislatora, wynikający zwłaszcza z konieczności implementacji dyrektyw, skutkuje koniecznością zwrócenia większej uwagi na ten obszar w zakresie analizy polskiego pojęcia nadawania i reemitowania. Badanie wzbogacone o treść prawa unijnego prowadzi do konkluzji, że pojęcia nadawania i reemitowania są związane ściśle z rynkiem radiowo-telewizyjnym, a nie internetowym. Widoczne jest to zwłaszcza w zestawieniu dyrektyw związanych z prawem autorskim (np. Dyrektywy Rady nr 93/83/EWG z dnia 27 września 1993 r. w sprawie koordynacji niektórych zasad dotyczących prawa autorskiego oraz praw pokrewnych stosowanych w odniesieniu do przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową) z AVMS.

Jednocześnie w związku z nowymi sposobami rozpowszechniania utworów audiowizualnych w sieci, wykształciły się dwa dodatkowe pojęcia, już omówione w tym opracowaniu: *webcasting* oraz *simulcasting*. Ponawiając wniosek o tym, że pojęcia te są szersze niż streaming, tak nie stanowią one właściwego opisu streamingu np. w ramach umowy prawnoautorskiej. Choć *webcasting* i *simulcasting* mogą zostać wykorzystane w praktyce do opisu procesu rozpowszechniania utworu, to nie są to pola eksploatacji, gdyż nie są uszczegółowione w zakresie charakterystyki technicznej i gospodarczej. Mogą być to pojęcia przydatne dla konkretniejszego uregulowania tego, jak utwór będzie w praktyce wykorzystywany. Niemniej potrzebne jest każdorazowo dokładne wskazanie, jakie działania techniczne będą wykorzystywane do przeprowadzania *webcastingu* i *simulcastingu*. Jednocześnie warto zwrócić na treść motywu 27 AVMS, gdzie eurolegislator rozdzielił *livestreaming* od *video-on-demand* i od *webcastingu*. Rozdział ten jest utrwalonym podziałem w prawie Unii Europejskiej<sup>539</sup>.

---

<sup>539</sup> Tak też w: (1) art. 6b ust. 2 lit. b i ust. 3 lit. f Rozporządzenia wykonawczego Rady (UE) nr 282/2011 z dnia 15 marca 2011 r. ustanawiającego środki wykonawcze do dyrektywy 2006/112/WE w sprawie wspólnego systemu podatku od wartości dodanej (przekształcenie), (Dz.U. L 77 z 23.3.2011, p. 1–22), (2) pkt. 3.1.4.11.6 Załącznika IV do Rozporządzenia wykonawczego Komisji (UE) 2020/194 z dnia 12 lutego 2020 r. ustanawiającego szczegółowe zasady stosowania rozporządzenia Rady (UE) nr 904/2010 w odniesieniu do procedur szczególnych dla podatników, którzy świadczą usługi na rzecz osób niebędących podatnikami, prowadzą sprzedaż towarów na odległość i dokonują niektórych krajowych dostaw towarów (Dz.U. L 40 z 13.2.2020, p. 114–124), gdzie transmisja i retransmisja jest oddzielone od streamingu IP.

Nadawanie nie spełnia warunków pozwalających opisać tym pojęciem streaming. Podstawowa różnica występuje w zakresie charakterystyki technicznej określonej w definicji nadawania. Nadawanie wprost i bezpośrednio w przepisie zostało określone jako rozpowszechnianie drogą emisji radiowej lub telewizyjnej. Emisja telewizyjna obejmuje transmisję sygnału telewizyjnego za pomocą systemu telewizji naziemnej, kablowej lub satelitarnej<sup>540</sup>. Tym samym jest to odrębny sposób transmisji od rozpowszechniania drogą emisji internetowej za pomocą streamingu. Oczywiście telewizja (rozumiana potocznie jako zbiór audycji przekazywanych przez kanały telewizyjne) może być transmitowana poprzez Internet na zasadach streamingu, ale wtedy jest to odejście od sygnału telewizyjnego i zastąpienie go transmisją internetową<sup>541</sup>.

Ponadto, wykorzystując wyjaśnienia i wnioski przedstawione przez J. Bartę i R. Markiewicza<sup>542</sup>, nadawanie nie odpowiada także pod względem technicznym streamingowi<sup>543</sup> (z uwagi na uznawanie przewagi charakterystyki technicznej nad gospodarczą, rynkową<sup>544</sup>). Jednocześnie nieprzekonujące są argumenty zwracające uwagę na punkt widzenia odbiorcy. Po pierwsze, odbiorca nie ma udziału w sporządzaniu umowy prawnoautorskiej np. między twórcą (twórcami) a producentem czy organizacją nadawczą. Biorąc pod uwagę, że jest to umowa, to w proces jej wykładni nie angażuje się intencji, poglądów, charakterystyki osoby trzeciej tj. nie-strony umowy<sup>545</sup>. Po drugie aktualnie wciąż rynek internetowy oddziela się od rynku

---

<sup>540</sup> Netia, *Jakie są rodzaje telewizji? Czym się od siebie różnią?*, <https://www.netia.pl/pl/blog/jakie-sa-rodzaje-telewizji>, dostęp: 13.8.2023 r., gdzie telewizja internetowa jest wyróżniana, ale wprost jest wskazane na korzystanie z Internetu jako platformy wykorzystywanej do udostępniania materiałów w ramach *livestreamingu* lub *on-demand streamingu*: „Pozwala na to telewizja internetowa, czyli nadająca sygnał przy użyciu technologii strumieniowej, z pominięciem połączenia naziemnego i satelitarnego”.

<sup>541</sup> Wikipedia, *Streaming television*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Streaming\\_television#cite\\_note-coursehero1-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Streaming_television#cite_note-coursehero1-1), dostęp: 13.8.2023 r.

<sup>542</sup> Wyrażone w: J. Barta, R. Markiewicz, *Telewizja interaktywna...*, s. 48-54.

<sup>543</sup> Choć sam nie uważam, że kryterium gospodarcze powinno mieć znaczenie, również i w tym zakresie można przedstawić argumenty za wyodrębnieniem nadawania internetowego i uznanie go za nowe pole eksploatacji, odrębne od nadawania jako takiego (T. J. Guzik, *Pola eksploatacji telewizji interaktywnej przyjęte w polskim prawie autorskim*, „Zeszyt Naukowy Naukowego Koła Cywilistów. Prawo Autorskie i Własność Przemysłowa” 2014, s. 46-47).

<sup>544</sup> Przeciwnie: K. Klafkowska-Waśniowska, *Prawa do nadań...*, s. 95: „webcasting spełnia wymagania definicji z pr. aut., może zostać uznany za nadawanie, mimo różnic technicznych między przekazem internetowym i tradycyjnym”.

<sup>545</sup> Por. art. 65 § 2 KC oraz M. Świerczyński, Komentarz do art. 65 [w:] red. M. Załucki, *Kodeks cywilny. Komentarz*, wyd. 3, Warszawa 2023, nb. 3: „Zgodny zamiar stron opiera się na rzeczywistych, uzgodnionych intencjach stron co do skutków prawnych, które mają nastąpić w związku z zawarciem umowy”. Nawet jeśli należy skorzystać z wykładni obiektywnej, to dotyczy ona wzorca człowieka rozsądnego w odniesieniu do sytuacji strony

telewizyjnego, wskazując na różne obszary biznesowe<sup>546</sup>. Jednocześnie nie jest możliwe w tym zakresie wykorzystanie twierdzenia Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej, że: „technika przekazywania obrazu nie jest elementem decydującym”<sup>547</sup>. Wyrok ten odwołuje się do pojęcia „audiowizualnej usługi medialnej”, na podstawie którego TSUE zdefiniował „nadawanie programów telewizyjnych”, zastrzegając jednocześnie, że definicja nadawania określona w art. 1 lit. a) Dyrektywy 89/552/EWG Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 3 października 1989 r. w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych<sup>548</sup> ma charakter definicji autonomicznej<sup>549</sup>. Co prawda, wyżej wspomniany wyrok odnosił się do poprzedniego stanu prawnego, niemniej na gruncie AVMS również podstawowe jest pojęcie audiowizualnej usługi medialnej. Ponadto, w aktualnym stanie prawnym rozbieżność między nadawaniem tradycyjnym (radiowe lub telewizyjne) i streaming jest dodatkowo wzmocniona treścią wspomnianego już motywu 27 AVMS. Jednocześnie omówiony wyżej wyrok TSUE został wydany w 2005 r., czyli w czasach, kiedy dopiero zakładane były aktualnie największe serwisy streamingowe, a sama technologia nie miała jeszcze takiego zasięgu, jak obecnie. Tym samym wyrok ten można uznać za zdezaktualizowany pod względem technologicznym. Dwadzieścia lat w technologii i Internecie to wiele czasu, przez upływ którego zmieniły się realia funkcjonowania tradycyjnej telewizji (rozumianej jako rodzaj mediów) i nowoczesnego Internetu (rozumianego jako sieć powiązań między urządzeniami pozwalająca na wymianę danych między nimi).

Z uwagi na powyższe, w zakresie streamingu dokonywanego w Polsce wciąż aktualny pozostaje wniosek określony w poprzedniej pracy, że z wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z 19.11.2015 r. w sprawie o sygn. C-325/14 wynika, że: wyłącznie dystrybutor

---

umowy (E. Rott-Pietrzyk, Komentarz do art. 65 [w:] red. P. Machnikowski, Zobowiązania, t. I, Warszawa 2022, nb. 45, 62), czyli nie do sytuacji osoby niezwiązanej umową.

<sup>546</sup> Por. twnpl, *TELEWIZJA CZY INTERNET?* | *See Bloggers*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZSIRG8CFkzk>, dostęp: 13.8.2023 r.

<sup>547</sup> Motyw 29 Wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 2 czerwca 2005 r., C-89/04, ECLI:EU:C:2005:348.

<sup>548</sup> Dz.U. L 298 z 17.10.1989, p. 23-30.

<sup>549</sup> Motyw 25 Wyroku. Tym samym niewłaściwe jest stwierdzenie J. Barty i R. Markiewicza, że pogląd o tym, że nadawanie programów telewizyjnych to również nadawanie w Internecie (nadawanie internetowe), ma generalny charakter (J. Barta, R. Markiewicz, *Telewizja interaktywna...*, s. 50-51).

treści poprzez streaming dokonuje publicznego udostępnienia<sup>550</sup>. Choć wskazuje się, że Dyrektywa SATCAB II zmodyfikowała tę interpretację<sup>551</sup>, to, biorąc pod uwagę, że wprowadzanie bezpośrednie nie mieści się w definicji publicznego udostępniania, ponieważ nie jest to działanie publiczne, nie modyfikuje to ww. wniosku. Sama Dyrektywa SATCAB II powołuje się na konieczność wyróżniania jedynie udostępniania organizacjom radiowym i telewizyjnym „środków technicznych”, gdyż w takim przypadku nie dochodzi do uczestniczenia w czynności publicznego komunikowania<sup>552</sup>. Wprowadzanie bezpośrednie może być elementem publicznego udostępniania i elementem pola eksploatacji wyłącznie w przypadku publiczności nadawania lub reemitowania, który, jako proces techniczny, może umożliwić. Nie zmienia to jednak faktu, że jest to wyłącznie proces techniczny (nazwa technologii). W przypadku nadawania lub reemitowania zdefiniowanego w polskiej ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych, dopiero w połączeniu z publicznym nadawaniem lub reemitowaniem staje się częścią pola eksploatacji. Przekazanie do powszechnego odbioru jest jednak czynnością następczą, nieobjętą definicją wprowadzenia bezpośredniego zarówno w Dyrektywie SATCAB II, jak i w PrAut. Upraszczając definicje wprowadzania bezpośredniego z Dyrektywy SATCAB II, jak i w PrAut, należy wskazać, że jest to proces techniczny służący niepublicznemu przesyłaniu sygnału zawierającego jakąś treść. Tak ogólne pojęcie jak najbardziej może obejmować proces strumieniowania (*live* lub *on-demand*) zgodnie z definicją ustaloną na początku opracowania, ale nie w charakterze pola eksploatacji.

Reemisja, w tym z wykorzystaniem wprowadzania bezpośredniego, może być wykorzystana jako pole eksploatacji obejmujące streaming. Jednakże wyłącznie *livestreaming* (tylko taki gwarantuje jednoczesność transmisji) i nie bezpośrednio tj. streaming nie stanowi w tym przypadku odrębnego pola eksploatacji, a jest jedynie technicznym sposobem wykorzystywania pola w postaci publicznego reemitowania utworu. Dlatego też w praktyce za zasadne powinno uznać się każdorazowe dookreślenie sposobu reemitowania utworu, aby

---

<sup>550</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 19 listopada 2015 r., C-325/14, ECLI:EU:C:2015:764.

<sup>551</sup> Tak: R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 356.

<sup>552</sup> Motyw 20 Dyrektywy SATCAB II oraz A. Matlak, *Nowe zasady...*, s. 126, gdzie autor powołuje się dodatkowo na wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 16 marca 2017 r., C-138/16, ECLI:EU:C:2017:218. Wyrok ten wskazuje, że: „wymogiem uzyskania zezwolenia autora nie jest objęta równoczesna, pełna i niezmienniona transmisja za pośrednictwem kabli na terytorium krajowym programów nadawanych przez krajową organizację radiowo-telewizyjną, o ile transmisja ta stanowi zwykły środek techniczny udostępniania” (motyw 44 wyroku).



uniknąć konfliktu między stronami wywołanego niedookreśleniem intencji stron w tym zakresie. Konieczne jest zwrócenie uwagi, zwłaszcza w relacjach transgranicznych, na sposób regulacji „reemitowania” w prawie krajowym, która może być faktycznie rozbita na kilka jednostek redakcyjnych, jak ma to miejsce w przypadku Polski.

Problematyczne w kontekście powyższego wniosku u w przypadku polskiej definicji nadawania jest określenie w definicji reemisji w Dyrektywie SATCAB II, że nie występuje ona, jeżeli pierwotna transmisja odbywa się w formie transmisji online. W polskiej definicji tego pojęcia, w art. 6 ust. 1 pkt 5 PrAut nie znajduje się takie określenie. W kontekście terytorialności prawa autorskiego stwierdzić należy, że w Polsce reemitowanie może następować nawet w przypadku pierwotnej transmisji dokonywanej w formie online. Wynika to także z ostatniego fragmentu definicji zawartej w polskiej ustawie: „niezależnie od sposobu, w jaki reemitent otrzymuje sygnał umożliwiający mu reemitowanie” (art. 6 ust. 1 pkt 5 PrAut). W polskiej ustawie wskazane wyłączenie pierwotnej transmisji w formie transmisji online zostało zaimplementowane w art. 21<sup>1</sup> PrAut (tak jak obszar reemitowania za pomocą usługi dostępu do Internetu), gdzie określono, że obowiązku pośrednictwa właściwej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi nie stosuje się do reemitowania utworów pierwotnie nadawanych wyłącznie w systemie teleinformatycznym w rozumieniu ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną (art. 21<sup>1</sup> ust. 2 pkt 2) PrAut).

Słusznie wydaje się zatem uregulowanie w Dyrektywie o audiowizualnych usługach medialnych zakładające istnienie szerokiego pojęcia rozpowszechniania telewizyjnego jako pojęcia obejmującego wiele różnych typów rozprowadzania programów telewizyjnych. Nie chodzi jednak w tym wypadku o sygnał telewizyjny, a o telewizję jako medium komunikacyjne<sup>553</sup>. Dzięki temu wyodrębnia się kolejna podstawa do twierdzenia, że nadawanie jest innym polem eksploatacji niż streaming (i to zarówno w formie *livestreamingu*, jak i *on-demand streamingu*).

Reasumując, w praktyce pole eksploatacji w postaci nadawania w polskim porządku prawnym, zgodnie z definicją z art. 6 ust. 1 pkt 4 PrAut, nie obejmuje transmisji na drodze streamingu. Korzystając z treści motywu 48 Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady

---

<sup>553</sup> Merriam-Webster, *television*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/television>, dostęp: 12.8.2023 r.

2014/26/UE z dnia 26 lutego 2014 r. w sprawie zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi oraz udzielania licencji wieloterytorialnych dotyczących praw do utworów muzycznych do korzystania online na rynku wewnętrznym<sup>554</sup>, można w tym zakresie dodatkowo wyjaśnić, że licencja obejmująca wyłącznie działalność nadawczą, nie jest właściwa do wykorzystywania utworów chronionych prawem autorskim w zakresie transmisji online. Reemisja może wykorzystywać streaming w formie *livestreamingu*, jednakże nie jest to pole eksploatacji bezpośrednio dotyczące tej technologii transmisji danych. Wprowadzanie bezpośrednio może opisywać proces strumieniowania, ale samo w sobie nie stanowi pola eksploatacji.

Powyższe analizy nadawania i reemitowania skłaniają do wniosku, że konieczne jest ujednolicenie wykorzystywanych pojęć. Niestety z uwagi na przepisy z różnych poziomów (prawo międzynarodowe, unijne, krajowe), a także dotyczące różnych zakresów prawa (prawo autorskie, prawa pokrewne, prawo mediów), nie można wprost określić jednego podejścia lub jednej wiodącej definicji. Ta niespójność może wynikać z faktu, że późniejsze akty prawne zaczęły zauważać istotność sieci Internet i próbowały dostosować swoją nomenklaturę do tego stanu faktycznego (np. w zasadzie nieuspójnione nigdzie stosowania słowa transmisja, czy nadawanie). Niemniej z uwagi na obowiązywanie aktów prawnych sprzed wielu lat, nie jest to możliwe w pełnym zakresie, co byłoby wykonalne jedynie przy pełnej rewizji określonych postanowień różnych aktów prawnych zarówno krajowych, jak i unijnych oraz międzynarodowych.

#### **6.2.4. Publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym**

Ostatnim z analizowanych pól eksploatacji wymienionych w polskiej ustawie prawnoautorskiej jest publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym, które zostało wymienione w art. 50 PrAut. Zgodnie z wyjaśnieniami zaprezentowanymi we wcześniejszej części pracy – publiczne

---

<sup>554</sup> Dz.U. L 84 z 20.3.2014, p. 72–98.

udostępnianie z art. 50 ust. 3 PrAut jest publicznym udostępnianiem określonym w art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29 i jednocześnie jest przykładem rozpowszechniania utworów w rozumieniu polskiej ustawy prawnoautorskiej.

Zgodnie z poprzednim fragmentami tego opracowania: publiczne udostępnianie zakłada świadomy przekaz utworu znacznej, nowej i nieokreślonej liczbie potencjalnych odbiorców, którzy mają techniczną możliwość odbioru przekazu z utworem, która to publiczność znajduje się w innym miejscu niż miejsce udostępniania przekazu. W kontekście tego pola eksploatacji należy jednak zwrócić uwagę, że dotyczy ono jedynie takiej sytuacji, kiedy odbiorca przekazu zawierającego utwór może uzyskać dostęp do tego utworu (za pomocą odbioru przekazu) w miejscu i czasie przez siebie wybranym. Oznacza to, że to pole eksploatacji obejmuje wyłącznie te sytuacje, w których to od żądania odbiorcy zależy uzyskanie dostępu do utworu (np. poprzez kliknięcie przycisku: „zobacz”, „oglądaj” itp.). Tym samym to dookreślenie wyklucza *livestreaming*, który dostępny jest wyłącznie wtedy, kiedy to nadawca (np. streamer, youtuber) uruchamia transmisję, która trwa do momentu jej wyłącznie i tylko w tym czasie możliwy jest jej odbiór przez odbiorcę. Co prawda odbiorca wciąż wybiera, czy z treścią transmisji się zapozna oraz przez jaki czas będzie ja odbierał, niemniej podstawowego wyboru co do czasu trwania transmisji i miejsca jej przekazywania (np. określona platforma streamingowa) dokonuje nadawca. Przeciwny wniosek należał wyprowadzić w stosunku do *on-demand streamingu*, gdzie materiały są dostępne w jakiejś przestrzeni cyfrowej (np. na YouTube), gdzie oczekują na wyrażenie żądania przez odbiorcę, który zadecyduje, że w danym miejscu i czasie (określonym przez samego odbiorcę) zapozna się z utworem transmitowanym w ramach *on-demand streamingu*.

Warto jeszcze pochylić się nad kwestią publiczności w kontekście miejsca publicznego. Otóż czasami dostęp do określonych materiałów prezentowanych w formie *on-demand streamingu* jest ograniczony poprzez konieczność utworzenia konta na platformie lub za opłatą dostępową tzw. paywallem. W tym kontekście analizy przeprowadzone przez Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej można uzupełnić orzecznictwem polskiego Trybunału Konstytucyjnego. Trybunał w wyroku z 21.9.2015 r. (sygn. akt K 28/13)<sup>555</sup> określił, że miejsce

---

<sup>555</sup> Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 21 września 2015 r., K 28/13, Dz.U. 2015 poz. 1539.

publiczne to przestrzeń, do której dostęp ma nieograniczona liczba osób, w tym taka, do której wstęp jest ograniczony poprzez konieczność pokazania odpowiedniego dokumentu np. biletu, w tym taki miejscem jest również Internet<sup>556</sup>. Jest to co prawda wyrok wydany w zakresie prawa karnego – kodeksu wykroczeń (tj. art. 49 § 1 ustawy z dnia 20 maja 1971 r. – Kodeks wykroczeń<sup>557</sup>), niemniej stanowi istotny głos pozwalający na uzupełnienie i pełne zdekodowanie znaczenia „publiczności” udostępnienia, przekazu, transmisji itp. Tym samym ograniczenie możliwości uzyskania dostępu do materiału poprzez konieczność logowania lub uiszczenia opłaty nie stanowi zaprzeczania publiczności przekazu.

Reasumując, wyłącznie *on-demand streaming* jest objęty określonym w art. 50 pkt 3 PrAut polem eksploatacji w postaci publicznego udostępniania utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym – stanowi jego uszczegółowienie. Tym samym drugi typ strumieniowania (*livestreaming*) należy ocenić pod względem możliwości jego określenia jako nienazwanego (nowego z perspektywy aktualnej treści art. 50 PrAut) pola eksploatacji.

## 7. Streaming jako nienazwane (nowe) pole eksploatacji

W celu określenia statusu prawnautorskiego *livestreamingu* w zakresie pól eksploatacji utworów chronionych wyjaśnić należy pojęcie „nowego pola eksploatacji”. Jest to pojęcie kluczowe nie tylko z punktu widzenia obrotu gospodarczego tj. umów prawnautorskich i ich funkcjonowania w czasie. Jest to także pojęcie, które obejmuje pola eksploatacji niewymienione w ustawie (nienazwane pola eksploatacji). Poprzez definicję tego pojęcia można określić, czy taka forma korzystania z utworu spełnia definicję pola eksploatacji, jak i wyróżnia się od innych pól na tyle, aby nie zostać objęta już istniejącymi. Tym samym nowe pole eksploatacji to (w zależności od stanu faktycznego) pole niewymienione w ustawie lub w umowie prawnautorskiej, ale na tyle odrębne od tych wymienionych, że należy je postrzegać jako nowy obszar możliwości korzystania z utworu.

---

<sup>556</sup> *Ibidem*, s. 11-12.

<sup>557</sup> Aktualnie: Dz. U. z 2023 r. poz. 2119, na moment wydawania omawianego wyroku: Dz. U. z 2013 r. poz. 482

Już na etapie nowelizacji polskiej ustawy prawnoautorskiej z 2002 r.<sup>558</sup> zauważono, że poszczególne pola eksploatacji w ramach art. 50 PrAut zostały wyodrębnione z uwagi na różnice techniczne (art. 50 ust. pkt 1 PrAut), jak i gospodarcze (zwłaszcza art. 50 pkt 2 PrAut)<sup>559</sup>. Wyodrębnianie pól eksploatacji na podstawie wyżej określonych dwóch kategorii kryteriów miało jednak miejsce jeszcze wcześniej, czego przykładem jest wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 17.1.1992 r. dotyczący wyodrębnienia pola eksploatacji w postaci rozpowszechniania utworów na wideokasetach od rozpowszechniania w kinach i telewizji. W wyroku tym oparto się na różnorodności technicznej (nośnik) wyróżniając jednak jako kluczowy komercyjny punkt widzenia<sup>560</sup>. W doktrynie, pod wpływem wskazanego wyroku<sup>561</sup>, wyrażono zapatrywanie, jakoby jednym z ogólnych kryteriów określania nowego, odrębnego pola eksploatacji było kryterium nowej publiczności<sup>562</sup>. Kolejni autorzy dookreślili to kryterium o konieczność wystąpienia przewagi kryterium nowego znaczenia ekonomicznego (w postaci np. nowego kręgu odbiorców<sup>563</sup>, szerszego terytorialnego zasięgu użytku lub poznania nowych pól eksploatacji<sup>564</sup>) przy decydowaniu o wyodrębnieniu nowego pola eksploatacji<sup>565</sup>. Powyższe zapatrywanie w późniejszym czasie szerzej opisano (wraz z podaniem dodatkowych kryteriów oceny w późniejszej publikacji), a także dookreślono, że chodzi o uznanie sposobu eksploatacji

---

<sup>558</sup> Ustawa z dnia 28 października 2002 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych., Dz.U. 2002 nr 197 poz. 1662.

<sup>559</sup> M. Smycz, *Prawo autorskie...*, art. 50. Potwierdził to w późniejszym czasie T. Targosz: T. Targosz, *Przedmiot umowy przenoszącej pola eksploatacji* [w:] T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska, *Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe*, Warszawa 2010, s. 188-189.

<sup>560</sup> Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 17 stycznia 1992 r., I ACr 296/91, LEX nr 62598.

<sup>561</sup> Wyrok ten uznaje się za inspirację wyróżniania kryterium odrębności technicznej i ekonomicznej (W. Machała, Komentarz do art. 50 [w:] red. R. M. Sarbiński, red. W. Machała, *Prawo autorskie...*, s. 899), na podstawie którego to wyróżnienia przechodzi się do wyjaśniania kryterium odrębności ekonomicznej.

<sup>562</sup> E. Traple, *Autorskie prawa majątkowe* [w:] red. J. Barta, *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 2, Warszawa 2007, s. 197. Autorka wykorzystała to kryterium jako wyodrębnienie pól eksploatacji w postaci: *Pay per View* oraz *Near Video-On Demand*, które według autorki nie różnią się technicznie od nadawania, przy czym zwracam uwagę, że w tym zakresie autorka omawiała zagadnienie telewizji i radiofonii interaktywnej, a nie streamingu online.

<sup>563</sup> P. Ślęzak rozbudował tę przesłankę o osiąganie istotnych korzyści majątkowych przez inne podmioty: P. Ślęzak, *Emisja filmu przez stację telewizyjną "na zamówienie" widza*, „Państwo i Prawo” 2003, nr 9, s. 107. Koncepcję tę poparł K. Gliściński: K. Gliściński, *Wyodrębnianie się nowych pól eksploatacji i ich wpływ na obrót prawami do utworów*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej”, 2010, z. 109, s. 50.

<sup>564</sup> A. Niewęglowski dodatkowo wskazał, że odrębność gospodarcza oznacza możliwość uzyskania zysku przez podmiot korzystający z utworu powołując się na poglądy E. Traple, T. Targosza oraz P. Ślęzaka (A. Niewęglowski, *Prawo autorskie...*, s. 619). Szerzej o przykładach przesłanek uzasadniających odrębność ekonomiczną: K. Gliściński, *Wyodrębnianie się...*, s. 47.

<sup>565</sup> E. Traple, Komentarz do art. 50 [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, *Ustawa o...*, s. 329-330, 331-332. Autorka zwraca uwagę, że głównym kryterium powinno być kryterium nowego kręgów odbiorców.

jako samodzielnego technicznie i ekonomicznie<sup>566</sup> tj. jako sposób niezastępowalny<sup>567</sup> przez dotychczasowe sposoby<sup>568</sup>. Ostatecznie pogląd o przewadze kryterium ekonomicznego (w ramach dychotomii kryteriów wyodrębniania pól eksploatacji) stał się poglądem przeważającym w doktrynie<sup>569</sup>. Przy czym warto zwrócić uwagę, że kryterium samodzielnego znaczenia ekonomicznego nie powinno być rozumiane jako wynikające z indywidualnych cech stron danej umowy. Zastrzeżenia kontraktowe w danym stosunku prawnym mają charakter obligacyjny i nie rodzą skutków rzeczowych w postaci wyodrębnienia nowych pól eksploatacji<sup>570</sup>. W tym zakresie ujawnia się krytyka tzw. subiektywnego kryterium definicyjnego<sup>571</sup>.

Podstawowym kryterium oceny występowania odrębnego pola eksploatacji powinno być kryterium techniczne<sup>572</sup>. Kryterium odrębności gospodarczej jest bardzo nieprecyzyjne w praktycznej ocenie – trudno bowiem określić konkretny moment, w którym następuje takie wyodrębnienie np. nowego rynku lub publiczności, które zadecyduje o uznaniu nowego pola eksploatacji za ostatecznie ukształtowane. W przypadku kryterium technicznego (nie odsuwając kryterium gospodarczego jako akcesoryjnego) taki moment jest bardzo prosty do określenia. Jest

---

<sup>566</sup> Tak też np. M. Siwicki: M. Siwicki, *Nowe formy eksploatacji utworów w chmurze obliczeniowej – cz. I*, „Monitor Prawniczy” 2015, nr 20, s. 1088.

<sup>567</sup> Jest to swego rodzaju „test substytucyjności”: P. Ślęzak, *Zastosowanie konstrukcji pól eksploatacji w dziedzinie umów prawa autorskiego dotyczących utworów audiowizualnych*, Katowice 2007, s. 26-28. Zastępowalność sposobu eksploatacji (w zakresie braku utworzenia nowego rynku przez płytę DVD w porównaniu do rynku utworzonego przez kasety VHS) była przedmiotem wyroku BGH z dnia 14 lutego 2005 r. w sprawie 1 BvR 240/04 omówionego przez J. Bartę i R. Markiewicza: J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2016, s. 160 (wyrok na dzień 14.12.2023 r. nie już dostępny w miejscu przywołanym przez autorów w przypisie).

<sup>568</sup> E. Traple, *Autorskie prawa majątkowe* [w:] red. J. Barta, *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 3, Warszawa 2013, s. 166-170. Stanowisko to zostało podzielone przez T. Targosza: T. Targosz, Komentarz do art. 50 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie...*, s. 721-723 oraz uznane za fundamentalne przez K. Kłafkowską-Waśniowską: K. Kłafkowska-Waśniowska, Komentarz do art. 50 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 1199.

<sup>569</sup> M. Załucki, Komentarz do art. 50 [w:] red. P. Ślęzak, *Ustawa o...*, nb. 2.

<sup>570</sup> K. Gliściński, Komentarz do art. 50 [w:] red. A. Michalak, *Ustawa o...*, nb. 4.

<sup>571</sup> Zakładające punkt widzenia punktu widzenia podmiotu uprawnionego oraz korzystającego w przeciwieństwie do kryterium obiektywnego odnoszącego się do czynników ekonomicznych i praktyki obrotu. J. Szyjewska-Bagińska, Komentarz do art. 50 [w:] red. E. Ferenc-Szydełko, *Ustawa o...*, nb. 6.

<sup>572</sup> Tak też J. Szczotka: J. Szczotka, *Najem i użyczenie egzemplarzy utworu jako odrębne pola eksploatacji*, Warszawa 2013, s. 30. Wydaje mi się, że w tym kierunku podąża także M. Siwicki, który jednak zwraca uwagę także na kwestie gospodarcze, nawet jeżeli rozpoczyna proces podziału od oceny odrębności techniki: M. Siwicki, *Nowe formy eksploatacji utworów w chmurze obliczeniowej – cz. II*, „Monitor Prawniczy” 2015, nr 21, s. 1137 (w zakresie usługi *scan and match*). Jednocześnie w kontekście chmury obliczeniowej M. Siwicki wyraził także pogląd, że: „W przypadku chmury obliczeniowej odrębne pole eksploatacji będzie stanowiło umożliwianie korzystania z utworu w różnych strefach językowych czy na różnych terytoriach państwowych” (M. Siwicki, *Ochrona praw autorskich, bezpieczeństwa systemów informatycznych, danych osobowych i tajemnicy telekomunikacyjnej w chmurach obliczeniowych*, „Prokuratura i Prawo” 2015, nr 5, s. 118).

to chwila, w której podmiot, który opracował dany sposób korzystania z utworów, przedstawi go w pełnej wersji do użytku przez użytkowników (tj. po wyjściu z fazy testów, wersji beta itp.)<sup>573</sup>. Sąd Apelacyjny w Warszawie podzielił tego rodzaju zapatrywanie w jednym ze swoich wyroków, w którym uznał, że specyfika (techniczna) wynikająca z zasad używania utworów w Internecie jest na tyle odrębna, że zostało utworzone nowe, odrębne pole eksploatacji<sup>574</sup>. Równocześnie opisane wyżej kryterium techniczne pozwala w lepszy sposób zarządzać zakresem uprawnień objętych umowami prawnautorskimi przez twórcę. To z perspektywy twórcy, a nie producenta lub innego podmiotu, należy oceniać zakres wyodrębnionych (w ogólności, jak i w ramach konkretnych umów) pól eksploatacji. Tym samym prościej dla twórcy będzie poruszać się w zakresie określonych, technologicznie odrębnych sposobów eksploatacji, gdyż nie będzie zmuszony do sondowania rynku pod kątem odpowiednio wyodrębnionych pól eksploatacji. Twórcy wystarczy jedynie zerknięcie do Internetu i określenie, czy dana technologia jest odrębna czy też jest to jedynie ulepszeniem już istniejącej (np. dysk SSD o większej pojemności). Kryterium techniczne jest zatem wzmocnieniem pozycji prawnautorskiej samego twórcy<sup>575</sup>. W doktrynie można dostrzec wypowiedzi, które świadczą o zastosowaniu kryterium podstawowego w formie odrębności technologicznej<sup>576</sup>, którą należy w tym wypadku uznać za podstawowy element identyfikacyjny nowego lub odrębnego pola eksploatacji. Przede wszystkim Dyrektywa 2001/29, która jest jedną z podstaw aktualnej konstrukcji pól eksploatacji<sup>577</sup>, została wprowadzona w celu uwzględnienia rozwoju technologii, który spowodował wykształcenie się nowych pól eksploatacji<sup>578</sup>. Równocześnie kryterium „nowej publiczności” nie zostało

---

<sup>573</sup> Przeciwnie (dopuszczając możliwość uznania sposobów eksploatacji w fazie eksperymentalnej za pola eksploatacji) P. Ślęzak: P. Ślęzak, *Emisja filmu...* s. 107

<sup>574</sup> Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 7 maja 2014 r., I ACa 1663/13, Legalis nr 924848: „Powyższa specyfika korzystania z utworów w sieci Internet spowodowała wyodrębnienie nowego pola eksploatacji, najczęściej określanego mianem prawa elektronicznego komunikowania dzieła publiczności”.

<sup>575</sup> Słusznie o konieczności ochrony twórców również za pomocą pól eksploatacji (i zasady specyfikacji pól eksploatacji w umowie) wypowiedział się K. Gliściński: K. Gliściński, *Wyodrębnianie się...*, s. 49. Przeciwnie T. Targosz, dla którego to nabywca praw autorskich powinien być chroniony (T. Targosz, *Przedmiot umowy ...* [w:] T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska, *Umowy przenoszące...*, s. 190).

<sup>576</sup> Por. np. P. Ślęzak, *Prawo autorskie. Wzór umów z komentarzem*, Warszawa 2012, s. 22. Pomimo wrażenia poglądu o przewadze kryterium ekonomicznego P. Ślęzak wymienia pola eksploatacji, które różnią się technologią: „4) wydania na płytach DVD; 5) wydania na płytach Blu-ray;”. Na podstawie wcześniej wspomnianego wyroku BGH z dnia 14 lutego 2005 r. w sprawie I BvR 240/04 należałoby uznać, że nie są to odrębne pola eksploatacji.

<sup>577</sup> K. Klafkowska-Waśniowska, Komentarz do art. 50 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 1194-1196.

<sup>578</sup> Motywy 25, 28 Wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 24 marca 2022 r., C-433/20, ECLI:EU:C:2022:217.

wprowadzone do art. 11-bis KonwBern podczas konferencji rewizyjnej<sup>579</sup>. Pierwszorzędność charakterystyki technicznej zapewnia także standaryzację pól eksploatacji, odpowiednią określoność<sup>580</sup> oraz dostrzegalność pola dla uczestników obrotu<sup>581</sup>.

Powyższe wyjaśnienia dodatkowo uzasadniają wnioski z poprzedniego rozdziału. Nadawanie, które dotyczy wyłącznie transmisji radiowej i telewizyjnej jest inną technologią niż transmisja internetowa. Równocześnie Internet otworzył dodatkowe ścieżki – rodzaje technologii transmisji i korzystania z utworów do zagospodarowania przez odrębne pola eksploatacji. W tym zakresie (z uwagi na przeprowadzone badania) kluczowy jest streaming i jego poszczególne rodzaje. Równocześnie podstawowe różnice technologiczne między rodzajami streamingu (*livestreaming*, *on-demand streaming*) powodują, że tylko streaming „na żądanie” (*on-demand*) mieści się w zakresie pola eksploatacji, o którym mowa w art. 50 pkt 3 PrAut: „publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym”.

Wobec powyższych wyjaśnień, *livestreaming* stanowi odrębne i niewymienione w ustawie pole eksploatacji. Rodzi to oczywiście wiele dalej idących problemów m.in. konieczność oceny, czy zawarte już umowy wymieniają wprost *livestreaming* (lub w inny sposób nazwane strumieniowanie na żywo) w katalogu pól eksploatacji, a także czy odpowiednie ograniczenia w zakresie eksploatacji utworu obejmują ten rodzaj strumieniowania lub odpowiadają jego charakterystyce. Są to już jednak zagadnienia dotyczące poszczególnych umów zawieranych w obrocie gospodarczym.

## **8. Streaming jako usługa udostępniania treści online oraz dodatkowa usługa online**

Pojęcia usługi udostępniania treści oraz dodatkowej usługi online zostały wprowadzone do polskiej ustawy prawnoautorskiej na podstawie nowelizacji implementującej dyrektywy DSM

---

<sup>579</sup> E. Traple, *Autorskie prawa majątkowe* [w:] red. J. Barta, *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 2, Warszawa 2007, s. 187

<sup>580</sup> Por. T. Targosz, Komentarz do art. 50 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie...*, s. 183, 722

<sup>581</sup> Por. T. Targosz, *Przedmiot umowy ...* [w:] T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska, *Umowy przenoszące...*, s. 190



oraz SATCAB II. Pierwsze z pojęć stanowi element sformułowania: „dostawca usługi udostępniania treści online” i jest wynikiem implementacji DSM<sup>582</sup> w art. 6 ust. 1 pkt 25 PrAut. Drugie z pojęć wynika z Dyrektywy SATCAB II<sup>583</sup> i zostało zaimplementowane w ramach art. 6 ust. 1 pkt 26 PrAut. Biorąc pod uwagę bezpośredni związek tych pojęć prawa autorskiego ze sferą Internetu – należy przeanalizować również i te obszary pod kątem obejmowania przez nie technologii strumieniowania.

Usługa udostępniania treści online to przechowywanie i (jednocześnie<sup>584</sup>) udzielanie publicznego dostępu do znacznej liczby utworów lub przedmiotów praw pokrewnych zamieszczanych przez usługobiorców. Takie materiały są organizowane i promowane przez dostawcę usługi w celach zarobkowych<sup>585</sup> (art. 6 ust. 1 pkt 25 PrAut). Rozbijając tę definicję na poszczególne elementy należy stwierdzić, że taka usługa polega przede wszystkim na rejestrowaniu danych (tzw. hostingu), które następnie są udostępnione do zapoznania się użytkownikom takiej usługi. Przy czym korzystanie przez dostawcę usługi z utworów i innych dóbr następuje już momencie udzielenie publicznego dostępu do tych treści, które zostały wcześniej zamieszczone przez usługobiorców<sup>586</sup>. Ustawa tego dodatkowo nie dookreśla, ale wszelkie działania w zakresie tej usługi muszą być wykonywane z wykorzystaniem środowiska cyfrowego, choć należy przyjąć zasadę neutralności technologicznej i biznesowej<sup>587</sup>. Eurolegislator definiuje taką usługę przez pryzmat definicji usługi społeczeństwa informacyjnego w ramach art. 2 pkt 5 i 6 DSM, jednak Polski ustawodawca tego pojęcia nie wykorzystał. Pojęcie to zostało omówione szerzej niżej – przy okazji analizy pojęcia „usługa pośrednia”. W tym miejscu wystarczające będzie jedynie zaznaczenie, że usługa społeczeństwa informacyjnego to tylko taka usługa, która świadczona jest drogą elektroniczną. Organizowanie i promowanie odnosi się do przyciągania odbiorców treści poprzez klasyfikację, ukierunkowaną promocję,

---

<sup>582</sup> Por. art. 2 pkt 6 DSM.

<sup>583</sup> Por. Art. 2 pkt 1 Dyrektywy SATCAB II.

<sup>584</sup> R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 207.

<sup>585</sup> Niewystarczające będzie jednak prośenie użytkowników o dobrowolne datki (Wytyczne Komisji Europejskiej z dnia 4 czerwca 2021 r. dotyczące art. 17 dyrektywy 2019/790 w sprawie prawa autorskiego na jednolitym rynku cyfrowym, COM(2021) 288 final, dalej: „Wytyczne KE dotyczące art. 17 DSM”, roz. III).

<sup>586</sup> W. Machała, *ACTA 2 czy Nihil novi? Pierwsze refleksje na temat dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym*, „Monitor Prawniczy” 2019, nr 18, *Sytuacja prawna podmiotów świadczących usługi dostępu do internetu*.

<sup>587</sup> Wytyczne KE dotyczące art. 17 DSM, roz. III.

reklamę spersonalizowaną, personalizację doboru treści, ale już nie stosowanie zwykłego mechanizmu sortowania<sup>588</sup>.

Na powyższej podstawie można stwierdzić, że streaming jako technologia transmisji danych nie będzie omawianą usługą sama w sobie. Może być tylko jej elementem w zakresie, w jakim definicja dotyczy publicznego dostępu. Taki streaming musi jednak polegać na możliwości transmisji znacznej liczby treści (np. utworów chronionych prawem autorskim). Publiczny dostęp, o którym mowa powyżej, może być jednak tylko strumieniowaniem *on-demand*, ponieważ streaming na żywo nie polega na przechowywaniu treści<sup>589</sup>. W przeciwieństwie do E. Rosati uważam, że sformułowanie „przechowywanie” stanowi o tym, aby było ono dłuższe niż krótkotrwałe<sup>590</sup>, co wynika z wykładni autentycznej<sup>591</sup> Komisji Europejskiej<sup>592</sup>. W pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę, że E. Rosati opisuje strumieniowanie na żywo w formie przesyłania<sup>593</sup> treści powiązanego z cachingiem dla potrzeb transmisji materiału na rzecz użytkowników<sup>594</sup>. Tego rodzaju działanie jest na gruncie polskiej ustawy prawnoautorskiej objęte dozwolonym użytkowaniem publicznym w formie art. 23<sup>1</sup> PrAut, tym samym nie powoduje wejście w obszar monopolu prawnoautorskiego. Eleonora Rosati wskazuje jednocześnie, że zwielokrotnianie w ramach udostępniania treści przez *livestreaming* następuje po akcie udostępniania treści publiczności<sup>595</sup>. Jednak jest to twierdzenie nieprawdziwe technologicznie. Aby wystąpiło udostępnienie utworu na rzecz publiczności musi dojść do tymczasowego zwielokrotnienia w ramach serwera platformy streamingowej, żeby serwer ten mógł przekazać transmisję do urządzeń użytkowników. Z tego względu to zwielokrotnienie jest elementem procesu technicznego, niemającym samodzielnego znaczenia gospodarczego, które nabywa z

---

<sup>588</sup> R.. Skibicki, *Filtracja treści...*, roz. V., § 3., V.

<sup>589</sup> Przeciwnie: E. Rosati, *Does the duration of the storage matter? Live streaming providers as 'online content sharing service providers' under Directive 2019/790*, [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3594793](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3594793), dostęp: 9.3.2025 r., s. 8.

<sup>590</sup> Por. *Ibidem*, s. 5-6, z Autorką zgadza się R. Markiewicz: R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 208-209.

<sup>591</sup> Tj. takiej interpretacji prawa, która jest przeprowadzana przez organ stanowiący interpretowane prawo (J. Chmielewski, *Wykładnia autentyczna w praktyce orzeczniczej sądów administracyjnych*, „Zeszyty Naukowe Sądownictwa Administracyjnego” 2015, nr 3, s. 48, zob. rów. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Szczecinie z dnia 15 września 2011 r., I ACa 438/11, OSASz 2012/2/79-103: „(...) wykładnia autentyczna, pochodząca od organu stanowiącego dane normy prawne (...))”.

<sup>592</sup> Wytyczne KE dotyczące art. 17 DSM, roz. III.

<sup>593</sup> W ten sposób rozumie użyte przez Autorkę słowo „upload”.

<sup>594</sup> E. Rosati, *Does the duration...*, s. 2.

<sup>595</sup> E. Rosati, *Does the duration...*, s. 7.

momentem następczego udostępnienia strumienia odbiorcom. Równocześnie E. Rosati zwraca uwagę, że gdyby unijny ustawodawca chciał wyłączyć przechowywanie tymczasowe, to wprost wskazałby to w treści Dyrektywy<sup>596</sup>. Wydaje się jednak, że wręcz przeciwnie. Ustawodawca dodałby informacje, że chodzi też o tymczasowe przechowywanie, gdyby chciał je uwzględnić w ramach tej usługi<sup>597</sup>, zwłaszcza, że w samej treści art. 2 pkt 6 DSM ustawodawca posługuje się sformułowaniem „zamieszcza” („upload” w angielskiej wersji DSM) razem ze sformułowaniem „przechowuje” („store”), co świadczy o pewnej trwałości tego aspektu usługi. W samej istocie słowa „przechowywanie” mieści się bowiem przymiot pewnej trwałości<sup>598</sup>. W zakresie przechowywania ta usługa jest bowiem hostingiem (jego podkategorią), a nie cachingiem<sup>599</sup>.

Oczywiście trudnością w ocenie będzie fakt, czy dana ilość treści stanowi już znaczną ich liczbę. Najlepszym rozwiązaniem jest relatywizowanie oceny w zależności od obszaru rynku (np. jedno państwo, branża telewizyjna) i rodzaju udostępnianych treści (np. każde *user-generated video*). Zgodnie z treścią motywu 63 DSM analiza taka powinna uwzględniać także odbiorców usługi oraz, co oczywiste, liczbę plików dostępnych w ramach danej usługi. Tego rodzaju usługami będą np. usługi świadczone przez YouTube, Twitch.tv, Spotify, gdzie materiały, które mogą być utworami lub przedmiotami praw pokrewnych, zamieszczane są przez usługobiorców szeroko pojętej usługi w postaci platformy streamingowej. W każdym jednak przypadku ocena, czy dana usługa jest usługą udostępniania treści online, następuje w ramach wykładni dynamicznej i w odniesieniu do każdego konkretnego przypadku<sup>600</sup>.

Ustawa wyłącza także wprost, w ślad za eurolegislatorem, pewnie usługi z zakresu analizowanej definicji. Streaming wykorzystany w ramach takich usług nie będzie zatem usługą

---

<sup>596</sup> E. Rosati, *Does the duration...*, s. 5-7.

<sup>597</sup> Por. definicję cachingu i hostingu jako usługi pośredniej. Por. rów. art. 13 i 14 Dyrektywy 2000/31/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 8 czerwca 2000 r. w sprawie niektórych aspektów prawnych usług społeczeństwa informacyjnego, w szczególności handlu elektronicznego w ramach rynku wewnętrznego (Dz.U. L 178 z 17.7.2000, p. 1–16, dalej: „Dyrektywa e-commerce”) oraz art. 2 Dyrektywy 2001/29 w zakresie prawa do zwielokrotniania utworu.

<sup>598</sup> Wielki Słownik Języka Polskiego PAN, *przechowywać*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/31242/przechowywac/4323259/dokumenty>, dostęp: 9.3.2025 r., Słownik Języka Polskiego PWN, *przechowywanie*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przechowywanie.html>, dostęp: 9.3.2025 r.

<sup>599</sup> Tak też: R. Markiewicz, E. Nowińska, J. Ożegalska-Trybalska, T. Targosz, M. Wyrwiński, *Prawo autorskie na jednolitym rynku cyfrowym (dyrektywa 2019/790)* [w:] red. A. Matlak, *Prawo autorskie...*, nb. 230 oraz R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 201, 213-214.

<sup>600</sup> Por. A. Matlak, T. Targosz, M. Wyrwiński, *Wybrane aspekty...*, s. 43. Tak też: A. Matlak, *Projekt polskiej...*, s. 22.

udostępniania treści online w rozumieniu PrAut. Co nie oznacza jednak, że będzie on wyłączony z zakresu polskiej ustawy prawnoautorskiej. Te usługi to:

1. nie działające w celach zarobkowych encyklopedie internetowe, repozytoria naukowe i edukacyjne,
2. platformy tworzenia otwartego oprogramowania,
3. platformy wymiany otwartego oprogramowania,
4. usługi komunikacji elektronicznej,
5. internetowe platformy handlowe,
6. usługi w chmurze dla przedsiębiorstw,
7. usługi w chmurze obliczeniowej, które umożliwiają usługobiorcom zamieszczanie treści na własny użytek.

Ponadto, biorąc pod uwagę, że treściami, o których mowa w definicji, są tylko treści zamieszczane przez użytkowników, z zakresu definicji zostaną wyłączone usługi, w ramach których przechowuje się i udostępnia wiele treści, które są jednak treściami własnymi dostawcy usługi. Tym samym usługą udostępniania treści online nie będą usługi Netflix, Disney+, Prime Video, Paramount+ czy Rakuten TV<sup>601</sup>.

Drugą z nowych definicji wprowadzanych przy okazji omawianej nowelizacji jest pojęcie dodatkowej usługi online. Zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. 26 PrAut jest to w pierwszej kolejności usługa dostarczana w systemie teleinformatycznym<sup>602</sup>. Usługa ta polega na publicznym rozpowszechnianiu<sup>603</sup> audycji<sup>604</sup> równocześnie z ich nadawaniem lub w określonym czasie po ich nadaniu przez organizację radiową lub telewizyjną lub pod jej kontrolą i na jej odpowiedzialność. Usługa ta polega także na publicznym rozpowszechnianiu wszelkich materiałów dodatkowych w stosunku do nadania, które wzbogacają lub w inny sposób poszerzają nadawane audycje. Są to np. zapowiedzi, uzupełnianie lub ocenę treści danej audycji. Te usługi mają bowiem mające

---

<sup>601</sup> R. Skibicki, *Filtracja...*, roz. V., § 3., IV.

<sup>602</sup> Polski ustawodawca odwołał się w tym zakresie do ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną, aby nie dodawać pojęcie „online”. Takim systemem będzie np. Internet.

<sup>603</sup> Tj. „przekazywaniu do powszechnego odbioru”.

<sup>604</sup> Telewizyjnych lub radiowych.

wyraźny i zależny związek z nadaniami tych organizacji radiowych i telewizyjnych<sup>605</sup>. Dodatkowo, warto podkreślić, że w tym zakresie unijny legislator objął tę usługę zasadą państwa pochodzenia<sup>606</sup>.

Zgodnie z motywem 8 Dyrektywy SATCAB II usługi te można podzielić na:

1. Usługi dostępu do audycji w sposób linearny polegające na rozpowszechnianiu audycji online obok (równocześnie<sup>607</sup>) tradycyjnego rozpowszechniania telewizyjnego lub radiowego. Jest to dodatkowy kanał dystrybucyjny zwany także *simulcastingiem*<sup>608</sup>;
2. Usługi *catch-up* zapewniające możliwość dostępu do audycji po ich nadaniu tj. z opóźnieniem<sup>609</sup>. Nie określono jednak dozwolonej lub zakładanej długości takiego opóźnienia<sup>610</sup>;
3. Usługa dostępna do materiałów dodatkowych wzbogacające lub poszerzające audycji w postaci np. zapowiedzi, poszerzania, uzupełniania lub oceny treści. Materiały te muszą być wyprodukowane przez nadawcę<sup>611</sup>.

Usługi te, pomimo ich wyraźnego i zależnego związku z nadaniem, mogą polegać na możliwości uzyskania niezależnego dostępu przez użytkowników do takich usług tj. w sposób oderwany od podstawowego nadawania. Mogą one być jednak oferowane za dodatkową opłatą. Zależy to od podejścia biznesowego organizacji telewizyjnej lub radiowej, która publicznie rozpowszechnia audycje lub dodatkowe materiały albo przekazuje te treści do publicznego rozpowszechniania innemu podmiotowi pod swoją kontrolą i na swoją odpowiedzialność<sup>612</sup>.

Omawiana usługa może opisywać m.in. transmisję w postaci strumieniowania (*live* lub *on-demand*). Streaming może bowiem stanowić sposób publicznego rozpowszechniania audycji online lub też dodatkowych materiałów. Przykładowo streaming może być wykorzystywany do:

---

<sup>605</sup> Motyw 8 Dyrektywy SATCAB II.

<sup>606</sup> Zob. szerzej: A. Matlak, *Projekt polskiej...*, s. 11-12 oraz R. Markiewicz, *Prawo autorskie...*, s. 353-354.

<sup>607</sup> A. Matlak, *Nowe zasady...*, s. 115. Tak też: A. Matlak, T. Targosz, M. Wyrwiński, *Wybrane aspekty...*, s. 35.

<sup>608</sup> *Ibidem*, s. 116. Tak też: *Ibidem*, s. 36

<sup>609</sup> *Ibidem*, s. 115. Tak też: *Ibidem*, s. 35

<sup>610</sup> *Ibidem*, s. 116. Tak też: *Ibidem*, s. 36

<sup>611</sup> *Ibidem*, s. 115. Tak też: *Ibidem*, s. 36

<sup>612</sup> Motyw 8 Dyrektywy SATCAB II.

rozpowszechniania audycji *live* w internetowej usłudze nadawcy, w ramach której można oglądać to samo, co aktualnie pokazywane jest poprzez nadawanie telewizyjne, odtworzenie *on-demand* od początku transmisji zakończonej lub trwającej za pomocą dekodera z dostępem do Internetu, dostęp do trailera filmu, który będzie nadawany za pomocą dekodera z dostępem do sieci lub możliwość wykupienia dostępu do materiału zza kulis w ramach oglądania filmu nadawanego sygnałem telewizyjnym za pomocą takiego dekodera. Opisywaną usługą nie będzie jednak typowy streaming materiałów dostępnych w ramach określonego katalogu lub zbioru w postaci np. usługi wideo na żądanie lub usługi dostępu do poszczególnych utworów muzycznych lub audiowizualnych, albumów muzycznych lub nagrań wideo<sup>613</sup>.

## 9. Podsumowanie

W zakresie strumieniowania w kontekście konstrukcji prawa autorskiego należy uznać, że:

1. Streaming jako technologia transmisji danych w Internecie nie może być rozpatrywana przez pryzmat utworu chronionego prawem autorskim. Pojęcie streamu, które może być rozumiane nie tylko jako transmitowanie, ale też jako zawartość takiego przekazu – można oceniać w zakresie przesłanek ochrony prawnoautorskiej.
2. Transmisja strumieniowa nie stanowi opublikowania utworu w rozumieniu polskiej ustawy prawnoautorskiej, co wynika z obowiązujących rozumień pojęć: „zwielokrotnienie” oraz „egzemplarz”.
3. Streaming może być uznany za publiczne udostępnianie utworu zgodnie z art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29 oraz rozpowszechnienie utworu zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt 3) PrAut. W tym kontekście istotne jest zweryfikowanie opcji dostępu do strumieniowanej treści, o czym czasem może stanowić sposób dystrybucji hiperłącza przekierowującego do miejsca rozpowszechniania.

---

<sup>613</sup> Por. motyw 8 Dyrektywy SATCAB II, tak też: A. Matlak, *Nowe zasady...*, s. 116 oraz A. Matlak, T. Targosz, M. Wyrwiński, *Wybrane aspekty...*, s. 36

4. Strumieniowanie może pełnić funkcję pierwszego udostępniania utworu publiczności, będąc tym samym realizacją jednego z osobistych praw autorskich.
5. Transmisja strumieniowa może być rozpatrywana przez pryzmat instytucji pola eksploatacji. Samo pole jest sposobem korzystania z utworu odrębne technologicznie i gospodarczo od innych sposobów, przy czym istotniejsza jest odrębność techniczna.
6. Streaming wiąże się z polami eksploatacji w postaci zwielokrotniania techniką zapisu magnetycznego oraz techniką cyfrową, jednakże te elementy są objęte pojęciem strumieniowania jako jego części. Tym samym są one pochłaniane przez szersze pole eksploatacji, a jednocześnie stanowią element objęty dozwolonym użytkowaniem publicznym tymczasowego, przejściowego zwielokrotniania wynikającego z art. 21<sup>1</sup> PrAut.
7. Technologia strumieniowania może stanowić element publicznego wyświetlania i publicznego odtwarzania, niemniej nie jako sposób transmisji sam w sobie, ale jako element szerszego procesu techniczno-organizacyjnego skutkującego rozpowszechnieniem utworu. W przypadku publicznego wyświetlania chodzi o prezentowanie treści statycznej. Publiczne udostępnianie zakłada bezpośrednio prezentowanie (pokazywanie, nie transmitowanie) utworu na określonej przestrzeni.
8. Streaming nie stanowi pola eksploatacji w postaci publicznego nadawania, które powiązane jest z transmisją sygnału telewizyjnego lub radiowego i nie odpowiada charakterystyce technologicznej strumieniowania internetowego.
9. Streaming może być sposobem na dokonywanie wprowadzania bezpośredniego. Jednakże nie jest wtedy publicznym udostępnieniem ani polem eksploatacji. Wynika to z faktu, że wprowadzanie bezpośrednie to tylko proces techniczny, który nie jest dokonywany publicznie, a przekazanie do powszechnego odbioru jest czynnością następującą, nieobjętą definicją wprowadzenia bezpośredniego.
10. Strumieniowanie może stanowić publiczne reemitowanie, jeżeli zachowane są jego cechy, co jest możliwe wyłącznie w przypadku *livestreamingu*. Wsparcie jest to także neutralnością technologiczną procesu reemitowania. Takie reemitowanie

w ramach polskiego prawa może następować nawet w przypadku pierwotnej transmisji dokonywanej w formie online.

11. Kluczowe jest zwrócenie uwagi na sposób regulacji pojęcia „reemitowanie” w prawach krajowych, gdyż tego pojęcia może dotyczyć kilka jednostek redakcyjnych, jak ma to miejsce w prawie polskim. Jest to istotne, ponieważ może to wpłynąć na sposób uregulowania reemitowania za pomocą streamingu. Przykładowo: w dyrektywie SATCAB II reemitowanie za pośrednictwem usługi dostępu do Internetu ma miejsce tylko w środowisku kontrolowanym w ramach zabezpieczonej reemisji do upoważnionych użytkowników.
12. *Webcasting* i *simulcasting* są pojęciami szerszymi niż streaming. Nie są także właściwymi sformułowaniami do opisanego streamingu w obrocie. Te pojęcia nie opisują konkretnych pól eksploatacji, ponieważ nie są uszczegółowione w zakresie charakterystyki technicznej i gospodarczej. Wymagają dookreślenia o konkretne działania, które będą prowadzone, aby zrealizować taki sposób rozpowszechniania utworów.
13. Publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym odpowiada cechom funkcjonowania strumieniowania na żądanie. Tym samym jest to pole eksploatacji zawierające również taki sposób dystrybucji utworów chronionych. Jednakże strumieniowanie na żywo nie pozwala użytkownikowi na dostęp w miejscu i czasie przez niego wybranym, zatem nie stanowi tego rodzaju pola eksploatacji.
14. Strumieniowanie *live* jest odrębnym, niewymienionym w art. 50 PrAut polem eksploatacji. W takim przypadku w sytuacji odwoływania się w umowach prawnoautorskich do katalogu z art. 50 PrAut – należy dodatkowo wymieniać streaming na żywo.
15. Streaming nie jest usługą udostępniania treści online samą w sobie. Może być tylko jej elementem w zakresie publicznego dostępu do treści, jednakże wyłącznie w przypadku streamingu ”na żądanie”, ponieważ streaming na żywo nie polega na przechowywaniu treści. Taką usługą będą usługi świadczone przez platformy streamingowe takie jak np. YouTube, Twitch.tv, Spotify. W kontekście analizy, czy dana usługa spełnia definicję usługi udostępniania treści online, trudnością



będzie ocena, czy ilość treści w usłudze stanowi już znaczną liczbę. Najlepszym rozwiązaniem jest relatywizowanie oceny w zależności od obszaru rynku i rodzaju udostępnianych treści.

16. Strumieniowanie (*live* lub *on-demand*) może być dodatkowa usługą online. Streaming może stanowić sposób publicznego rozpowszechniania audycji online lub też dodatkowych materiałów (np. rozpowszechniania audycji *live* w usłudze internetowej nadawcy, która aktualnie pokazywana jest w ramach nadawania telewizyjnego). Taką usługą nie będzie typowy streaming materiałów w określonym katalogu lub zbiorze.

## ROZDZIAŁ IV

# STREAMING JAKO KONSTRUKCJA PRAWA NOWYCH TECHNOLOGII

### 1. Streaming a prawo nowych technologii

Jak wskazano na początku poprzedniego rozdziału, prawo nowych technologii nie stanowi odrębnej gałęzi prawa. Jest jednak jednym z trzech kluczowych obszarów prawnej charakterystyki technologii streamowania. Wynika to z faktu, że streaming jest związany w szczególności z działalnością serwisów streamingowych (dedykowanym streamingowi jak YouTube albo tylko zawierającym komponenty streamingowe jak Facebook). Tym samym kluczowa jest ocena streamingu w ramach tego rodzaju serwisów, gdyż wynika badań w zakresie konstrukcji prawa nowych technologii będą mogły zostać wykorzystane do opracowania zasad wdrażania poszczególnych instytucji prawnych wynikających z poszczególnych aktów prawnych, w tym tych dotyczących, chociażby pośrednio, prawa autorskiego (np. mechanizmy moderacji treści).

Aktem prawnym, który wpisuje się w powyższą problematykę, jest Akt o usługach cyfrowych. Ta nowa „Konstytucja Internetu”<sup>614</sup> powstała w celu zapewnienia bezpiecznego, przewidywalnego i godnego zaufania świata Internetu oraz pozwolenia na korzystanie z praw podstawowych zagwarantowanych w Karcie praw podstawowych Unii Europejskiej<sup>615</sup> z uwagi na wykształcenie się nowych i innowacyjnych modeli biznesowych i usług<sup>616</sup>.

Jednocześnie w polskim porządku prawnym Akt o usługach cyfrowych nie został jeszcze wdrożony (np. w zakresie wyboru polskiego Koordynatora ds. usług cyfrowych, którym ma zostać Prezes Urzędu Komunikacji Elektronicznej) przez nowelizację ustawy z dnia 18 lipca

---

<sup>614</sup> A. Baran, D. Gabor, X. Konarski, M. Sopka-Garstecka, P. Wasilewski, *Akt o usługach cyfrowych. Od 17 lutego internet będzie miał swoją konstytucję* [PORADNIK], <https://serwisy.gazetaprawna.pl/orzeczenia/artykuly/9352767,akt-o-uslugach-cyfrowych-od-17-lutego-internet-bedzie-mial-swoja-kons.html>, dostęp: 23.12.2023 r.

<sup>615</sup> Dz.U. L 202 z 7.6.2016, p. 389–405.

<sup>616</sup> Por. motywy 1-2 AUC.

2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną<sup>617</sup>. Ustawa ta jednak od momentu wejścia w życie Aktu o usługach cyfrowych nie stanowi już podstawy świadczenia usług cyfrowych w Polsce. Nie wprowadza ona także podstaw definiowania poszczególnych rodzajów tych usług. Tym samym ocena strumieniowania w zakresie prawa nowych technologii i świadczenia usług drogą elektroniczną została przeniesiona z gruntu krajowego na grunt unijny.

## 2. Platforma streamingowa

Z uwagi na siatkę pojęciową Aktu o usługach cyfrowych<sup>618</sup>, konieczne jest już na wstępie określenie, w jaki sposób będzie używane pojęcie „platformy streamingowej” w tym fragmencie. Platformy streamingowe są podstawowymi podmiotami rozpowszechniającymi (samodzielnie lub przez ich użytkowników) treści, w tym utworu, w Internecie. Tym samym ich sytuacja prawna w kontekście świadczonej usługi strumieniowania ma kluczowe znaczenie dla obszaru przekazywania treści w Internecie.

Przede wszystkim samo pojęcie platformy streamingowej może funkcjonować w dwóch znaczeniach. Po pierwsze może ono być oceniane pod kątem czysto technicznym tj. jako przestrzeń cyfrowa służąca strumieniowaniu. To jednak niepotrzebne ogranicza desygnatów wyłącznie do tych miejsc w Internecie, które same w sobie służą do transmisji materiałów tj. wyłącznie wybiórczych interfejsów internetowych takich jak np. okno do prezentowania treści w formie strumieniowania. Z tego względu to pojęcie będzie używane w drugim możliwym znaczeniu, czyli biznesowo tj. jako przestrzeń w Internecie (np. strona internetowa), której główną usługą (lub jedną z nich) jest streamowanie treści. Takie znaczenie bardziej przystaje do powszechnego rozumienia tego pojęcia<sup>619</sup>. Oczywiście można wyróżniać podkategorie platform streamingowych np. platform handlu strumieniowego na żywo, które umożliwiają jednoczesne

---

<sup>617</sup> Dz. U. z 2024 r. poz. 1513, dalej: „UŚUDE”.

<sup>618</sup> W szczególności ze względu na definicję platformy internetowej z art. 3 lit. i) AUC.

<sup>619</sup> To znaczenie przeważa również w dyskursie naukowym (por. T. Rendas, *Streaming platforms under Portuguese copyright law*, „Journal of World Intellectual Property” 2022, vol. 25, issue 2, s. 556), jak i branżowym (por. wyniki wyszukiwania w Google: Google, *platforma streamingowa*, <https://tiny.pl/czp9z> (link skrócony), dostęp: 27.1.2024 r., wyszukiwanie aktualne na: 27.1.2024 r.).

oglądanie transmisji oraz dokonywanie zakupów przez Internet<sup>620</sup>. Pomimo powyższych zastrzeżeń – wnioski z tego rozdziału można przenieść na grunt platform, które choć świadczą usługę drogą elektroniczną w postaci strumieniowania, to nie jako główną usługę.

### 3. Wyjaśnienie kluczowych pojęć Aktu o usługach cyfrowych

Rozporządzenie przewiduje szereg (bo aż 24<sup>621</sup>) różnych definicji dotyczących szeregu kwestii obejmowanych rozporządzeniem. Z punktu widzenia określenia prawnej kwalifikacji streamingu w zakresie rozpowszechniania utworów na gruncie AUC kluczowe są następujące definicje: usługi społeczeństwa informacyjnego, odbiorcy usługi, usługi pośredniej (w tym *mere conduit*, *cachingu*, *hostingu*), platformy internetowej, publicznego rozpowszechniania, interfejsu internetowego. Podstawowym pojęciem na gruncie AUC jest „usługa pośrednia”, pozostałe wymienione powyżej sformułowania są pojęciami powiązanymi z „usługą pośrednią” i jej rodzajami.

Analiza streamingu pod kątem tych definicji ma niebagatelne znaczenie dla rozpowszechniania utworów poprzez wykorzystanie tej technologii. Streaming (w rozumieniu całego procesu od dodania do odebrania streama) zakwalifikowany jako usługa pośrednia będzie wiązał się ze zwolnieniem od każdego rodzaju odpowiedzialności<sup>622</sup> za treści przekazywane przez odbiorców usługi zgodnie z art. 4-6 AUC. Jednocześnie, jeśli streaming lub element funkcjonowania platformy streamingowej zakwalifikujemy jako hosting, to będzie to się wiązało z koniecznością udostępnienia specjalnego mechanizmu do zgłaszania nielegalnych treści zgodnie z art. 16 AUC. Taki mechanizm umożliwi walkę z bezprawnie transmitowanymi treściami, w tym utworami chronionymi na gruncie prawa autorskiego.

---

<sup>620</sup> R. Zhong, S. Han, Z. Wang, *Developing personas for live streaming commerce platforms with user survey data*, „Universal Access in the Information Society” 2023, roz. 1, 1.1. Jest to jednak pogląd kwestionowany, gdyż wskazuje się także na możliwość podwójnej kwalifikacji, zasadnej z punktu widzenia spójności systemu prawnego w zakresie e-commerce (jest to jednak jednocześnie krytyka utrwalonego orzecznictwa TSUE): M. Schaub, *Why Uber is an information society service*, „Journal of European Consumer and Market Law” 2018, vol. 7, issue 3, roz. VIII.

<sup>621</sup> Licząc literami z art. 3 AUC.

<sup>622</sup> Motyw 17 AUC.

### 3.1. Usługa pośrednia i pojęcia powiązane

Definicja usługi pośredniej jest bardzo prosta. Zgodnie z art. 3 lit. g) AUC jest to usługa społeczeństwa informacyjnego określonego w rozporządzeniu typu. Usługa społeczeństwa informacyjnego została zdefiniowana w art. 1 ust. 1 lit. b) Dyrektywa (UE) 2015/1535 Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 9 września 2015 r. ustanawiająca procedurę udzielania informacji w dziedzinie przepisów technicznych oraz zasad dotyczących usług społeczeństwa informacyjnego<sup>623</sup>, do którego do artykułu odsyła art. 3 lit. a) AUC. Tego rodzaju usługą jest każda usługa, która jest świadczona normalnie za wynagrodzeniem, na odległość, drogą elektroniczną i na indywidualne żądanie odbiorcy usługi<sup>624</sup>. Zwraca się jednak uwagę na fakt, że samo spełnienie tych warunków nie przesądza automatycznie o zakwalifikowaniu danej usługi jako usługi społeczeństwa informacyjnego. Usługą społeczeństwa informacyjnego nie będzie usługa, która jest częścią innej usługi o innej kwalifikacji prawnej<sup>625</sup>.

Świadczenie normalnie za wynagrodzeniem nie oznacza wyłącznie świadczenia usługi za bezpośrednią opłatą<sup>626</sup>. Wynagrodzenie może polegać na realizacji bezpłatnego świadczenia w celach reklamowych<sup>627</sup> (np. oglądanie darmowych i publicznie dostępnych streamów, przy których wyświetlają się reklamy), „płatność danymi osobowymi”<sup>628</sup>. Świadczenie normalnie za wynagrodzeniem można także przypisać usłudze, której świadczenie stanowi działalności gospodarczą<sup>629</sup>, choć nie wymaga to otrzymania wynagrodzenia. Świadczenie usługi na odległość ma miejsce, jeżeli strony tj. usługodawca i usługobiorca nie są równocześnie obecne w miejscu

---

<sup>623</sup> Dz.U. L 241 z 17.9.2015, p. 1–15, dalej: „Dyrektywa 2015/1535”.

<sup>624</sup> Odbiorcą usługi zgodnie z art. 3 lit. b) AUC jest „osoba fizyczną lub prawną, która korzysta z usługi pośredniej, w szczególności w celu poszukiwania informacji lub udostępnienia jej”.

<sup>625</sup> J. Morais Carvalho, *Airbnb Ireland Case: One More Piece in the Complex Puzzle Built by the CJEU around Digital Platforms and the Concept of Information Society Service*, „Italian Law Journal” 2020, vol. 6, issue 2, s. 466-467.

<sup>626</sup> Motyw 16 wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 26 kwietnia 1988 r., 352/85, ECLI:EU:C:1988:196 oraz motyw 29 wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 11 września 2014 r., C-291/13, ECLI:EU:C:2014:2209.

<sup>627</sup> Motywy 41-43 wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 15 września 2016 r., C-484/14, ECLI:EU:C:2016:689.

<sup>628</sup> M. Gumularz, J. Ząbczyk, Komentarz do art. 3 [w:] red. M. Gumularz, *Akt o usługach cyfrowych. Komentarz*, Warszawa 2024, s. 158, D. Lubasz, M. Namysłowska, W. Chomiczewski, D. Flisak, U. Góral, A. Jabłonowska, J. Łuczak-Tarka, P. Makowski, I. Małobęcka-Szwast, A. Mednis, M. Susaiko, Komentarz do art. 3 [w:] red. D. Lubasz, red. M. Namysłowska, *Akt o usługach cyfrowych. Komentarz*, Warszawa 2024, s. 164.

<sup>629</sup> M. Schaub, *Why Uber...*, roz. II.

świadczenia usługi (art. 1 ust. 1 lit. b) pkt (i) Dyrektywy 2015/1535). Droga elektroniczna świadczenia usługi występuje wtedy, gdy usługa jest zarówno wysyłana, jak i odbierana poprzez sprzęt elektroniczny, który służy do przetwarzania i przechowywania danych. Jednocześnie taka usługa musi być przesyłana, kierowana i otrzymywana w całości za pomocą środków elektromagnetycznych np. kabla, fal radiowych, środków optycznych<sup>630</sup> (art. 1 ust. 1 lit. b) pkt (ii) Dyrektywy 2015/1535). Usługa społeczeństwa informacyjnego powinna być świadczona wyłącznie na indywidualne żądanie odbiorcy usługi (art. 1 ust. 1 lit. b) pkt (iii) Dyrektywy 2015/1535) wyrażone np. w formie kliknięcia danej opcji w interfejsie strony internetowej lub aplikacji<sup>631</sup>. Za takie żądanie może być również uznane wejście na platformę np. w celu zamieszczenia reklamy poprzez usługę<sup>632</sup>.

Dyrektywa 2015/1535 w Załączniku I bezpośrednio wyłącza niektóre rodzaje usług z zakresu definicji usługi społeczeństwa informacyjnego. Takim przykładem są usługi rozpowszechniania telewizyjnego jako przykłady transmisji „z punktu do wielu punktów”. Załącznik I odsyła w tym zakresie do art. 1 ust. 1 lit. e) AVMS, który definiuje pojęcie rozpowszechniania telewizyjnego jako audiowizualną usługę medialną świadczoną przez dostawcę usług medialnych, która umożliwia jednocześnie odbieranie audycji na podstawie układu audycji. Rozpowszechnianie telewizyjne zwane jest także przekazem telewizyjnym lub linearną audiowizualną usługą medialną (art. 1 ust. 1 lit. e) AVMS). Choć nazwa sugerowałaby ograniczenie tej definicji wyłącznie do transmisji sygnału telewizyjnego, tak motyw 27 AVMS wskazuje na to, że w ramach tego pojęcia mieści się m.in. *livestreaming*: „Rozpowszechnianie telewizyjne obejmuje obecnie w szczególności telewizję analogową i cyfrową, transmisję strumieniową na żywo (...)”. Oznaczałoby to, biorąc pod uwagę treść art. 3 lit. g) AUC w zw. z art. 3 lit. a) AUC, art. 1 ust. 1 lit. b) Dyrektywy 2015/1535, Załącznikiem I do Dyrektywy

---

<sup>630</sup> Wymienione środki zostały wymienione przez europejskiego legislatora: „(...) kabla, fal radiowych, środków optycznych lub innych środków elektromagnetycznych”. Zwracam uwagę, że nie jest to najbardziej trafne sformułowanie, biorąc pod uwagę, że środkiem elektromagnetycznym nie można nazwać np. kabla czy fali radiowej (por. Wikipedia, *Magnetic storage*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Magnetic\\_storage](https://en.wikipedia.org/wiki/Magnetic_storage), dostęp: 3.1.2024 r.).

<sup>631</sup> Zgodnie z AUC interfejsem internetowym jest oprogramowanie komputerowe, w tym stronę internetową lub jej część, oraz aplikacje, w tym aplikacje mobilne (art. 3 lit. m) AUC). Proponowana w doktrynie wykładnia celowościowa zakłada jednak, że chodzi w tym kontekście tylko o interfejs użytkownika (J. Gołaczyński, R. Skibicki, G. Bar, M. Dymitruk, W. Lamik, M. Mielniczuk-Skibicka, M. Piech, P. Sharp, J. Stępniewski, Komentarz do art. 3 [w:] red. J. Gołaczyński, red. R. Skibicki, *Akt o usługach cyfrowych. Komentarz*, Warszawa 2024, teza 93).

<sup>632</sup> J. Morais Carvalho, *Airbnb Ireland...*, s. 468. Przeciwnie: M. Gumularz, J. Ząbczyk, Komentarz do art. 3 [w:] red. M. Gumularz, *Akt o usługach...*, Warszawa 2024, s. 157-158.

2015/1535, art. 1 ust. 1 lit. e) AVMS oraz motywem 27 AVMS, że usługa *livestreamingu* nie jest usługą społeczeństwa informacyjnego, a tym samym nie jest usługą pośrednią. Taki wniosek prowadziłby do konkluzji, że usługa *livestreamingu* nie jest objęta Aktem o usługach cyfrowych zgodnie z treścią art. 2 ust. 2 AUC: „Niniejsze rozporządzenie nie ma zastosowania do usługi, która nie jest usługą pośrednią, ani do wymogów nakładanych w odniesieniu do takiej usługi, niezależnie od tego, czy taka usługa jest świadczona za pośrednictwem korzystania z usługi pośredniej” (w przeciwieństwie do usługi streamingu na żądanie, która nie jest objęta definicją przekazu telewizyjnego<sup>633</sup>). Skutkiem tego byłaby możliwość pociągnięcia dostawcy usługi streamingu do odpowiedzialności za treści swoich użytkowników. Przykładowo, dostawcy byłby odpowiedzialny za to, że w jego usłudze transmitowane są utwory bez zgody ich twórców.

Wniosek, jakoby każdy *livestreaming*<sup>634</sup> miał zostać wyłączony spod zakresu zastosowania AUC jest błędny<sup>635</sup> i nie do zaakceptowania z uwagi na następujące argumenty.

Przede wszystkim Komisja Europejska<sup>636</sup> wyznaczyła takie serwisy internetowe jak YouTube<sup>637</sup> oraz Stripchat<sup>638</sup> jako bardzo duże platformy internetowe<sup>639</sup>. Biorąc pod uwagę, że usługi świadczone przez dostawców w ramach serwisów internetowych należy oceniać odrębnie<sup>640</sup>, to powyższe oznacza, że Komisja uznała za usługę społeczeństwa informacyjnego

---

<sup>633</sup> Zgodnie z motywem 27 AVMS: „(...) usługa wideo na żądanie (video-on-demand) jest audiowizualną usługą medialną na żądanie”. „Audiowizualna usługa medialna na żądanie” jest odrębnym pojęciem (objętym odrębną definicją) od „rozpowszechniania telewizyjnego” (por. definicje z art. 1 ust. 1 lit. e), g) AVMS).

<sup>634</sup> Przynajmniej ten niepowiązany z transmitowaniem nagranych wcześniej programów umieszczonych w ramach harmonogramu takich transmisji, co można nazywać *livestreamingiem* telewizyjnym.

<sup>635</sup> W zakresie uznania także dostawców platform *livestreamingowych* jako dostawców usług społeczeństwa informacyjnego (a nawet dalej – jako dostawców usług platform internetowych w rozumieniu AUC) zob. także: X. Konarski, *Status prawny platform internetowych na podstawie projektu Aktu o usługach cyfrowych (AUC)*, „Prawo Nowych Technologii” 2021, nr 1, s. 68-69: „Chodzi przy tym o te platformy (serwisy społecznościowe), których zasadniczą funkcją jest dostarczanie tego rodzaju treści (np. YouTube, TikTok, DailyMotion, Twitch). Nie ulega wątpliwości, że platformy udostępniania video mieszczą się w pojęciu «platform internetowych» (...)”.

<sup>636</sup> European Commission, *Digital Services Act: Commission designates first set of Very Large Online Platforms and Search Engines*, [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip\\_23\\_2413](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_23_2413), dostęp: 4.1.2024 r. oraz European Commission, *Commission designates second set of Very Large Online Platforms under the Digital Services Act*, [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP\\_23\\_6763](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_23_6763), dostęp: 4.1.2024 r.

<sup>637</sup> Poza materiałami na żądanie YouTube pozwala na transmisje na żywo (zob. zakładkę „Na żywo” w zakładce „Główna” w serwisie YouTube: YouTube, <https://www.youtube.com/>, dostęp: 4.1.2024 r.).

<sup>638</sup> Choć Stripchat pozwala na przechowywanie kontentu w formie na żądanie – jego główną funkcją jest umożliwianie prowadzenia transmisji na żywo (zob. Stripchat, <https://pl.stripchat.com/>, dostęp: 4.1.2024 r.).

<sup>639</sup> Nie wchodząc na razie w szczegóły: platforma internetowa jest usługą hostingu, czyli jednym z typów usługi pośredniej, która jest rodzajem usługi społeczeństwa informacyjnego.

<sup>640</sup> Z uwagi na treść motywu 15 AUC: „W przypadku gdy tylko niektóre z usług świadczonych przez dostawcę są objęte zakresem niniejszego rozporządzenia lub gdy usługi świadczone przez dostawcę są objęte różnymi sekcjami

całe spektrum działalności tych serwisów, w tym *livestreaming* kontentu typu *user-uploaded*. Stanowisko, które zakładałoby, że taki *livestreaming* nie jest usługą społeczeństwa informacyjnego wskazywałoby na to, że Komisja Europejska wyznaczyła bardzo duże platformy internetowe sprzecznie z prawem (przepisami AUC), ponieważ nie wyłączyła tego zakresu usług przy decydowaniu o wyborze ww. platform jako bardzo dużych platform internetowych. Biorąc pod uwagę, że Komisja uczestniczyła w tworzeniu tego prawa<sup>641</sup>, a także będzie odpowiedzialna za jego egzekwowanie<sup>642</sup>, byłoby to nieakceptowalne zaprzeczenie wykładni autentycznej. Argument ten wspiera także opracowanie Parlamentu Europejskiego, w którym jako przykład platformy internetowej (usługi pośredniej) wskazano serwis do *livestreamingu* – Twitch.tv<sup>643</sup>.

Ponadto, skoro AUC wprost dotyczy usług świadczonych w modelu pośrednictwa (usług pośrednich)<sup>644</sup>, a AVMS nie określa w taki sposób zakresu swojego zastosowania<sup>645</sup>, a dodatkowo stanowi, że: „Jej zakres powinien być ograniczony do usług w rozumieniu Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej (...), lecz nie powinien obejmować działalności zasadniczo niekomercyjnej i niestanowiącej konkurencji dla rozpowszechniania telewizyjnego, takiej jak prywatne witryny internetowe oraz usługi polegające na dostarczaniu lub dystrybucji treści audiowizualnej wytworzonej przez prywatnych użytkowników w celu jej udostępnienia lub wymiany w ramach grup zainteresowań”, to można twierdzić, że:

---

niniejszego rozporządzenia, odpowiednie przepisy niniejszego rozporządzenia powinny mieć zastosowanie wyłącznie w odniesieniu do tych usług, które są objęte ich zakresem”.

<sup>641</sup> Propozycja treści Aktu o usługach cyfrowych pochodziła od Komisji Europejskiej (Wniosek Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady w sprawie jednolitego rynku usług cyfrowych (akt o usługach cyfrowych) i zmieniające dyrektywę 2000/31/WE z 15.12.2000 r., COM/2020/825 final). Komisja Europejska brała również udział w tzw. trilogach (Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, *Porozumienie w sprawie Aktu o Usługach Cyfrowych w UE*, <https://www.pism.pl/publikacje/porozumienie-w-sprawie-aktu-o-uslugach-cyfrowych-w-ue>, dostęp: 4.1.2024 r.), czyli tajnych i nieformalnych spotkaniach przedstawicieli Parlamentu, Rady i Komisji, które służą wypracowaniu porozumienia w sprawie finalnej treści aktów prawnych (A. Kirpsza, „*Nie chcę, ale muszę*”. *Powody negocjowania aktów prawnych Unii Europejskiej w trilogach* [w:] red. K. A. Wojtaszczyk, red. J. Wiśniewska-Grzelak, *Teorie i metody w studiach europejskich – V Ogólnopolskie Europeistyczne Warsztaty Metodologiczne dla Doktorantów i Habilitantów*, Warszawa 2015, s. 97).

<sup>642</sup> Zob. np. art. 73 AUC.

<sup>643</sup> European Parliament, *Online platforms: Economic and societal effects*, Brussels 2021, s. 3-4.

<sup>644</sup> Por. motyw 5 AUC oraz art. 2 ust. 1 AUC.

<sup>645</sup> Poza wąskim zakresem związanym z usługą platformy udostępniania wideo, który wyklucza się z zakresem związanym ze świadczeniem audiowizualnej usługi medialnej, której typem jest przekaz telewizyjny (por. E. Duda-Staworko, *Pojęcie usługi platformy udostępniania wideo w prawie polskim i Unii Europejskiej*, „Przeglądu Ustawodawstwa Gospodarczego” 2022, nr 12, s. 44).



1. AVMS nie dotyczy usług świadczonych w modelu pośrednictwa<sup>646</sup>, a jedynie tych świadczonych bądź to przez samych nadawców (czyli nie dotyczy pośredników takich jak platformy streamingowe udostępniające treści swoich użytkowników), bądź to przez podmioty samodzielnie udostępniające treści z uwagi na np. zawarte przez siebie umowy licencyjne<sup>647</sup> (właściwsze podejście),
2. albo ewentualnie (co najmniej) AVMS dotyczy także usług pośrednich, ale AUC wyłącza AVMS z zastosowania jako rozporządzenie będące podstawową specyfikacją zasad dotyczących świadczenia usług pośrednich w Unii Europejskiej (*lex specialis* w zakresie usług pośrednich).

Definiowane pojęcie zawiera w sobie przymiotnik „telewizyjny”, co oznacza, że to medium i powiązane z nim rodzaje transmisji powinny zostać objęte definicją. Jednym z celów AVMS jest zabezpieczenie przepływu i wymiany handlowej programów telewizyjnych<sup>648</sup>, a dodatkowo dyrektywa rozdziela tradycyjne audiowizualne usługi medialne (z braku innego pojęcia użytego w analizowanym motywie AVMS należy uznać tę kategorię jako inną nazwę na tzw. linearne audiowizualne usługi medialne, czyli na rozpowszechnianie telewizyjne) – takie jak telewizja – od audiowizualnych usług medialnych na żądanie<sup>649</sup>. Tym samym, choć telewizja może być transformowana w nowy sposób np. poprzez *livestreaming*<sup>650</sup>, tak można uznać, że prawodawca miał na myśli transmisje jedynie programów telewizyjnych tworzonych w oparciu o

---

<sup>646</sup> Poza wąskim zakresem związanym z usługą platformy udostępniania wideo. W tym miejscu zwracam jednak uwagę na wypowiedź K. Kłafkowskiej-Waśniowskiej: „Z drugiej strony, nadal otwarta jest dyskusja nad potencjalnym poszerzeniem zakresu dyrektywy AUM o przynajmniej niektórych tzw. pośredników, np. operatorów platform służących udostępnianiu «treści» audiowizualnych przez tzw. użytkowników” (K. Kłafkowska-Waśniowska, *Regulacja audiowizualnych usług medialnych na żądanie. Nowe rozwiązania dla „nowych mediów”?*, „Internetowy Kwartalnik Antymonopolowy i Regulacyjny” 2015, nr 7(4), s. 58-59).

<sup>647</sup> O charakterystyce usług objętych AUC oraz o *content providerach* piszę także więcej w dalszej części tego podrozdziału.

<sup>648</sup> Motyw 8 AVSM.

<sup>649</sup> Motyw 10 AVSM, podobnie motyw 21 AVMS: „definicja audiowizualnych usług medialnych powinna obejmować tylko audiowizualne usługi medialne – niezależnie od tego, czy jest to przekaz telewizyjny czy na żądanie – które są usługami masowego przekazu, to znaczy są przeznaczone do odbioru przez znaczną część ogółu odbiorców i mogłyby mieć na nią wyraźny wpływ”. Tak też: M. L. Montagnani, A. Y. Trapova, *„Safe harbours in deep waters: a new emerging liability regime for Internet intermediaries in the Digital Single Market”*, „International Journal of Law and Information Technology” 2018, vol 26, issue 4, s. 306: „It aimed to adopt a level playing field for both traditional operators (broadcasters) and new ones (video-on-demand services)”.

<sup>650</sup> Por. motyw 27 AVSM.

tradycyjny model transmisji treści własnych lub licencjonowanych<sup>651</sup>. Zatem legislator wykluczył z tego obszaru samodzielne *livestreamy* podmiotów trzecich tworzone w przeważającej mierze spontaniczne, a nawet jeśli zaplanowane lub zaanonsowane, to nie w formie mogącej pełnić funkcję pełnego programu telewizyjnego platformy streamingowej. Transmisje są prowadzone przez podmioty w czasie wybranym przez siebie, a nie przez platformę streamingową nadzorującą cały „katalog podmiotów streamujących”, która jedynie odpowiednio uwidacznia określone treści np. poprzez ich pozycjonowanie<sup>652</sup>. To użytkownicy ostatecznie wybierają, którą transmisję chcą oglądać na podstawie tego, co inni użytkownicy aktualnie streamują. Nie jest to decyzja dostawcy usługi platformy streamingowej<sup>653</sup>.

*Livestreaming* nie-telewizyjny (np. przeprowadzany przez streamerów na platformie Twitch.tv) nie jest oparty na układzie audycji (eng. *programme schedule*)<sup>654</sup>. Podmiot streamujący może posługiwać się planem transmisji, ale nie pełni on funkcji programu telewizyjnego takiego podmiotu. Tym bardziej taki plan (a nawet konglomerat planów) nie pełni funkcji programu telewizyjnego platformy streamingowej, która składa się z różnych podmiotów, również tych transmitujących spontanicznie, nieuzgadniających obowiązkowo planu z platformą, która miałaby ostateczny głos w decydowaniu o składzie tego planu<sup>655</sup>.

Jednocześnie, *Livestreaming* nie-telewizyjny nie opiera się na audycji w rozumieniu art. 1 ust. 1 lit. b) AVMS, ponieważ platforma streamingowa jest odrębnym podmiotem od podmiotu streamującego i nie ponosi odpowiedzialność redakcyjnej<sup>656</sup> (zgodnie z definicją z art. 1 ust. 1 lit.

---

<sup>651</sup> Podmiot transmitujący powinien decydować: „co” i „kiedy” (R. Chavannes, O. Castendyk, Komentarz do art. 1 AVMS [w:] red. O. Castendyk, red. E. Dommering, red. A. Scheuer, *European Media Law*, Kluwer Law International BV 2008, s. 828).

<sup>652</sup> Por. R. Chavannes, O. Castendyk, Komentarz do art. 1 AVMS [w:] red. O. Castendyk, red. E. Dommering, red. A. Scheuer, *European Media...*, s. 820, gdzie autorzy piszą o stronach z transmisjami na żywo z kamer miejskich, które nie są umieszczone w harmonogramie.

<sup>653</sup> Tym samym taki zakres je wyłączony spod definicji przekazu telewizyjnego, ponieważ jest to granica między linearną a nielinearną usługą medialną (R. Chavannes, O. Castendyk, Komentarz do art. 1 AVMS [w:] red. O. Castendyk, red. E. Dommering, red. A. Scheuer, *European Media...*, s. 808).

<sup>654</sup> R. Chavannes, O. Castendyk i proponują, aby był to swego rodzaju plan transmisji, do którego dostęp ma oglądający (R. Chavannes, O. Castendyk, Komentarz do art. 1 AVMS [w:] red. O. Castendyk, red. E. Dommering, red. A. Scheuer, *European Media...*, s. 821).

<sup>655</sup> Platforma nie cechuje się odpowiedzialnością redakcyjną, o której szerzej w kolejnym punkcie, a także w następnym podrozdziale pracy dot. prawa mediów.

<sup>656</sup> Zgodnie z motywem 26 AVMS: „Na użytek niniejszej dyrektywy definicja dostawcy usług medialnych nie powinna obejmować osób fizycznych ani prawnych dokonujących jedynie transmisji audycji, za które odpowiedzialność redakcyjną ponosi osoba trzecia”.

c) AVMS) za wybór audiowizualnej treści audiowizualnej usługi medialnej<sup>657</sup>. Platforma streamingowa nie ma faktycznej kontroli nad wyborem audycji, jak i nad sposobem ich zestawienia<sup>658</sup> w układzie chronologicznym w przypadku przekazów telewizyjnych. Po pierwsze, rodzaj audycji (transmisji, streamu) kontroluje streamer lub inny podmiot prowadzący transmisję. Po drugie, streamy nie są zestawiane w układzie chronologicznym, gdyż ich początek oraz koniec jest zależny od podmiotu streamującego, przez co platforma nie jest w stanie wprowadzić takiego układu. Jednocześnie zestawienie streamów w ramach platformy nie świadczy o ponoszeniu odpowiedzialności redakcyjnej, z uwagi na fakt, że to nie zestawienie transmisji świadczy o wpływie na jej odbiorców. Nie jest to także kluczowy element wyróżniający taką usługę<sup>659</sup>.

Tym samym z definicji usługi społeczeństwa informacyjnego wyłączony byłby wyłącznie *livestreaming* tzw. treści własnych lub licencjonowanych wprowadzanych do usługi przez samego jej dostawcę<sup>660</sup>, który odpowiada transmisji telewizyjnej (w zakresie transmitowanego materiału, nie technologii). Jednocześnie taki *livestreaming* nie mógłby zostać uznany za usługę pośrednią w rozumieniu AUC (brak modelu pośrednictwa w świadczeniu takiej usług). Z tego

---

<sup>657</sup> Por. szereg wyroków TSUE, sądów amerykańskich, francuskich i niemieckich dot. YouTube oraz Dailymotion, gdzie analizowano odpowiedzialność redakcyjną tych serwisów internetowych oraz spełnianie przez nich przesłanek do uznania za usługę hostingu: K. Klafkowska-Waśniowska, *Nowe formy usług medialnych a przesłanka odpowiedzialności redakcyjnej w dyrektywie o audiowizualnych usługach medialnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2014, nr 2, s. 119-122. Zastrzegam jednak, że wyroki te zostały wydane przed wejściem w życie Dyrektywy 2015/1535 i Złącznika nr 1 do niej. Dodatkowo wyroki te dotyczyły zakresu *on-demand streamingu* prowadzonego w ramach tych portali. Jednakże także do *livestreamingu* można odnieść wnioski o braku podejmowania czynności redakcyjnych przez YouTube, który pełni jedynie funkcję platformy technicznej, której dostawca nie przejmuje roli podmiotu, który wprowadził materiały na YouTube (Wyrok Sądu Okręgowego w Monachium I z dnia 25 lutego 2014 r., 1 HK O 1401/13, „Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht” 2014, zeszyt 12, s. 985-986). Dodatkowo YouTube nie ma prawa i możliwości kontroli zamieszczanych treści, dla którego potrzeba czegoś więcej niż „możliwość usunięcia lub zablokowania dostępu do materiałów zamieszczonych na stronie internetowej usługodawcy” np. szczegółowe instrukcje w zakresie wyglądu czy treści (Viacom Intern., Inc. v. YouTube, Inc., 676 F. 3d 19 - Court of Appeals, 2nd Circuit 2012, nb. 38).

<sup>658</sup> Taki zakres odpowiedzialności redakcyjnej został przedmiotowy w doktrynie – R. Chavannes, O. Castendyk, Komentarz do art. 1 AVMS [w:] red. O. Castendyk, red. E. Dommering, red. A. Scheuer, *European Media...*, s. 824-825.

<sup>659</sup> Por. K. Klafkowska-Waśniowska, *Nowe formy...*, s. 125, autorka zwraca jednak także uwagę, że: „Zgodzić się też trzeba, że systematyczna klasyfikacja audycji w katalogu ma być właśnie redakcyjnym opracowaniem, w sposób porównywalny do systematyzowania treści w tradycyjnych przekazach telewizyjnych”. Myślę jednak, że kluczowy w ocenie jest fakt wpływu na treść i ew. aktywność (lub jej brak) w celowym i świadomym decydowaniu o określeniu pozycji lub widoczności danych treści prezentowanych w ramach platformy. Tak też: R. Chavannes, O. Castendyk, Komentarz do art. 1 AVMS [w:] red. O. Castendyk, red. E. Dommering, red. A. Scheuer, *European Media...*, s. 825: „A purely passive role would not be enough to establish effective control over selection and organization, even if the provider has the power to remove content which it deems unsuitable or illegal from the site”.

<sup>660</sup> Por. np. Player, *Programy na żywo*, <https://player.pl/live>, dostęp: 4.1.2024 r., Pilot WP, *Telewizja na żywo*, <https://pilot.wp.pl/tv/>, dostęp: 4.1.2024 r.

względem poza zakresem definicji pozostawałyby usługi świadczone przez Netflix (w zakresie filmów i seriali), Polsat Box (np. w zakresie telewizji internetowej), Spotify (w zakresie muzyki) czy NVIDIA GeForce NOW (w zakresie *cloud gamingu*), a w zakresie świadczenia usługi społeczeństwa informacyjnego mogłyby być analizowane platformy takie jak YouTube, Twitch.tv, Spotify (w zakresie podcastów), czy TikTok.

W celu odpowiedniego określenia statusu prawnego *livestreamingu* w zakresie pojęcia „usługi społeczeństwa informacyjnego” oraz „usługi pośredniej” należałoby:

1. zmodyfikować treść jednego z aktów europejskich (tj. AUC, Dyrektywy 2015/1535 lub AVMS), aby przynajmniej dookreślić fakt, że *livestreaming* niezwiązany z transmisją programów telewizyjnych został wprost objęty pojęciem usługi społeczeństwa informacyjnego lub usługi pośredniej (w zależności od wybranego modelu modyfikacji), biorąc pod uwagę powyższe argumenty;
2. przedstawienie informacji przez Komisję Europejską wyjaśniającą:
  - a) na jakich podstawach wyznaczyła bardzo duże platformy internetowe, w szczególności YouTube i Stripchat,
  - b) w jaki sposób AVMS wpływa na treść AUC, w tym na przykłady rodzajów usług spełniających definicję usługi pośredniej, w szczególności w zakresie streamingu.

W celu wyjaśnienia opisanych wyżej wątpliwości przydatne byłoby także orzeczenie Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej wyjaśniające to zagadnienie prawne w swojej treści w trybie prejudycjalnym. Na takie orzeczenie trzeba jednak będzie poczekać, biorąc pod uwagę, że tryb ten jest rozpoczynany w wyniku wniosku sądu Państwa Członkowskiego obejmujący pytanie podniesione przed tym, na które odpowiedź jest niezbędna do wydania wyroku (art. 267 Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej<sup>661</sup>). Tym samym w jednym z państw członkowskich musi się pojawić odpowiednie postępowanie sądowe, w ramach którego kluczowe będzie rozwiązanie zarysowanych wyżej problemów. Następnie musi zostać złożony stosowny wniosek, który musi czekać na swoje rozpatrzenie przez TSUE.

---

<sup>661</sup> Dz.U. C 83 z 30.3.2010, p. 1—388 (dalej: „TFUE”).

Kolejnym etapem, po zbadaniu, czy streaming może być usługą społeczeństwa informacyjnego, konieczne jest jego zweryfikowanie pod kątem przesłanek jednego z typów usługi pośredniej, o których mowa w art. 3 lit. g) pkt. (i)-(iii) AUC. Te typy to: zwykły przekaz (inaczej: *mere conduit*), caching oraz hosting, a także wyszukiwarka internetowa, którą zdefiniowano w art. 3 lit. j) AUC. W ten sposób można określić, czy streaming będzie mógł zostać uznany za tego rodzaju usługę.

Zwykły przekaz oznacza transmisję w sieci telekomunikacyjnej informacji przekazanych przez odbiorcę usługi lub zapewnianie dostępu do sieci telekomunikacyjnej (art. 3 lit. g) pkt (i) AUC). Zwykły przekaz obejmuje działania techniczne o charakterze automatycznym, pośrednim i biernym, które zakładają krótkotrwałe przechowywanie transmisji wyłącznie w zakresie, w jakim jest to konieczne dla wykonania tej transmisji<sup>662</sup>. Podmiot świadczący tę usługę nie ma wpływu na to, kto przekazywane dane będzie odbierał, ani na treść tego przekazywania<sup>663</sup>. Przykładami tego rodzaju usług są: wirtualne sieci prywatne, usługi DNS, rejestry nazw domen najwyższego poziomu, usługi łączności interpersonalnej<sup>664</sup>, a także transmisje pakietowe<sup>665</sup>.

Caching ma za zadanie wyłącznie usprawnić następną transmisję informacji na żądanie innych odbiorców usługi. Zakłada on transmisję w sieci telekomunikacyjnej informacji przekazanych przez odbiorcę usługi, która obejmuje automatyczne, pośrednie i krótkotrwałe<sup>666</sup> przechowywanie tych informacji (art. 3 lit. g) pkt (ii) AUC). Jest to zatem w szczególności sposób zmodyfikowana definicja jednej z postaci *mere conduit* – celem tej usługi jest zwiększona prędkość funkcjonowania danego systemu<sup>667</sup>, a zatem jego efektywność<sup>668</sup>. Cechy cachingu rozpatruje się przez pryzmat efektu przebiegu procesu technicznego (automatyczność) oraz celu w postaci przyspieszenia przyszłych transmisji przechowywanych informacji (pośredniość,

---

<sup>662</sup> K. Łakomiec, Komentarz do art. 4 AUC [w:] red. M. Grochowski, *Rynek cyfrowy. Akt o usługach cyfrowych. Akt o rynkach cyfrowych. Rozporządzenie platform-to-business. Komentarz*, Warszawa 2024, nb. 5, 8.

<sup>663</sup> J. Gołaczyński, R. Skibicki, G. Bar, M. Dymitruk, W. Lamik, M. Mielniczuk-Skibicka, M. Piech, P. Sharp, J. Stępniewski, Komentarz do art. 3 [w:] red. J. Gołaczyński, red. R. Skibicki, *Akt o usługach...*, teza 42.

<sup>664</sup> Motyw 29 AUC.

<sup>665</sup> K. Łakomiec, Komentarz do art. 4 AUC [w:] red. M. Grochowski, *Rynek cyfrowy...*, nb. 8.

<sup>666</sup> Zob. opis problemu stosowania jednego określenia w wersji polskiej AUC: „krótkotrwały” w przeciwieństwie do dwóch różnych określeń w wersji angielskiej, które pojawiają się przy okazji definicji zwykłego przekazu i cachingu w AUC: J. Mazur, Komentarz do art. 5 AUC [w:] red. M. Grochowski, *Rynek cyfrowy...*, nb. 6, 12. 13.

<sup>667</sup> A. Frań-Adamek, *Świadczenie usług drogą elektroniczną. Komentarz*, LEX/el. 2002, art. 13.

<sup>668</sup> J. Gołaczyński, R. Skibicki, G. Bar, M. Dymitruk, W. Lamik, M. Mielniczuk-Skibicka, M. Piech, P. Sharp, J. Stępniewski, Komentarz do art. 3 [w:] red. J. Gołaczyński, red. R. Skibicki, *Akt o...*, Warszawa 2024, teza 45.

krótkotrwałość<sup>669</sup>. Cachingiem są na przykład odwrotne serwery proxy, które mogą przechowywać dane o stronach internetowych w celu ich sprawniejszego ładowania<sup>670</sup>. Caching może być także przydatny w zakresie usługi telewizji cyfrowej<sup>671</sup>, czyli także w zakresie podobnych technologii, jak streaming, jako usprawnienie transmisji.

Hosting to przechowywanie informacji przekazanych przez odbiorcę usługi na żądanie tego odbiorcy (art. 3 lit. g) pkt (iii) AUC)<sup>672</sup>. Przykłady hostingu to m.in.: usługi chmurowe, usługi przechowywania i udostępniania plików<sup>673</sup>, usługi mediów społecznościowych np. Facebook<sup>674</sup>. Hosting może wykorzystywać infrastrukturę podmiotu trzeciego, która służy następnie innemu podmiotowi do świadczenia usługi hostingu<sup>675</sup>. Hosting (wraz ze swoim podtypem – usługą platformy internetowej) jest rodzajem usługi pośredniej zdecydowanie najbardziej uregulowanym w ramach AUC<sup>676</sup>.

Kwalifikacja usługi jako zwykły przekaz, caching lub hosting jest uzależniona wyłącznie od funkcji technicznych takiej usług, co powinno być ocenione indywidualnie przy wzięciu pod uwagę, że technika mogą zmieniać się w czasie<sup>677</sup>. Kluczowym elementem, na jaki zwraca się

---

<sup>669</sup> D. Lubasz, M. Namysłowska, W. Chomiczewski, D. Flisak, U. Góral, A. Jabłonowska, J. Łuczak-Tarka, P. Makowski, I. Małobęcka-Szwast, A. Mednis, M. Susańko, Komentarz do art. 3 [w:] red. D. Lubasz, red. M. Namysłowska, *Akt o usługach...*, s. 179.

<sup>670</sup> Motyw 29 AUC.

<sup>671</sup> P. Żerański, *Zakres dozwolonego użytku dostawcy usług internetowych w świetle art. 23<sup>1</sup> Prawa autorskiego w kontekście ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną*, „Monitor Prawniczy” 2008, nr 20, *Routing internetowy i caching jako procesy przekazu utworu w systemie teleinformatycznym*.

<sup>672</sup> W związku z wprowadzeniem definicji platformy internetowej, o której niżej, która zakłada również publiczne rozpowszechnianie przechowywanych informacji – hosting należy definiować wąsko, gdyż dodanie dodatkowych elementów skutkuje objęciem danego stanu faktycznego przez inny typ usługi pośredniej tj. podtyp usług hostingu (zob. o szerokim i wąskim interpretowaniu pojęcia hostingu: M. Piech, *Pośrednicy internetowi w prawie Unii Europejskiej. Rola i obowiązki wobec treści użytkowników*, Warszawa 2019, s. 94-103).

<sup>673</sup> *Ibidem*.

<sup>674</sup> Motyw 22 Wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 3 października 2019 r., C-18/18, ECLI:EU:C:2019:821.

<sup>675</sup> D. Lubasz, M. Namysłowska, W. Chomiczewski, D. Flisak, U. Góral, A. Jabłonowska, J. Łuczak-Tarka, P. Makowski, I. Małobęcka-Szwast, A. Mednis, M. Susańko, Komentarz do art. 3 [w:] red. D. Lubasz, red. M. Namysłowska, *Akt o usługach...*, s. 180.

<sup>676</sup> Nie jest ot jednak sytuacja nowa, przed wejściem w życie AUC hosting (w porównaniu do zwykłego przekazu i cachingu) był zdecydowanie bardziej objęty dyskusjami doktrynalnymi i politycznymi (por. S. F. Schwemer, T. Mahler, H. Styri, *Liability Exemptions of Non-Hosting Intermediaries: Sideshow in the Digital Services Act?*, „Oslo Law Review” 2021, vol. 8, no. 1, s. 9).

<sup>677</sup> Motyw 29 AUC.

uwagę przy ocenie, czy dana usługa jest usługą pośrednią określonego typu, jest neutralność, czyli brak roli aktywnej w stosunku do treści zamieszczanych w tych usługach<sup>678</sup>.

Wyszukiwarka internetowa jest specyficzną i odrębną<sup>679</sup> usługą pośrednią, która opiera się na możliwości wprowadzania zapytań przez odbiorców usługi w formie wartości wejściowej (np. słowa kluczowego) dotyczącej jakiegokolwiek tematu, co do zasady, w celu wyszukiwania stron internetowych. Następnie taka wyszukiwarka internetowa (aby mogła zostać tak zakwalifikowana) przedstawia wyniki w formacie, który umożliwia znalezienie informacji powiązanych z wartością wejściową, czyli zapytaniem (art. 3 lit. j) AUC.

Jednocześnie AUC przedstawia szczególny rodzaj usługi hostingu, jakim jest usługa platformy internetowej (zgodnie z art. 3 lit. i) AUC: „«platforma internetowa» oznacza usługę hostingu (...)”). Usługa ta przechowuje i rozpowszechnia publicznie informacje na żądanie odbiorcy. Żądanie musi obejmować zarówno przechowywanie, jak i rozpowszechnianie, co wynika z zastosowania spójnika „i” przez prawodawcę. Równocześnie usługa powinna realizować definicję usługi hostingu, a zatem informacje przechowywane (i rozpowszechnianie – zgodnie z powyższymi wyjaśnieniami) powinny zostać przekazane przez odbiorcę usługi. Publiczne rozpowszechnianie, będące elementem definicji platformy internetowej, zostało zdefiniowane w AUC jako udostępnianie informacji na żądanie odbiorcy usługi, który przekazał informacje, potencjalnie nieograniczonej liczbie osób trzecich. Motyw 14 AUC dookreśla rozumienie tego pojęcia jako: „łatwego dostępu do informacji ogółowi odbiorców usługi bez konieczności podejmowania dalszych działań przez odbiorcę usługi zapewniającej te informacje, niezależnie od tego, czy osoby te faktycznie korzystają z dostępu do tych informacji”. Z uwagi na wyróżnioną wyżej treść motywu 14 AUC, pomimo innego sformułowania (zarówno w wersji polskiej, jak i angielskiej tych aktów), można do szczegółowej oceny stosować orzecznictwo Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej powstałe na kanwie art. 3 ust. 1 Dyrektywy

---

<sup>678</sup> W. Chomiczewski, D. Lubasz, *Odpowiedzialność hosting...*, s. 73-74. Przeciwnie jednak: D. Lubasz, M. Namysłowska, W. Chomiczewski, D. Flisak, U. Góral, A. Jabłonowska, J. Łuczak-Tarka, P. Makowski, I. Małobęcka-Szwast, A. Mednis, M. Susaiko, Komentarz do art. 3 [w:] red. D. Lubasz, red. M. Namysłowska, *Akt o usługach...*, s. 178. M. Gumularz oraz J. Ząbczyk traktują to zagadnienie jako będące na pograniczu definiowania usług pośrednich i odpowiedzialności ich dostawców (M. Gumularz, J. Ząbczyk, Komentarz do art. 3 [w:] red. M. Gumularz, *Akt o usługach...*, s. 179).

<sup>679</sup> M. Soppa-Garstecka, *Usługi platform internetowych w świetle Aktu o usługach cyfrowych - analiza i kontekst prawny*, „Prawo Nowych Technologii” 2023, nr 3-4, s. 73-74.

2001/29, czyli na gruncie prawa do publicznego udostępniania utworów w europejskim rozumieniu tego rodzaju uprawnienia prawnoautorskiego<sup>680</sup>. Motyw 14 odpowiada bowiem jednemu z podstawowych wyjaśnień pojęcia „publiczne udostępnianie”, które przedstawił TSUE: „Dlatego też okoliczność, iż ci klienci, którzy nie włączyli odbiorników telewizyjnych, nie mieli rzeczywistego dostępu do utworów, nie jest – wbrew zapewnieniom spółki Rafael i Irlandii – okolicznością przesądającą. (...) instalacja tych urządzeń może czynić technicznie możliwym publiczny dostęp do utworów nadawanych drogą radiowo-telewizyjną. Dlatego też, jeśli przy pomocy zainstalowanych odbiorników telewizyjnych podmiot świadczący usługi hotelarskie rozprowadza sygnał na rzecz swoich klientów zajmujących pokoje hotelowe, mamy do czynienia z publicznym udostępnieniem”<sup>681</sup>. Przykładami dróg przekazu, które zakładają publiczne rozpowszechnianie w rozumieniu AUC, są publiczne grupy lub otwarte kanały<sup>682</sup>. Co ważne, takie działanie to nie tylko sama funkcjonalność „udostępniania” plików nazywana tak w ramach interfejsu danej przestrzeni, ale także m.in. dodawanie i wprowadzanie treści<sup>683</sup>. Nie jest jednak tak, że rejestracja lub inny rodzaj sposobu dopuszczania użytkowników do danej przestrzeni cyfrowej, w której następuje rozpowszechnianie informacji, wyklucza każdorazowo publiczne udostępnianie. Jeżeli rejestracja użytkownika (odbiorcy usługi) poszukującego dostępu do informacji jest automatyczna lub dopuszcza się takiego użytkownika do udziału w grupie odbiorców usługi bez konieczności podejmowania decyzji lub dokonywania wyboru przez człowieka (dot. konkretnego użytkownika) – informacje udostępnione za pomocą usługi ograniczonej taką rejestracją lub innym rodzajem sposobu dopuszczania użytkowników uznaje się za publicznie rozpowszechnione<sup>684</sup>.

Analiza definicji platformy internetowej pozwala nie tylko określić, czy usługa (np. streaming lub element platformy streamingowej) jest usługą pośrednią tego szczególnego

---

<sup>680</sup> Jednocześnie, w mojej ocenie, tłumaczenie AUC w sposób zbyt luźny posługuje się pojęciem „rozpowszechniania”, biorąc pod uwagę już wyrażone w tym opracowaniu problemy pojęciowe. Nieco odmiennie (z jednej strony autor zakłada oderwanie tych pojęć, z drugiej wskazuje na ich pokrewieństwo): F. Hofmann, Komentarz do art. 3 [w:] red. F. Hofmann, red. B. Raue, *Digital Services Act. Gesetz über digitale Dienste*, Baden-Baden 2023, s. 100.

<sup>681</sup> Motyw 43, 46 wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 2 kwietnia 2020 r., C-753/18, ECLI:EU:C:2020:268.

<sup>682</sup> Motyw 14 AUC.

<sup>683</sup> Por. J. Gołaczyński, R. Skibicki, G. Bar, M. Dymitruk, W. Lamik, M. Mielniczuk-Skibicka, M. Piech, P. Sharp, J. Stępniewski, Komentarz do art. 3 [w:] red. J. Gołaczyński, red. R. Skibicki, *Akt o usługach...*, teza 82.

<sup>684</sup> *Ibidem*.



rodzaju. Zagadnienie publicznego rozpowszechniania pojawiające się w AUC skłania także do dodatkowych refleksji i analiz nad zagadnieniem publiczności, które już kilkakrotnie zostało poruszone w tym opracowaniu. Jednocześnie uszczegółowienie znaczenia tego pojęcia prowadzi do niezbedności ustalenia zakresu możliwego przenikania się prawa autorskiego z prawem nowych technologii w kontekście wyroków TSUE, ale, idąc dalej, jeśli taka potrzeba wystąpi w konkretnym stanie faktycznym, także wyroków sądów powszechnych czy analiz doktrynalnych. W każdym razie w przypadku zagadnienia publiczności oraz ustalania zakresu pojęcia „publiczne rozpowszechnianie” jest możliwe takie przenikanie się ustaleń zawartych w orzecznictwie czy doktrynie. Taka możliwość istnieje jednak ze względu na treść samego prawa – motywu 14 AUC.

Usługami platformy internetowej są np. serwisy społecznościowe lub internetowe platformy umożliwiające konsumentom zawieranie z przedsiębiorcami umów na odległość<sup>685</sup> (tzw. marketplace’y)<sup>686</sup>. Akt o usługach cyfrowych nie uznaje za platformę internetową takich usług jak usługi przetwarzania w chmurze lub hostingu internetowego, jeżeli pełnią one funkcję infrastruktury np. strony internetowej lub aplikacji. Zgodnie z AUC – nie polegają one na publicznym rozpowszechnianiu informacji na żądanie odbiorcy strony lub aplikacji, którą taka usługa, jak określona wyżej, hostuje<sup>687</sup>. Równocześnie, w zakresie analizowania kwalifikacji danej przestrzeni cyfrowej jako platformy internetowej można stosować orzeczenia Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej obejmujące kwalifikację usług świadczonych przez aplikacje mobilne lub strony internetowe jako usługi społeczeństwa informacyjnego<sup>688</sup>.

W przypadku uznania platformy streamingowej za platformę internetową – dostawca takiej platformy miałby więcej obowiązków do spełnienia. W szczególności byłby zobowiązany do wdrożenia wewnętrznego systemu rozpatrywania skarg z art. 20 AUC, czy odpowiedniego zarządzania zgłoszeniami zaufanych podmiotów sygnalizujących – *trusted flaggers* (art. 22), które mogą zgłaszać nielegalnie rozpowszechniane utwory w ramach usługi takiego dostawcy.

---

<sup>685</sup> Motyw 13 AUC.

<sup>686</sup> Przykładem tego rodzaju platformy jest platforma umożliwiająca zakup gier wideo (M. Czapska, *Możliwy wpływ Aktu o usługach cyfrowych na branżę gamingową - wybrane zagadnienia*, „Prawo Nowych Technologii” 2023, nr 3-4, s. 63).

<sup>687</sup> *Ibidem*.

<sup>688</sup> J. Gołaczyński, R. Skibicki, G. Bar, M. Dymitruk, W. Lamik, M. Mielniczuk-Skibicka, M. Piech, P. Sharp, J. Stępniewski, Komentarz do art. 3 [w:] red. J. Gołaczyński, red. R. Skibicki, *Akt o usługach...*, teza 3.

Ma to swoje niewątpliwe znaczenie w kontekście zasad rozpowszechniania utworów w ramach tego rodzaju usług. Jednocześnie rozpowszechnianie określonych treści może spowodować konieczność przedstawiania przy nich dodatkowych informacji przez takiego dostawcę. Będzie tak w sytuacji prezentowania reklam (art. 26 AUC). Sam interfejs związany z rozpowszechnianiem będzie musiał być stworzony w sposób wykluczający istnienie tzw. zwodniczych interfejsów – *dark patterns* (art. 25 AUC).

Rozporządzenie wyklucza jednak część usług z możliwości uznania ich za platformę internetową. Podstawą do takiego wykluczenia niewątpliwie jest chęć nieobejmowania tą definicją tzw. usług pobocznych z uwagi na fakt, że z taką kwalifikacją powiązane są szczególne obowiązki po stronie dostawców<sup>689</sup>. Platformą internetową nie będą usługi, spełniające warunki określone w akapicie powyżej, jeżeli są to: nieznaczące lub wyłącznie poboczne cechy innej usługi lub nieznaczące funkcje głównej usługi, i ze względów obiektywnych i technicznych nie można z nich skorzystać bez takiej innej usługi. Nie zostaną jednak wyłączone spod definicji platformy internetowej takie usługi, których włączenie (jako cechy lub funkcji) w inną usługę jest sposobem na obejście stosowania AUC (art. 3 lit. i) AUC).

Jako przykład usługi pobocznej AUC wymienia sekcję gazety internetowej przeznaczoną na komentarze. Główną usługą w tym przypadku jest publikowanie wiadomości, za które odpowiedzialność redakcyjną ponosi wydawca<sup>690</sup>. Usługą niebędącą poboczną w stosunku do innej usług jest, zgodnie z treścią rozporządzenia, przechowywanie komentarzy w sieci społecznościowej. Europejski legislator uznaje taki wniosek za oczywisty z uwagi na to, że: „nie jest to nieznacząca cecha oferowanej usługi, nawet jeżeli ma ona charakter poboczny w stosunku do publikowania wpisów odbiorców usługi”<sup>691</sup>.

Powyższe przykłady są jednak jedynymi, które AUC przywołuje w celu zobrazowania wyjątku nieznaczącości lub poboczności usługi. Pewnych wskazówek, jak rozpatrywać te pojęcia, dostarcza Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2018/1972 z dnia 11 grudnia 2018 r. ustanawiająca Europejski kodeks łączności elektronicznej<sup>692</sup>. Wynika to z faktu, że na

---

<sup>689</sup> Por. roz. 3, sekcję 3 AUC.

<sup>690</sup> Motyw 13 AUC.

<sup>691</sup> *Ibidem*.

<sup>692</sup> Dz.U. L 321 z 17.12.2018, p. 36–214, dalej: „EKŁE”.

podstawie porównania treści można dojść do wniosku, że fragment EKŁE w postaci definicji usługi łączności interpersonalnej z art. 2 pkt 5 EKŁE<sup>693</sup> oraz powiązanego z nią motywu 17 EKŁE<sup>694</sup> mógł stanowić podstawę wyłączenia zastosowanego w przypadku definicji platformy internetowej AUC. Zgodnie z EKŁE pojęcia: „nieznaczny” oraz „czysto pomocniczy” powinno się interpretować wąsko, przyjmując za punkt wyjścia perspektywę użytkownika końcowego<sup>695</sup>. Nieznaczność usługi oznacza, że jej obiektywna przydatność dla użytkownika końcowego jest bardzo ograniczona i w rzeczywistości jest ledwie wykorzystywana przez tego użytkownika<sup>696</sup>.

Biorąc pod uwagę definicje usług pośrednich, które zakładają świadczenie usług obejmujących informacje przekazane przez odbiorcę usługi, to usługami pośrednimi nie będą zatem usługi zakładające istnienie tzw. *content providera*<sup>697</sup>, który wstawia własne treści lub samodzielnie wstawia cudze treści z uwagi na zawarte umowy lub możliwości prawne (np. dozwolony użytek)<sup>698</sup>. Jest to dodatkowo uzasadnione działaniami Komisji Europejskiej, która nie wyznaczyła jako platformę internetową serwisu Netflix. Gdyby spełniała definicję usługi pośredniej, to byłaby wyznaczona jako bardzo duża platforma streamingowa, gdyż niewątpliwie spełnia warunek średniej liczby miesięcznie aktywnych odbiorców usługi w Unii Europejskiej<sup>699</sup>. Ta platforma streamingowa przechowuje także nieswoje materiały (np. filmy lub gry

---

<sup>693</sup> „(...) natomiast nie obejmuje ona [definicja – dop. D.G.] usług, które umożliwiają interpersonalną i interaktywną komunikację wyłącznie jako podrzędną funkcję dodatkową, która jest nieodłącznie związana z inną usługą” (art. 2 pkt 5 EKŁE).

<sup>694</sup> „W wyjątkowych okolicznościach usługi nie należy uznać za usługę łączności interpersonalnej, jeżeli narzędzie do komunikacji interpersonalnej i interaktywnej stanowi wyłącznie nieznaczny dodatek do innej usługi oraz z obiektywnych przyczyn technicznych nie może być użytkowane bez tej usługi głównej, a jego integracja z usługą nie służy obejściu zasad regulujących usługi łączności elektronicznej” (motyw 17 EKŁE).

<sup>695</sup> Zwraca się jednak uwagę na trudności w praktycznym stosowaniu tych kryteriów (J. Woźny, *Europejski kodeks łączności elektronicznej – kategoryzacja usług łączności elektronicznej*, „Internetowy Kwartalnik Antymonopolowy i Regulacyjny” 2020, nr 1(9), s.57).

<sup>696</sup> Motyw 17 AUC.

<sup>697</sup> Podmiot świadczący usługę polegającą na dostarczaniu treści użytkownikom (M. Węgierski, *Charakterystyka prawna umów zawieranych drogą elektroniczną*, Warszawa 2020, roz. I, § 5, podroz. III.1.).

<sup>698</sup> Przykładem jest Netflix, który działa jako *content provider* w oparciu o zawierane umowy licencyjne.

<sup>699</sup> Art. 33 ust. 1 AUC: „Niniejsza sekcja ma zastosowanie do platform internetowych i wyszukiwarek internetowych, które mają średnią liczbę miesięcznie aktywnych odbiorców usługi w Unii wynoszącą co najmniej 45 mln i które zostały wskazane jako bardzo duże platformy internetowe lub bardzo duże wyszukiwarki internetowe na podstawie ust. 4”. „Netfliksa co miesiąc odwiedza ponad 10 mln polskich internautów. Według wyników badania Mediapanel opracowanych przez Wirtualnedia.pl w grudniu ub.r. platforma przyciągnęła u nas 10,82 mln użytkowników (co dało 36,47 proc. zasięgu), każdego przeciętnie na 5 godzin, 16 minut i 4 sekundy” (tw, *HBO Max wyprzedził Disney+, straciły platformy polskich nadawców*, <https://www.wirtualnedia.pl/artykul/jak-korzystac-netflix-hbo-max-disney-ile-kosztuje-cena-rezygnacja>, dostęp: 14.1.2024 r.).

wyprodukowane przez inne podmioty). Jednakże dokonuje tego na podstawie licencji i samodzielnie umieszcza je w swojej architekturze informatycznej<sup>700</sup>.

### 3.2. Model subsumpcji w Akcie o usługach cyfrowych<sup>701</sup>

Kluczem do prawidłowej oceny statusu samej technologii strumieniowania, jak i całej platformy streamingowej w ramach Aktu o usługach cyfrowych jest przyjęcie odpowiedniego modelu subsumpcji. Subsumpcja jest podstawowym działaniem myślowym wykonywanym przez prawnika, tak teoretyka, jak i praktyka. Zgodnie z myślą wyrażoną przez E. Łętowską: „Subsumpcja należy do sfery stosowania prawa (ukonkretniania znaczenia przepisu przez uwzględnianie stanu faktycznego, któremu nadaje się prawną relewantność), nie zaś odczytywania znaczenia jego tekstu *in abstracto*”<sup>702</sup>. Właściwe ustalenie zasad w zakresie kwalifikacji danego zjawiska pod kątem definicji usługi pośredniej, w szczególności jej konkretnych typów, a zwłaszcza w zakresie platformy internetowej, pozwoli sprawnie i pewnie przyporządkować to zjawisko do odpowiedniej jednostki pojęciowej Aktu o usługach cyfrowych. Jest to w szczególności istotne z punktu widzenia szczególnych obowiązków z AUC, przykładowo w celu określenia, w jakim stopniu dany dostawca powinien wdrożyć mechanizm *notice-and-action* uregulowanego w art. 16 AUC.

Model subsumpcji w zakresie oceny, czy w ramach danej przestrzeni cyfrowej (np. strony internetowej, aplikacji) dochodzi do świadczenia usługi pośredniej w rozumieniu AUC (zwykły przekaz, caching, hosting, platforma internetowa, wyszukiwarka internetowa), powinien opierać się na następujących założeniach:

---

<sup>700</sup> Por. Netflix, *Regulamin serwisu Netflix*, <https://help.netflix.com/legal/termsofuse>, dostęp: 14.1.2024 r.

<sup>701</sup> Ten fragment opracowania był kluczowym i centralnym elementem mojej prezentacji na międzynarodowej konferencji naukowej „Cyberspace 2023” zorganizowanej w dniach 24-25.11.2023 r. w Brnie (Czechy) przez Instytut Prawa i Technologii Wydziału Prawa Uniwersytetu Masaryka.

<sup>702</sup> E. Łętowska, *Interpretacja a subsumpcja zwrotów niedookreślonych i nieostrych*, „Państwo i Prawo” 2011, nr 7-8, s. 20.

1. Wszystkie usługi pośrednie są definiowane *per* usługa, a nie *per* domena, interfejs, platforma, przestrzeń cyfrowa<sup>703</sup>.
2. Każda usługa świadczona w ramach danej przestrzeni powinna być analizowana osobno. Należy jednak zwrócić uwagę, że powiązania występujące między usługami mogą stanowić przesłankę do uznania, że świadczona jest jeszcze inna usługa pośrednia<sup>704</sup>.
3. Konieczne jest obranie odpowiedniej perspektywy interpretacyjnej<sup>705</sup>. Opracowany przeze mnie model subsumpcji zakłada, że w zależności od charakteru usługi, pod kątem której analizujemy jej występowanie w ramach danej przestrzeni internetowej, należy do tego dostosować sposób patrzenia na świadczenie takiej usługi<sup>706</sup>.
4. W toku subsumpcji należy wziąć pod uwagę nie tylko kryteria techniczne, ale i organizacyjne oraz gospodarcze<sup>707</sup>.

Jednocześnie należy zauważyć, że szereg dostawców może nie świadczyć jedynie jednej usługi pośredniej, a kilka z nich. W takiej sytuacji konieczne jest ustanowienie pojęcia multi-dostawcy (multi-platformy<sup>708</sup>) usług pośrednich, który udostępnia różnego rodzaju usługi pośrednie w ramach jednej przestrzeni cyfrowej. W związku z tym należy przyjąć jedno z dwóch podejść do subsumpcji danej usługi:

1. Podejście „*backdoor approach*”, to model subsumpcji zakładający analizę od strony *back-endu*<sup>709</sup>, patrząc z perspektywy zwykłego użytkownika zapoznającego się z przestrzenią cyfrową (np. użytkownika odwiedzającego stronę internetową). Polega on

---

<sup>703</sup> Zgodnie z definicjami – zob. art. 3 lit. g), i), j) AUC. Podobne podejście zaprezentowała M. Soppa-Garstecka w zakresie analizy pojęcia platformy internetowej: M. Soppa-Garstecka, *Usługi platform...*, s. 59.

<sup>704</sup> Przykładowo usługa platformy internetowej wiąże się w zasadzie ze świadczeniem usługi *mere conduit* i usługi hostingu.

<sup>705</sup> Analiza powinna zakładać określenie, który obszar danej usług analizujemy, z perspektywy jakiego użytkownika oraz jakiego interfejsu.

<sup>706</sup> Poniżej przedstawiłem dwa podejścia, które opowiadają temu założeniu.

<sup>707</sup> W szczególności ma to znaczenie dla usługi platformy internetowej. Por. także treść motywu 19 AUC: „Ze względu na odmienny charakter działań z zakresu «zwykłego przekazu», «cachingu» i «hostingu» oraz różne położenie i możliwości dostawców przedmiotowych usług (...)”.

<sup>708</sup> Platforma w rozumieniu potocznym jako przestrzeń cyfrowa, a nie jako usługa, jak rozumiana jest w AUC.

<sup>709</sup> Pojęcie „*back-endu*” jest przeze mnie użyte w tym miejscu niezgodnie z definicją. *Back-end* to zasoby składające się na stronę internetową, które nie są widoczne dla zwykłego użytkownika (Software Development Academy, *Co to jest Back-end i kim jest backend developer?*, <https://sdcademy.pl/co-to-jest-back-end/>, dostęp: 23.1.2024 r.). Mimo wszystko uważam, że użycie tego terminu w tym fragmencie pozwoli na lepsze zrozumienie podejścia „*backdoor approach*”.

na analizie procesów związanych z przekazywaniem treści do zasobów strony lub aplikacji. W ramach tego podejścia kluczowe są czynności podejmowane przez użytkownika „włączającego” контент do danego obszaru cyfrowego oraz technologie dotyczące tych czynności. Podejście „*backdoor approach*” jest przydatne w celu oceny świadczenia usługi hostingu oraz usługi platformy internetowej przez dostawcę. W tym miejscu należy także zwrócić uwagę, że usługa platformy internetowej wynika z faktu publicznego rozpowszechniania np. poprzez usługę zwykłego przekazu, jednak jest ona analizowana i ustala z perspektywy hostingu;

2. Podejście „*frontdoor approach*”, to model subsumpcji, zakładający analizę od strony *front-endu*<sup>710</sup>, patrząc z perspektywy zwykłego użytkownika. Polega na analizie procesów dotyczących zapoznawania się z treściami uprzednio przekazanymi do strony lub aplikacji. To podejście opiera się na technologiach oraz zachowaniach powiązanych z użytkownikami-obszernymi kontentu. Podejście „*frontdoor approach*” jest przydatne w celu oceny świadczenia usługi *mere conduit*, cachingu oraz usługi wyszukiwarki internetowej.

Jednocześnie konieczne jest, aby określić zakres subsumpcji. Pod uwagę powinien być brany stan faktyczny (tj. zakres techniczno-organizacyjno-gospodarczy) w obszarze danej domeny internetowej. Przy tym konieczne jest pamiętanie o wzajemnych powiązaniach między domenami, zwłaszcza w zakresie domen wyższego i niższego poziomu, gdzie domeny niższego poziomu należy analizować wraz z główną domeną<sup>711</sup>, jeżeli nie stanowią one domen oddanych do dyspozycji innemu podmiotowi. W przypadku przekazania domeny – dostawca domeny funkcjonuje na zasadzie dostawcy infrastruktury informatycznej (np. tak jak ma to miejsce w przypadku serwera), a nie zarządzającego daną przestrzenią internetową.

---

<sup>710</sup> Pojęcie „*front-endu*” jest przeze mnie użyte w tym miejscu niepoprawnie, biorąc pod uwagę definicję *back-endu* i sposób użycia tego sformułowania wyjaśniony w przypisie 778. *Front-end* to wszystko to, co jest dostępne dla użytkownika – interfejs użytkownika oraz funkcjonalności strony internetowej (T. Kozon, *Front end*, <https://boringowl.io/kategoria/front-end>, dostęp: 23.1.2024 r.). Mimo wszystko uważam, że użycie tego terminu w tym fragmencie pozwoli na lepsze zrozumienie podejścia „*backdoor approach*”.

<sup>711</sup> Por. M. Ziółkowski, *Jak wybrać domenę? – 11 kwestii, na które musisz zwrócić uwagę*, <https://mobiletry.com/blog/jak-wybrac-domene>, dostęp: 22.1.2024 r.

W praktyce zidentyfikowanie jednej z usług może nie tylko wiązać się z koniecznością spełnienia określonych obowiązków tylko w zakresie tej usługi. Przykładowo świadczenie usług platformy internetowej powoduje, że w zakresie całego interfejsu internetowego nie można wykorzystywać tzw. *dark patterns*<sup>712</sup> np. poprzez większe eksponowanie niektórych wyborów, gdy odbiorca usługi jest proszony o podjęcie decyzji (art. 25 ust. 1,3 AUC).

Odpowiednie przeprowadzenie subsumpcji jest niezwykle kluczowe w kontekście oceny zakresu stosowania Aktu o usługach cyfrowych w zakresie danego podmiotu, prowadzonej przez niego konkretnej platformy streamingowej, a także świadczonych w jej ramach usług cyfrowych. W praktyce trudne jest, bez odpowiedniego wglębenia się w zasady funkcjonowania danej przestrzeni cyfrowej, ocenienie, który obszar należy zakwalifikować jako podpadający pod treść wymogów wynikających z AUC. Platformy streamingowe są jednymi z najtrudniejszych do oceny. Wynika to z faktu, że najczęściej w ramach jednego interfejsu świadczone są różnego rodzaju usługi, które należy najpierw odpowiednio zidentyfikować, a następnie ocenić (np. hosting treści, ich transmisja, usługi reklamowe, usługi tworzenia i korzystania z konta). W tym zakresie przydatne mogą być powyższe metodyki subsumpcji. Jednocześnie poniżej znajdują się szczegółowe rozważania dotyczące określenia konkretnej pozycji streamingu w ramach AUC dla potrzeb stosowania prawa.

### 3.3. Streaming w Akcie o usługach cyfrowych

Streaming w kontekście Aktu o usługach cyfrowych może być przeanalizowany w trzech obszarach: samej technologii streamingu, materiału, który jest streamowany, oraz platformy streamingowej.

Technologia strumieniowania może zostać zakwalifikowana jako zwykły przekaz na gruncie AUC. Kluczowe jest jednak dokonanie założenia, że strumieniowanie to polega na

---

<sup>712</sup> Są to interfejsy internetowe, które wprowadzają w błąd odbiorców usługi lub nimi manipulują lub w inny istotny sposób zakłócają lub ograniczają zdolność odbiorców usługi do podejmowania wolnych i świadomych decyzji. Artykuł dot. *dark patterns* jest tak sformułowany, że dotyczy on wszystkich interfejsów danego dostawcy w ramach jednej przestrzeni cyfrowej: „Dostawcy platform internetowych nie mogą projektować, organizować ani obsługiwać swoich [tj. nie tylko interfejsów powiązanych bezpośrednio z platformą – dop. D.G.] interfejsów internetowych” (art. 25 ust. 1 AUC).

transmitowaniu materiałów dostarczonych przez odbiorcę usługi strumieniowania (odbiorcę-udostępniającego). *Mere conduit* to m.in. transmisja informacji w sieci telekomunikacyjnej (art. 3 lit. g) AUC). Jak już zostało to określone na początku tego opracowania – Internet to sieć telekomunikacyjna. Jednocześnie strumień polega na transmisji danych w sieci. Tymi danymi mogą być różne rodzaje informacji, materiałów. W związku z tym streaming jest usługą zwykłego przekazu. Należy wziąć jednak pod uwagę problemy interpretacyjne i wątpliwości prawne wyrażone w kontekście treści Dyrektywy 2015/1535 i AVMS. Niemniej jednak, pozostawiając na uboczu opisane już kwestie, należy uznać, że streaming spełnia definicję usługi społeczeństwa informacyjnego z art. 1 ust. 1 lit. b) Dyrektywy 2015/1535. Strumieniowanie jest (zazwyczaj) normalnie świadczone za wynagrodzeniem, gdyż jest albo płatne, albo opiera się na wyświetlaniu reklam, przekazywaniu danych osobowych (tzw. płatność danymi<sup>713</sup>) lub też objęte jest działalnością gospodarczą. Nie ulega wątpliwości, że strumieniowanie jest świadczone bez równoczesnej obecności stron, choć to oczywiście może nie mieć miejsca w określonych i raczej wyjątkowych (patrząc z perspektywy całego Internetu) stanach faktycznych. Streaming jest także świadczony drogą elektroniczną, gdyż wymaga dostępu do sieci Internet (lub ew. innej sieci komputerowej) i jej wykorzystania w celu transmisji oraz odbioru przesyłanego materiału. Tym samym w zakresie strumieniowania będącego zwykłym przekazem dochodzi do zwolnienia od odpowiedzialności w zakresie przekazywanych lub uzyskiwanych informacji na warunkach określonych w art. 4 AUC.

Strumieniowanie może być też powiązane z innymi usługami pośrednimi. Transmisja może wykorzystywać przechowywane w ramach platformy streamingowej treści użytkowników. Jednocześnie rodzaj dostępu do streamu może świadczyć o istnieniu usługi platformy internetowej, w ramach której dochodzi do przechowywania i publicznego rozpowszechnia informacji na żądanie odbiorcy usługi. Możliwość występowania różnych stanów faktycznych powinna skutkować przyjmowaniem założenia ostrożnościowego w badaniu sytuacji platform streamingowych oraz usług świadczonych w ich ramach. Błędne określenie zakresu świadczonych usług pośrednich może spowodować odpowiedzialność za naruszenie obowiązków

---

<sup>713</sup> Zob. M. Druzic, *Płatność danymi osobowymi – kiedy informacje o nas stają się walutą*, <https://www.prawo.pl/prawo/dane-osobowe-kiedy-informacje-o-nas-staja-sie-waluta,516640.html>, dostęp: 23.1.2024 r. Por. także np. art. 3 ust. 1 pkt 11 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (Dz. U. z 2023 r., poz. 2759).



z AUC (tj. nałożenie kar pieniężnych). Przykładowo: zgodnie z art. 16 AUC – każdy z użytkowników danej przestrzeni cyfrowej, w której możliwy jest streaming w modelu pośredniczącym, powinien mieć możliwość zgłoszenia nielegalnych treści<sup>714</sup> prezentowanych w ramach takiego strumienia poprzez mechanizm zgłaszania i działania. Jednakże mechanizm zgłaszania i działania nie będzie obejmował takiego streamingu, który nie łączy się z przechowywaniem transmitowanych treści. Wynika to z faktu że mechanizm *notice-and-action* przewidziany jest wyłącznie dla usług pośrednich spełniających definicję hostingu (art. 16 ust. 1 AUC). Materiały strumieniowane w formie *livestreamingu* będą mogły zostać zgłoszone poprzez wyżej wspomniany mechanizm tylko wtedy, kiedy zostaną później zapisane w ramach danej strony internetowej, aplikacji, platformy streamingowej. Jednakże wtedy będą one zgłaszane już nie jak element zwykłego przekazu, ale jako element hostingu, który jest transmitowany w ramach *on-demand streamingu*.

Z uwagi na powyższe i w celu utrzymania zwolnienia od odpowiedzialności w zakresie hostowanych materiałów, które następnie są przekazywane na drodze streamingu, dostawca usługi streamingu hostowanych materiałów powinien niezwłocznie podejmować odpowiednie działania w celu usunięcia lub uniemożliwienia dostępu do nielegalnych materiałów, jeżeli są hostowane i jeżeli dostawca usługi uzyska faktyczną wiedzę o takich nielegalnych treściach, a w odniesieniu do roszczeń odszkodowawczych – wie o stanie faktycznym lub okolicznościach, które w sposób oczywisty świadczą o takich nielegalnych treściach (art. 6 ust. 1 AUC). Jednocześnie, jeśli dostawca otrzymał nakaz podjęcia działań przeciwko nielegalnym treściom, to bez zbędnej zwłoki informuje on organ, który wydał nakaz lub inny organ określony w nakazie o wszelkich działaniach podjętych w odpowiedzi na taki nakaz (art. 9 ust. 1 AUC). Na takim usługodawcy spoczywają także inne obowiązki z rozdziału III sekcji 1 AUC. Równocześnie dostawca w zakresie hostowanych materiałów może prowadzić dozwolone czynności sprawdzające lub inne środki mające na celu wykrycie, identyfikację i usunięcie nielegalnych treści lub uniemożliwienie do nich dostępu, a także niezbędne środki, aby spełnić wymogi AUC, prawa Unii Europejskiej i prawa krajowego zgodnego z prawem unijnym (art. 7 AUC – tzw.

---

<sup>714</sup> „(...) informacje, które same w sobie lub przez odniesienie do działania, w tym sprzedaży produktów lub świadczenia usług, nie są zgodne z prawem Unii lub z prawem jakiegokolwiek państwa członkowskiego, które jest zgodne z prawem Unii, niezależnie od konkretnego przedmiotu lub charakteru tego prawa” (art. 3 lit. h) AUC).

klauzula dobrego Samarytanina<sup>715</sup>). Nie ma jednak on ogólnego obowiązku monitorowania materiałów, które są hostowane, a następnie przekazywane poprzez streaming (art. 8 AUC). Z uwagi na występowanie hostingu dostawca powinien w odpowiednim zakresie wdrożyć wymogi zawarte w rozdziale III sekcji 2 AUC, a jeśli jest dostawcą usługi platformy internetowej, to także te ujęte w rozdziale III sekcji 3 AUC. Jeśli podmiot świadczący usługę strumieniowania hostowanych treści zostanie wyznaczony jako bardzo duża platforma internetowa, to powinien on także uczynić zadość wymaganiom z rozdziału III sekcji 5 AUC. Jeśli usługa świadczona przez dostawcę jest także tzw. platformą handlową (*marketplacem*) – usługodawca musi także zrealizować obowiązki z rozdziału III sekcji 4 AUC.

W zakresie platformy streamingowej należy poczynić jedno, ale ważne zastrzeżenie – analizować w zakresie Aktu o usługach cyfrowych można wyłącznie te platformy, które są zasilane przez *user-uploaded content*<sup>716</sup>. Wynika to oczywiście z faktu, że wszystkie usługi pośrednie, które możemy wziąć pod uwagę przy okazji platformy streamingowej tj. *mere conduit*, caching, hosting oraz platforma internetowa wymagają przekazania informacji przez odbiorców usługi<sup>717</sup>.

Przy analizie platformy streamingowej przydatny będzie określony wcześniej model subsumpcji i podział na: „*frontdoor aproach*” oraz „*backdoor aproach*”.

Pierwsze z podejść dotyczy analizy platformy streamingowej w zakresie zwykłego przekazu. W tym zakresie można powtórzyć wnioski, które już wyżej przedstawiono w zakresie technologii streamingu. W takim przypadku dostawca platformy streamingowej świadczy usługę zwykłego przekazu. Platforma streamingowa w zasadzie nie dokonuje cachingu samej siebie dla

---

<sup>715</sup> A. Baran, D. Gabor, X. Konarski, P. Wasilewski, *Akt o usługach cyfrowych. 81 pytań i odpowiedzi*, <https://www.gazetaprawna.pl/firma-i-prawo/artykuly/9428004,akt-o-uslugach-cyfrowych-81-pytan-i-odpowiedzi.html>, dostęp: 22.7.2024 r. Podobną klauzulę przyjęto w Stanach Zjednoczonych w ramach 47 USC sec. 230(c) (por. szerzej: V. Smith Ekstrand, C. Ring Carlson, E. Coyle, S. Dente Ross, A. Reynolds, *Trager's The Law of Journalism, and Mass Communication*, wyd. 8, SAGE Publications, Inc 2023, s. 454-457).

<sup>716</sup> Nie muszą być to treści stworzone przez tych użytkowników jako *user-generated content*, wystarczy ich przekazanie przez odbiorcę usługi, co wynika z definicji następnie wymienionych usług pośrednich.

<sup>717</sup> Usługa wyszukiwarki internetowej nie dotyczy platformy streamingowej. Wewnętrzny system wyszukiwania nie jest wyszukiwarką internetową w rozumieniu AUC, która zakłada wyszukiwanie całych stron internetowych, a nie pojedynczych materiałów w ramach strony internetowej (por. art. 3 lit. j) AUC). Oczywiście platforma może także prezentować tzw. treści własne obok treści użytkowników.

potrzeb użytkowników. Obecnie przeważa *server caching* oraz *browser caching*, które są świadczone przez odwiedzana stronę internetową np. platformę streamingową.

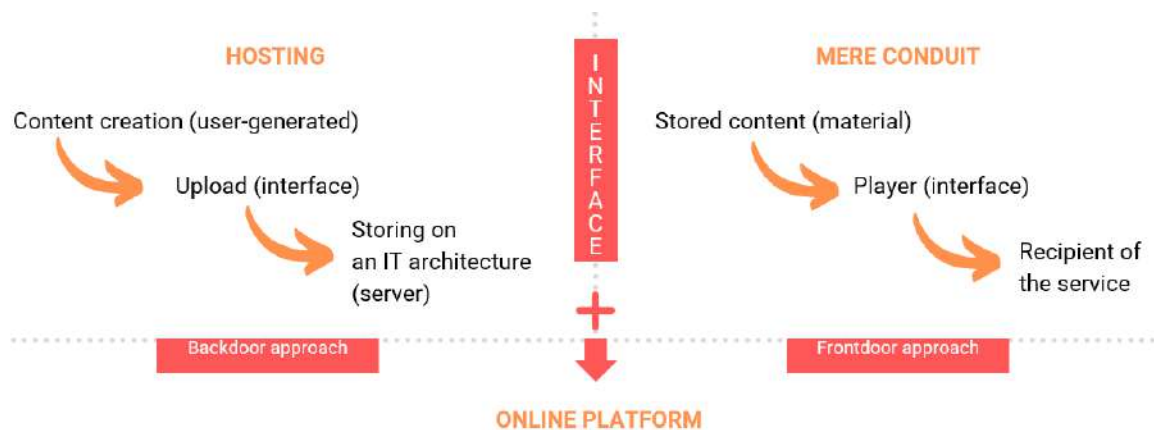
Drugie z podejść zakłada rozpoznanie, w jaki sposób są przekazywane treści do udostępnienia na platformie. Jeżeli platforma streamingowa udostępnia usługę dodawania materiałów (np. wygrywania muzyki lub podcastów), które następnie są przechowywane w jej infrastrukturze, to platforma taka świadczy usługę hostingu. Istotne jest to, że infrastruktura nie musi być objęta prawami platformy np. prawem własności fizycznego serwera. Wystarczy, że infrastruktura ta jest udostępniana platformie do jej zarządzania np. jako część przestrzeni serwerowej umieszczonej faktycznie w centrum danych innego podmiotu<sup>718</sup>. Jeżeli przy dodawaniu materiału na platformę została wybrana opcja, która zakłada, że dodany materiał jest publiczny (czyli dostępny dla każdego użytkownika platformy bez ograniczeń), to w takim przypadku dodatkowo dochodzi do świadczenia usługi platformy internetowej, gdyż spełniony jest warunek publicznego rozpowszechniania prezentowanych treści. Jeżeli materiał jest dodany na platformie i oznaczony jako niepubliczny lub prywatny, świadczenie usługi platformy internetowej uzależnione jest od osób, którzy mogą mieć dostęp do takiego materiału. Jeżeli treść dostępna jest tylko dla przekazującego ją – nie dochodzi do świadczenia usługi pośredniej. Jeżeli do materiału mogą uzyskać dostęp inni użytkownicy np. poprzez link, to w takim wypadku może dojść do świadczenia usługi platformy internetowej, jeżeli taki dostęp przewidziany jest dla potencjalnie nieograniczonej liczby osób trzecich. Jednocześnie zdaje się nie istnieć uzasadnienie, aby móc zakwalifikować streaming jako usługę poboczną. W szczególnych sytuacjach nie należy wykluczać takiej kwalifikacji, jednak niepodważalny jest fakt, że w sytuacji świadczenia przez platformę streamingową usługi hostingu przekazywanych materiałów – taka usługa, będąca także platformą internetową, gdyż jest podstawowym elementem działalności takiej platformy.

Przy ocenie świadczenia określonych rodzajów usług poprzez analizę interfejsów i ich charakterystyki interfejsy te należy podzielić, biorąc pod uwagę „*frontdoor aproach*” oraz „*backdoor aproach*”.

---

<sup>718</sup> Por. np. usługę Public Cloud oferowaną przez OVHcloud: OVHcloud, *Public Cloud*, <https://us.ovhcloud.com/public-cloud/>, dostęp: 25.1.2024 r.

Pierwsze podejście pozwoli zidentyfikować interfejs widoczny dla osób zapoznających się z materiałami, a drugie interfejs pozwalający na dodanie materiałów na platformę. Jednocześnie interfejs dla zapoznających się użytkowników dzieli nam obszary analizy. Można to przedstawić na następującym schemacie:



*Schemat zaprezentowany podczas międzynarodowej konferencji naukowej „Cyberspace 2023” zorganizowanej w dniach 24-25.11.2023 r. w Brnie (Czechy) przez Instytut Prawa i Technologii Wydziału Prawa Uniwersytetu Masaryka.*

Dodatkowo wyświetlanie interfejsu internetowego, poza samym streamingiem, także jest usługą pośrednią, oczywiście przy aktualnym założeniu, że w ramach platformy są prezentowane treści dodane przez odbiorców usługi. Definicja interfejsu internetowego pozwala również podzielić interfejs na części i oddzielić elementy, w ramach których prezentowane są tzw. własne treści przez platformę od elementów służących do prezentacji treści użytkowników.

Dzięki opisanemu powyżej podejściu dostawca platformy internetowej jest w stanie skutecznie ocenić, czy obowiązuje go AUC, a jeśli tak, to w jakim zakresie w odniesieniu do których świadczonych przez niego usług. Nie należy jednak zapominać, że powyższe wyjaśnienia należy traktować jako ogólną analizę, która nie bierze pod uwagę wszystkich niuansów występujących w ramach konkretnych przestrzeni cyfrowych. Mogą one bowiem wpłynąć na ocenę danego stanu faktycznego. Jednocześnie powyższe rozważania potwierdzają fakt, że AUC nie jest rozporządzeniem łatwym w stosowaniu. Wymaga solidnego przygotowania opisu stanu faktycznego, a także przeanalizowania nie tylko przepisów AUC, ale i innych unijnych aktów prawnych, a także orzecznictwa TSUE. Tym samym w kontekście platform streamingowych ważne będzie, aby na bieżąco zapoznawać się z działalnością Komisji Europejskiej, Europejskiej

Rady ds. Usług Cyfrowych, a także krajowych Koordynatorów ds. Usług cyfrowych. Pozwoli to na dostosowanie podejścia do rozumienia organów egzekwujących prawo usług pośrednich (prawo nowych technologii).

#### 4. Rozporządzenie P2B

W kontekście usług cyfrowych zwrócić uwagę należy jeszcze na rozporządzenie będące swego rodzaju protoplastą Aktu o usługach cyfrowych tj. na Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/1150 z dnia 20 czerwca 2019 r. w sprawie propagowania sprawiedliwości i przejrzystości dla użytkowników biznesowych korzystających z usług pośrednictwa internetowego<sup>719</sup>. Opisywane rozporządzenie powstało jako rozwiązanie problemu nadużywania silniejszej pozycji w celu nakładania nieuczciwych warunków korzystania z platform, zwłaszcza w stosunku do (mikro)przedsiębiorców<sup>720</sup>. Ten akt prawny także dotyczy przestrzeni cyfrowej oraz usług internetowych, jednakże w węższym zakresie w porównaniu do zakresu AUC. W mojej ocenie właśnie z uwagi na tę cechę AUC ma większe znaczenie dla branży streamingowej niż Rozporządzenie P2B. Jednakże z uwagi na odrębność tych aktów prawnych, a także na treść art. 2 ust. 4 pkt e) AUC: „Niniejsze rozporządzenie pozostaje bez uszczerbku dla przepisów ustanowionych w innych aktach prawnych Unii regulujących inne aspekty świadczenia usług pośrednich na rynku wewnętrznym lub określających i uzupełniających niniejsze rozporządzenie, w szczególności dla rozporządzenia (UE) 2019/1150” należy ocenić streaming pod kątem definicji z Rozporządzenia P2B. Rozporządzenie P2B może bowiem obejmować swoim zakresem takie usługi, które nie będą w zakresie stosowania Aktu o usługach cyfrowych.

Akt o usługach cyfrowych dotyczy generalnie usług pośrednich. Rozporządzenie P2B obejmuje swoim zakresem tzw. usługi pośrednictwa internetowego. Tak samo, jak usługi pośrednie, są to usługi społeczeństwa informacyjnego w rozumieniu Dyrektywy 2015/1535 (art. 2 ust. 2 lit. a) Rozporządzenia P2B). Oba rodzaje usług opierają się na pośrednictwie, przy czym

---

<sup>719</sup> Dz.U. L 186 z 11.7.2019, p. 57–79, dalej: „Rozporządzenie P2B”.

<sup>720</sup> H. Verhuyc, *The Achilles Heel of the Platform-to-Business Regulation: no unfair term protection for platform workers?*, „Journal of Law, Market & Innovation” 2024, vol. 3, issue 3, s. 270.

w przypadku usługi pośrednictwa internetowego pośrednictwo przyjmuje to jeden, konkretny stan faktyczny, zwany także przesłanką funkcjonalną<sup>721</sup>. Mianowicie taka usługa wystąpi jedynie w przypadku, w którym usługa umożliwia przedsiębiorcom<sup>722</sup> (użytkownikom biznesowym) oferowanie towarów lub usług konsumentom, z zamiarem ułatwienia inicjowania transakcji bezpośrednich między tymi podmiotami, niezależnie od tego, gdzie te transakcje są ostatecznie zawierane (art. 2 ust. 2 lit. b) Rozporządzenia P2B). Pośrednictwo w zakresie usług z AUC objawia się poprzez wymienienie typów tych usług w treści słowniczka z definicjami prawnymi z rozporządzenia tj. *mere conduit*, *caching*, *hosting*, wyszukiwarka internetowa. Nie zmienia to jednak faktu, że usługa może być zarówno pośrednią, jak i pośrednictwa internetowego. Będzie tak w przypadku na przykład internetowych platform handlu elektronicznego<sup>723</sup> jak Allegro czy Amazon.

W przeciwieństwie do usług pośrednich – usługi pośrednictwa nie obejmują każdej usługi spełniającej cechę pośrednictwa. Usługi pośrednictwa internetowego dotyczą wyłącznie sytuacji, w której taka usługa jest świadczona na podstawie umowy<sup>724</sup> konkretnie między dostawcą a użytkownikom biznesowym oferującym towary lub usługi konsumentom (art. 2 ust. 2 lit. c) Rozporządzenia P2B). Usługi pośrednie nie mają takiego ograniczenia.

Usługa streamowania (*live* lub *on-demand*) może być usługą pośrednictwa internetowego. Będzie tak wtedy, kiedy będzie wykorzystywana do ułatwiania inicjowania transakcji między przedsiębiorcami a konsumentami w zakresie towarów i usług. Korzystanie z takiej usługi bezie wymagało założenia konta lub zawarcia umowy poprzez rozpoczęcie korzystania z takiej usługi (kiedy założenie konta nie będzie wymagane). Taka usługa może polegać na przykład na prowadzeniu tzw. *live'ów* sprzedażowych, czyli transmisji streamingowych w formacie „na żywo” służących do sprzedaży produktów np. ubrań lub elektroniki<sup>725</sup>.

---

<sup>721</sup> M. Grochowski, A. Jabłonowska, E. Macierzyńska-Franaszczyk, Komentarz do art. 2 Rozporządzenia P2B [w:] red. M. Grochowski, *Rynek cyfrowy...*, nb. 8.

<sup>722</sup> *Ibidem*, nb. 9.

<sup>723</sup> Por. motyw 11 Rozporządzenia P2B z motywem 24 AUC.

<sup>724</sup> M. Grochowski, A. Jabłonowska, E. Macierzyńska-Franaszczyk, Komentarz do art. 2 Rozporządzenia P2B [w:] red. M. Grochowski, *Rynek cyfrowy...*, nb. 10.

<sup>725</sup> Por. X. Wang, S. Cao, *Harnessing the stream: algorithmic imaginary and coping strategies for live-streaming e-commerce entrepreneurs on Douyin*, „The Journal of Chinese Sociology” 2024, nr 11, s. 2. Zob. np. usługę Selmo (Selmo, <https://www.selmo.io>, dostęp: 15.02.2025 r.).

W takim przypadku dostawca takiej usługi będzie musiał zrealizować szereg obowiązków wynikających z Rozporządzenia P2B np. odpowiednie sformułowanie warunków korzystania z usług (art. 3, 5, 7, 8, 9, 10, 12 Rozporządzenia P2B), przekazywanie uzasadnień decyzji o ograniczeniu lub zawieszeniu świadczenia usług (art. 4 Rozporządzenia P2B), zapewnienie wewnętrznego systemu rozpatrywania skarg (art. 11 Rozporządzenia P2B)<sup>726</sup>. Będzie to miało znaczenie wtedy, kiedy usługa nie będzie jednocześnie spełniała definicji hostingu z AUC. W przeciwnym razie AUC przewiduje szersze i bardziej szczegółowe obowiązki w porównaniu do Rozporządzenia P2B i to ono będzie miało pierwszorzędne znaczenie dla dostawcy usługi.

## 5. Podsumowanie

Podsumowując analizy w zakresie konstrukcji prawa nowych technologii dotyczących streamingu, można skonstatować, że:

1. *Livestreaming* nie jest w całości wyłączony spod pojęcia „usługa pośrednia”. Wyłączenie to miałyby się opierać na odwołaniu się przez AUC (art. 3 lit. a) AUC) do treści Dyrektywy 2015/1535, a w konsekwencji do jej Załącznika I, który odwołuje się do art. 1 ust. 1 lit. e) AVMS. Jednakże wskazany artykuł AVMS dotyczy wyłącznie *livestreamingu* telewizyjnego opierającego się na transmisji treści autorskich nadawcy lub przekazywanych na mocy zawartych umów prawnoautorskich. Tym samym wyłączenie nie obejmuje *livestreamingu* treści *user-uploaded*. Wynika to także z wykładni autentycznej – Komisja Europejska wyznaczyła jako bardzo duże platformy internetowe (tj. szczególnego rodzaju usługi pośrednie) serwisy YouTube oraz Stripchat. Dla jednoznacznego określenia zakresu ww. wyłączenia rekomendowane byłoby wydanie stosownych wyjaśnień przez Komisję Europejską lub modyfikacja treści ww. przepisów w celu dookreślenia ich zakresów zastosowania.

---

<sup>726</sup> Szerzej o wybranych obowiązkach z Rozporządzenia P2B: A. Szmigielski, *Regulacja nieuczciwych i nietransparentnych praktyk handlowych w relacji między użytkownikami biznesowymi a platformami —znaczenie prawa antymonopolowego*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 2020, nr 9.

2. Usługą pośrednią nie może być działalność streamingowa *content providera* np. Netflix.
3. W zakresie oceny usług pośrednich świadczonych przez platformy streamingowe (rozumiane biznesowo) należy przyjąć szczególny model subsumpcji. Opiera się on na:
  1. ocenie świadczenia usług pośrednich, badając zakres działania platformy *per* usługa po wyodrębnieniu poszczególnych usług świadczonych przez dostawcę;
  2. przyjęciu odpowiedniej perspektywy interpretacyjnej, która pozwala zbadać istnienie poszczególnych usług pośrednich w formie podejścia „*backdoor approach*” (procesy związane z przekazywaniem treści przez użytkownika do zasobów strony lub aplikacji) oraz „*frontdoor approach*” (procesy związane z zapoznawaniem się z treściami uprzednio przekazanymi do zasobów strony lub aplikacji).
  3. uwzględnieniu w analizie kryteriów technicznych, organizacyjnych i gospodarczych.
4. Technologia streamowania *per se* może zostać zakwalifikowana jako usługa zwykłego przekazu (*mere conduit*).
5. Platforma streamingowa może obejmować świadczenie różnego rodzaju usług pośrednich, w szczególności tych najbardziej uregulowanych w ramach AUC, czyli usługi hostingu oraz usługi platformy internetowej.
6. Usługa streamowania (*live* lub *on-demand*) może być usługą pośrednictwa internetowego w rozumieniu Rozporządzenia P2B, co będzie wymagało od jej dostawcy spełnienia szeregu obowiązków.



# ROZDZIAŁ V

## STREAMING JAKO KONSTRUKCJA PRAWA MEDIÓW

### 1. Streaming a prawo mediów

Jak już wspomniano – prawo mediów jest jednym z trzech obszarów stanowiących podstawę prawnej analizy streamingu utworów. Wraz z prawem nowych technologii stanowi dodatkowe obszary (poza kolejnymi, mniejszymi zakresami tematycznymi) powiązane z prawem autorskim. Pokazywało to m.in. zainteresowanie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji otrzymaniem statusu jednego z innych organów właściwych w zakresie Aktu o usługach cyfrowych i chęć poszerzenia swoje zakresu działania również o tzw. nowe medium w postaci Internetu<sup>727</sup>. W tym rozdziale omówione zostaną konstrukcje prawne w aktach prawnych dotyczących streamingu z obszaru międzynarodowego, unijnego i polskiego prawa mediów. Przede wszystkim będą to: dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych oraz ustawa o radiofonii i telewizji.

### 2. Europejska Konwencja o Telewizji

W zakresie prawa międzynarodowego nie ma zbyt wielu aktów prawnych dotyczących bezpośrednio prawa mediów. W zasadzie jedynym, który może mieć wpływ na streaming, jest Europejska Konwencja o Telewizji.

---

<sup>727</sup> Radio ZET, *Co dalej z TVP? Członek KRRiT żartuje: Holecką może zastąpić nawet sztuczna inteligencja*, 31:12-34:14, <https://www.youtube.com/watch?v=rvvefG7R0Es>, dostęp: 30.1.2024 r., gdzie pojawiają się komentarze członka KRRiT o usługach audiowizualnych świadczonych w Internecie, został także przywołany slogan „SejmFlix” (sformułowanie powstało z połączenia słów „Sejm” oraz „Netflix” w celu opisania fenomenu popularności transmisji obrad z Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej), zob. rów. Ministerstwo Cyfryzacji, Podsumowanie wyników konsultacji założeń wdrożenia Aktu o usługach cyfrowych w Polsce, <https://www.gov.pl/web/cyfryzacja/wyniki-konsultacji-zalozen-wdrozenia-aktu-o-uslugach-cyfrowych-w-polsce>, dostęp: 30.1.2024 r., s. 2: „Pojawił się postulat (m.in. UKE, UOKiK i KRRiT) rozszerzenia listy organów właściwych o KRRiT i/lub UODO ze względu na zakres tematyczny DSA”.

Szerokie definicje transmisji<sup>728</sup> i retransmisji<sup>729</sup> zawarte w tym akcie prawnym mogą skłaniać do uznania, że strumieniowanie również jest objęte wyżej wymienioną Konwencją. W szczególności jest tak dlatego, że jedno z kluczowych pojęć w powyższych definicjach „telewizyjna usługa programowa” nie zostało zdefiniowane w tym akcie prawa międzynarodowego. W EKT znajduje się jedynie definicja „usługi programowej”, która jednak nie pozwala na jednoznaczne określenie, czym faktycznie jest „telewizyjna usługa programowa”<sup>730</sup>.

EKT nie ma jednak zastosowania do streamingu. Po pierwsze, Konwencja została sporządzona w 1989 r., czyli w zasadzie przed wprowadzeniem technologii streamingu, która w swojej prowizorycznej formie została rozpowszechniona w latach 90. XX w. Tym samym Konwencja ta nawet funkcjonalnie nie może obejmować streamingu, który nie mógł być dostrzeżony w czasie prac nad EKT, gdyż nie istniał w formie co najmniej nadającej się do prezentacji poza testami lub swego rodzaju wersją *alpha*. Dodatkowo EKT odnosi się do typowej transmisji telewizyjnej<sup>731</sup>: „(...) potwierdzając znaczenie transmisji telewizyjnych (...)”, „(...) pragnąc rozwijać zasady zawarte w istniejących zaleceniach Rady Europy co do zasad reklam telewizyjnych, równości kobiet i mężczyzn w środkach masowego przekazu, wykorzystania możliwości satelitarnych dla celów telewizyjnych (...)” (Preambuła EKT), „Celem jej jest ułatwienie Stronom transmisji międzynarodowych oraz retransmisji telewizyjnych usług programowych” (art. 1 EKT), „«transmisja» oznacza pierwotną emisję (...) telewizyjnych usług programowych do odbioru masowego” (art. 2 lit a) EKT), pojęcie „telesprzedaży” (zob. art. 2 lit. g) EKT).

---

<sup>728</sup> „(...) pierwotna emisja, za pomocą nadajnika naziemnego, kabla lub jakiegokolwiek rodzaju satelity, w postaci zakodowanej lub nie, telewizyjnych usług programowych do odbioru masowego. Nie obejmuje usług komunikacyjnych świadczonych na życzenie indywidualne” (art. 2 lit. a) EKT).

<sup>729</sup> „(...) fakt odbioru i jednoczesnego nadania, bez względu na zastosowane środki techniczne, całych i nie zmienionych telewizyjnych usług programowych lub ważnych fragmentów takich usług, emitowanych przez stację telewizyjną do odbioru masowego” (art. 2 lit. b) EKT).

<sup>730</sup> „(...) wszystkie części pojedynczej usługi świadczonej przez danego nadawcę w znaczeniu określonym w poprzednim ustępie” (art. 2 lit. d) EKT).

<sup>731</sup> Por. rów. A. Matlak, *Międzynarodowe regulacje prawne dotyczące działalności telewizyjnej* [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, red. A. Matlak, *Prawo mediów...*, podroz. 2.2.

### 3. Rozporządzenie 2017/1128 (transgraniczne przenoszenie usług online w zakresie treści)

Kolejnym obszarem wartym zbadania w zakresie streamingu w kontekście prawa mediów jest prawo unijne. Wynika to z faktu, że Unia Europejska podjęła zabiegi harmonizacyjne obejmujące prawo mediów, w szczególności poprzez wyodrębnienie usług medialnych. Z punktu widzenia Unii Europejskiej jest to jak najbardziej słuszny kierunek prawodawczy. Usługi dotyczące treści, takie jak np. usługi medialne, mają znaczenie transgraniczne z uwagi na globalizację przemysłu rozrywkowego, a także rozszerzanie działalności podmiotów działających w tym segmencie rynku na inne państwa. Działania legislacyjne Unii są w tym zakresie wsparciem funkcjonowania rynku wewnętrznego, o którym mowa w art. 26 TFUE.

Kluczowe w tym zakresie jest prawo stosowane bezpośrednio tj. Rozporządzenia 2017/1128. Rozporządzenie to ma na celu określenie wspólnego podejścia do świadczenia usług w świecie cyfrowym dotyczących treści na rzecz abonentów, którzy czasowo przebywają w innym państwie członkowskim, niż państwo ich zamieszkania. Podejście to zakłada likwidację utrudnień w możliwościach transferowania międzynarodowego usług online w zakresie treści, którą są świadczone legalnie<sup>732</sup>. Jest to odpowiedź europejskiego legislatora na problem, który pojawia się w zakresie usług umożliwiających dostęp do treści w Internecie np. do filmów i seriali, czyli na blokady regionalne w dostępie do danych materiałów<sup>733</sup> (tzw. *geoblocking*). Taka blokada polega na tym, że w zależności od miejsca przebywania użytkownika – oferta usługodawcy może się różnić<sup>734</sup>. Jest to oczywiście uciążliwe w przypadku, w którym użytkownicy czasowo zmieniają miejsce przebywania np. na czas wakacji i tracą dostęp do swoich ulubionych materiałów. W celu obchodzenia tego rodzaju ograniczeń użytkownicy najczęściej wykorzystują VPN<sup>735</sup>.

---

<sup>732</sup> Motyw 12 Rozporządzenia 2017/1128.

<sup>733</sup> Wojtini. *Blokada regionalna na streaming online zostanie zniesiona? Komisja Europejska zaczyna działać*, <https://pl.ign.com/filmy/36196/news/blokada-regionalna-na-streaming-online-zostanie-zniesiona-komisja-europejska-zaczyna-dzialac>, dostęp: 31.1.2024 r.

<sup>734</sup> J. Snoch, *Netflix będzie blokował użytkowników omijających blokady regionalne*, <https://www.komputerswiat.pl/aktualnosci/wydarzenia/netflix-bedzie-blokowal-uzytkownikow-omijajacych-blokady-regionalne/4x30e3t>, dostęp: 31.1.2024 r.

<sup>735</sup> VPN – *virtual private network*. Jest to oprogramowanie tworzące zaszyfrowany tunel (połączenie), które jednocześnie zmienia adres IP użytkownika na inny (Surfshark, *VPN – co to jest?*, <https://surfshark.com/pl/learn/vpn-co-to>, dostęp: 31.1.2024 r.). Jednocześnie wybór serwera VPN pozwala na zmianę

Eurolegislator zakłada jednak, że każdy z użytkowników powinien mieć zawsze dostęp do katalogu treści dostępnych w kraju jego zamieszkania.

Rozporządzenie 2017/1128 ma zastosowanie wyłącznie do relacji B2C (*Business-to-Consumer*), zakładając podejście prokonsumenckie<sup>736</sup>. Zakres zastosowania do kontraktów przedsiębiorców z konsumentami wynika z definicji abonenta, której trzon stanowi pojęcie konsumenta, czyli osoby, która w umowach<sup>737</sup> objętych zakresem opisywanego rozporządzenia działa w celach niezwiązanych z prowadzoną przez tę osobę działalnością handlową, gospodarczą, rzemieślniczą bądź z wykonywaniem wolnego zawodu (art. 2 pkt 1), 2) Rozporządzenia 2017/1128). Na mocy omawianego rozporządzenia dostawca usługi online w zakresie treści świadczący ją na rzecz abonenta – umożliwia mu korzystanie z tej usługi w taki sam sposób<sup>738</sup>, w jaki ma to miejsce, gdy abonent przebywa w państwie członkowskim zamieszkania<sup>739</sup> i bez dodatkowych opłat, jeżeli abonent ten czasowo<sup>740</sup> znajduje się w innym państwie członkowskim (art. 3 ust. 1, 2 Rozporządzenia 2017/1128). Dotyczy to przede wszystkim takiego samego zakresu dostępnych treści (np. filmów) dla takiego abonenta. Omawiane uregulowanie to swego rodzaju fikcja prawna, pozwalająca na traktowanie abonenta jak obecnego w państwie swojego zamieszkania pomimo czasowego przebywania w innym miejscu<sup>741</sup>. Choć dostawca nie może podejmować działań w celu obniżenia jakości świadczenia usługi, tak nie jest on zobowiązany do zapewnienia określonej jakości swojemu świadczeniu (art.

---

adresu IP na taki, który będzie pochodził z inne państwa, co umożliwia np. dostęp do treści dostępnych wyłącznie dla użytkowników w nim przebywających (zob. Top10VPN, *How to Watch Netflix with a VPN | Easy Expert Walkthrough*, <https://www.youtube.com/watch?v=wGxLxRjUPo>, dostęp: 31.1.2024 r.).

<sup>736</sup> S. Engels, J. Bernd Nordemann, *The Portability Regulation (Regulation (EU)2017/1128): A Commentary on the Scope and Application*, „Journal of Intellectual Property, Information Technology and Electronic Commerce Law” 2018, vol. 9, issue 2, s. 181

<sup>737</sup> Pojęcie „umowa” w ramach tej definicji należy rozpatrywać szeroko, jako każdy tym kontraktu między abonentem a dostawcą usługi (S. Engels, J. Bernd Nordemann, *The Portability Regulation...*, s. 183).

<sup>738</sup> Obejmujący: te same treści, ten sam zakres, tę samą liczbę urządzeń i użytkowników, a także ten sam zakres funkcjonalności (art. 3 ust. 1 Rozporządzenia 2017/1128).

<sup>739</sup> Państwo członkowskie, w którym abonent ma miejsce rzeczywistego i stałego zamieszkania wyznaczone w sposób określony w Rozporządzeniu 2017/1128 (art. 2 pkt 3 Rozporządzenia 2017/1128).

<sup>740</sup> Tj. przez ograniczony czas (por. art. 2 pkt 4 Rozporządzenia 2017/1128). Z uwagi na konieczność oceny faktu występowania takiej sytuacji – dostawca usługi powinien za taki ograniczony czas traktować okres, który nie powoduje zmiany państwa członkowskiego zamieszkania zgodnie z Rozporządzeniem 2017/1128 (S. Engels, J. Bernd Nordemann, *The Portability Regulation...*, s. 184).

<sup>741</sup> S. Engels, J. Bernd Nordemann, *The Portability Regulation...*, s. 179.

3 ust. 3 Rozporządzenia 2017/1128)<sup>742</sup>. Jednakże powyższy obowiązek dotyczy wyłącznie usług świadczonych odpłatnie (art. 3 ust. 1 Rozporządzenia 2017/1128). Przy usługach bezpłatnych takie transgraniczne przenoszenie usług online w zakresie treści może mieć miejsce jedynie fakultatywnie z uwagi na pozostającą w tym zakresie swobodę dostawcy (art. 6 ust. 1 Rozporządzenia 2017/1128). Rozporządzenie to gwarantuje zatem, że przykładowo: konsument mieszkający w Polsce będzie miał dostęp do takich samych: treści, funkcjonalności i sposobów świadczenia usługi online w zakresie treści, do jakiego ma dostęp w Polsce niezależnie od tego, w jakim państwie członkowskim Unii Europejskiej będzie czasowo przebywał np. w związku z wakacjami czy delegacją. Jednakże jeśli opuści on teren Unii Europejskiej i np. wyjedzie na wakacje do Stanów Zjednoczonych – transgraniczne przeniesienie usług nie będzie gwarantowane prawem. W takim przypadku będzie to zależało od prawa krajowego lub od dobrej woli dostawcy usługi.

Samo Rozporządzenie 2017/1128 w poważny sposób ingeruje także w obrót. Po pierwsze, rozporządzenie kwalifikuje jakiekolwiek postanowienie umowne sprzeczne z tym rozporządzeniem jako bezskuteczne. Po drugie, dotyczy ono także umów, które zawarte zostały przed datą rozpoczęcia jego stosowania, czyli działa wstecz. Jest to zatem przykład prawa zdecydowanie pro konsumenckiego, ale jednocześnie bardzo ingerującego w rynek usług online w zakresie treści.

Wspomniana wyżej usługa online w zakresie treści jest usługą<sup>743</sup> świadczoną na rzecz abonentów w sposób odpłatny, jak i nieodpłatny na uzgodnionych warunkach<sup>744</sup>, online<sup>745</sup>, która jest przenośna<sup>746</sup>. Dodatkowo taka usługa musi być również możliwa do zakwalifikowania jako

---

<sup>742</sup> Jest to zasadne, biorąc pod uwagę szereg zmiennych wpływających na taką jakość, które nie pozostają w zakresie wpływów dostawcy usługi (tak też S. Engels i J. Bernd Nordemann w: S. Engels, J. Bernd Nordemann, *The Portability Regulation...*, s. 187).

<sup>743</sup> Zgodnie z art. 56 i 57 TFUE. W szczególności jest to usługa wykonywana zwykle za wynagrodzeniem (art. 57 TFUE).

<sup>744</sup> Najczęściej zamieszczonych w regulaminie lub warunkach korzystania.

<sup>745</sup> Takie sformułowanie wskazuje, że nie musi być to usługa internetowa. Usługa online może opierać się na innych sieciach komputerowych w zależności od warunków jej świadczenia (por. ATIS Telecom Glossary, *on-line*, [https://glossary.atis.org/glossary/on-line-2/?search=on-line&page\\_number=&sort=ASC](https://glossary.atis.org/glossary/on-line-2/?search=on-line&page_number=&sort=ASC), dostęp: 3.2.2024 r.). Nie ulega jednak wątpliwości, że usługi internetowe będą w tym zakresie przeważającą kategorią.

<sup>746</sup> Przenośność oznacza, że usługa pozwala na skuteczny dostęp abonentom oraz na korzystanie z takiej usług w państwie członkowskim zamieszkania abonenta – bez ograniczenia do określonej lokalizacji (art. 2 pkt 6 Rozporządzenia 2017/1128).

audiowizualna usługa medialna zgodnie z art. 1 lit. a) AVMS lub usługa, której głównym elementem jest zapewnienie dostępu do utworów i innych chronionych przedmiotów prawa autorskiego lub transmisji nadawców i korzystania z nich, świadczoną liniowo lub na żądanie (art. 2 pkt 5) Rozporządzenia 2017/1128).

Nie ubiegając dalszych rozważań, w tym fragmencie zaznaczyć należy jedynie, że w ramach tych kategorii może mieścić się również usługa streamingu na żywo oraz na żądanie<sup>747</sup>. Ich kwalifikacja może różnić się jednak w zależności od ich charakteru. Nie każda usługa *livestreamingu* oraz *on-demand streamingu* spełnia warunek uznania jej za audiowizualną usługę medialną zgodnie z AVMS (np. problemem jest usługa streamingu opierająca się na transmisjach prowadzonych przez użytkowników takiej usługi). *Livestreaming*, w celu uniknięcia problemów interpretacyjnych, może zostać zaliczony jako usługa liniowa, której głównym elementem jest zapewnienie dostępu do utworów i innych chronionych przedmiotów prawa autorskiego lub transmisji nadawców i korzystania z nich (jeśli dotyczy przekazu takich treści). Streaming na żywo prowadzony jest liniowo<sup>748</sup>. Wynika to z faktu, że choć problematyczne jest zakwalifikowanie każdego streamingu na żywo jako transmisji telewizyjnej, tak AVMS uznaje *livestreaming* za transmisję liniową tj. linearną<sup>749</sup>. Jednocześnie pojęcie „nadawca”, występujące w art. 2 pkt 5) AVMS, może być interpretowane autonomicznie, biorąc pod uwagę charakter tego aktu prawnego (rozporządzenie) oraz oddzielenie tego typu usługi<sup>750</sup> od audiowizualnej usługi medialnej z AVMS<sup>751</sup>.

Przykładem podmiotu stosującego się do obowiązków wynikających z Rozporządzenia 2017/1128 w zakresie streamingu jest Viaplay<sup>752</sup>.

Jednakże również streaming będący elementem innej usługi może być uznany za usługę online w zakresie treści. Przykładem takiego stanu faktycznego jest usługa *cloud gamingu*, która wykorzystuje streaming do transmisji obrazu z zewnętrznego serwera do urządzenia

---

<sup>747</sup> Tak też S. Engels i J. Bernd Nordemann w: S. Engels, J. Bernd Nordemann, *The Portability Regulation...*, s. 185.

<sup>748</sup> Czyli linearnie, biorąc po uwagę wykorzystane w Rozporządzeniu 2017/1128 słowo „linear”.

<sup>749</sup> Motyw 27 AVMS.

<sup>750</sup> Tj.: usługi, której głównym elementem jest zapewnienie dostępu do utworów i innych chronionych przedmiotów prawa autorskiego lub transmisji nadawców i korzystania z nich, świadczonej liniowo lub na żądanie.

<sup>751</sup> Rozporządzenie 2017/1128 zakłada konieczność jednolitego definiowania wyłącznie pojęcia: „państwo członkowskie zamieszkania” (motyw 14 Rozporządzenia 2017/1128).

<sup>752</sup> Viaplay, *Blokada regionalna & VPN*, <https://help.viaplay.com/pl/blokada-regionalna-vpn/>, dostęp: 2.2.2024 r.

użytkownika<sup>753</sup>. Usługa *on-demand streamingu* będzie mogła stanowić przykład usługi online w zakresie treści, jeżeli będzie służyła głównie do zapewniania dostępu do utworów, innych chronionych przedmiotów prawa autorskiego lub transmisji nadawców i korzystania z nich.

#### 4. Europejski akt o wolności mediów

Unijny legislator wprowadził także do europejskiego prawa mediów – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2024/1083 z dnia 11 kwietnia 2024 r. w sprawie ustanowienia wspólnych ram dla usług medialnych na rynku wewnętrznym i zmiany dyrektywy 2010/13/UE (europejski akt o wolności mediów)<sup>754</sup>. W porównaniu do dyrektywy o audiowizualnych usługach medialnych dotyczącej mediów audiowizualnych<sup>755</sup>, prawodawca zdecydował się na wprowadzenie stosowanego bezpośrednio rozporządzenia. Eurolegislator dokonał tego m.in. z uwagi na wyjątkowe rolę niezależnych mediów w ramach rynku wewnętrznego, w zakresie których ochrona wolności i pluralizmu stanowią główne filary demokracji i praworządności<sup>756</sup>. Rozporządzenie ma zwalczyć fragmentację prawa w zakresie rynku medialnego, niepewność wobec prawa, a także konieczność ponoszenia dodatkowych kosztów przez podmioty działające na tym rynku. EMFA ma wpłynąć także pozytywnie na liczbę transgranicznych inwestycji<sup>757</sup>. Rozporządzenie wiąże się także z pojęciem suwerenności

---

<sup>753</sup> M. Matysiak, *Konsekwencje prawne transgranicznego charakteru umowy o świadczenie usług typu cloud gaming*, „Studia Prawnicze” 2018, nr 5 spec., s. 176, 192.

<sup>754</sup> Dz.U. L, 2024/1083, 17.4.2024, dalej: „EMFA”

<sup>755</sup> Jednak zwrócić uwagę należy na fakt, że EMFA jako akt prawny nie dotyczy tylko rynku mediów audiowizualnych, ale także prasy.

<sup>756</sup> Motywy 1-2 EMFA. Por. G. Hulkó, J. Kálmán, A. Lapsánszky, *The politics of digital sovereignty and the European Union's legislation: navigating crises*, „Frontiers in Political Science” 2025, vol. 7, s.5 oraz art. 2 ust. 1 EMFA.

<sup>757</sup> Por. motyw 5 EMFA.

cyfrowej<sup>758</sup>, ponieważ jego celem jest zapewnienie obywatelom Unii dostępu do wiarygodnych informacji i zmniejszenie wpływu dużych przedsiębiorców technologicznych na media<sup>759</sup>.

Opisywane rozporządzenie, choć istotne dla rynku mediów w ogóle, w kontekście streamingu analizowane w kontekście konstrukcji prawnych prawa mediów nie jest kluczowe. W zakresie obszarów, które mogą dotyczyć streamingu (np. usługi platformy udostępniania wideo) w większości EMFA korzysta z definicji zawartych w AVMS. Dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych jest ujęta w ramach podrozdziału dotyczącego polskiej ustawy ją implementującej, dlatego w tej części opracowania zwrócono uwagę na tylko kilka aspektów mających wpływ na rynek streamingu.

Biorąc pod uwagę powyższe, wniosek wynikający z analizy EMFA jest prosty – EMFA dotyczy streamingu w takim zakresie, w jakim dotyczą go: dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych i wynikające z jej implementacji prawie krajowym. Z uwagi na treść motywu 9 EMFA – w zakresie rozporządzenia będą zatem pozostawać audiowizualne usługi medialne na żądanie i podcasty audio. Wyłączony jednak będzie tzw. *user-generated content* na platformach internetowych, jeżeli nie będzie on działalnością zawodową świadczoną zwykle za wynagrodzeniem (pieniężnym lub innym). Wyłączone, zgodnie z powyższym motywem, będą także treści o charakterze pomocniczym w stosunku do usługi (np. instrukcje, informacje dotyczące usługi, reklamy). EMFA za dostawcę uznaje także osoby prowadzące jednoosobową działalność i osoby, które nie działają w ramach ustrukturyzowanego podmiotu. Zastanawiające jest wyłączenie z zakresu usługi medialnej, na podstawie motywu 9 EMFA, enigmatycznie określonych materiałów informacyjnych lub promocyjnych przeznaczonych dla podmiotów publicznych lub prywatnych. Wydaje się, że EMFA w tym zakresie zrównuje je z treściami o charakterze pomocniczym.

---

<sup>758</sup> Jest to zdolność do niezależnego działania w świecie cyfrowym w kontekście mechanizmów ochronnych, jak i narzędzi wspierających innowacje cyfrowe (T. Madiega, *Digital sovereignty for Europe*, „EPRS Ideas Paper” 2020, [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2020/651992/EPRS\\_BRI\(2020\)651992\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2020/651992/EPRS_BRI(2020)651992_EN.pdf), dostęp: 9.3.2025 r., s. 1). Suwerenność cyfrową można analizować w trzech obszarach: państwowym, gospodarczym, dotyczącym użytkowników (J. Pohle, T. Thiel, *Digital sovereignty*, „Internet Policy Review” 2020, vol. 9, issue 4, s. 8-13).

<sup>759</sup> G. Hulkó, J. Kálmán, A. Lapsánszky, *The politics of digital sovereignty and the European Union’s legislation: navigating crises*, „Frontiers in Political Science” 2025, vol. 7, s. 5.



Jednak pomimo tego, że EMFA powiela definicje z AVMS – w definicji usługi medialnej (opartej m.in. na definicji audiowizualnej usługi medialnej z AVMS) położono nacisk na odpowiedzialność redakcyjną dostawcy usługi. Pojęcie odpowiedzialności pojawia się bowiem także w pojęciu dostawcy usługi medialnej. W związku z tym należy uznać, że dla rynku streamingu ten obszar działalności podmiotów będzie miał duże znaczenie w kontekście podlegania obowiązkom wynikającym z rozporządzenia oraz ich realizacji.

W kontekście podmiotów prowadzących działalność streamingową kluczowe znaczenie w zakresie definicji zawartych w rozporządzeniu będzie także miało pojęcie interfejsu użytkownika. Zgodnie z treścią art. 2 pkt 4) EMFA takim interfejsem nazywana jest usługa pozwalająca kontrolować dostęp oraz korzystanie z usług medialnych polegających na dostarczaniu audycji (w układzie lub katalogu). Interfejsem użytkownika będzie także zarządzanie takim dostępem i korzystaniem. Kluczowym elementem interfejsu jest danie możliwości użytkownikowi, aby wybierał usługi medialne lub określone treści. Tym samym interfejs to nie tylko prezentacja treści, ale i możliwość interakcji z systemem pozwalającym na dobór usług lub materiałów. Takim interfejsem będzie na przykład menu platformy streamingowej, które pozwala na wybór, jaki materiał użytkownik będzie oglądał poprzez wybór odpowiednich opcji.

## 5. Ustawa o radiofonii i telewizji

W polskim systemie prawnym podstawowe znaczenie dla oceny streamingu z punktu widzenia prawa mediów ma ustawa o radiofonii i telewizji. Jest to w zasadzie jedyna ustawa w polskim porządku prawnym, która jest dedykowana zagadnieniom prawa mediów, które mogą dotyczyć strumieniowania jako technologii w tym obszarze prawa i gospodarki. Oczywiście można wyróżnić takie ustawy jak ustawę z 26.1.1984 r. – Prawo prasowe<sup>760</sup>, ustawę z 16.7.2004 r. – Prawo komunikacyjne<sup>761</sup>, czy ustawę z 12.7.2024 r. Prawo komunikacji elektronicznej<sup>762</sup>. Niemniej Prawo prasowe dotyczy zagadnień związanych z treściami podlegającymi ewentualnemu strumieniowaniu, a nie samego strumieniowania i jego analizowania, co znajduje

---

<sup>760</sup> Dz. U. z 2018 r. poz. 1914.

<sup>761</sup> Dz. U. z 2024 r. poz. 34 (dalej: „PrTele”).

<sup>762</sup> Dz. U. z 2024 r. poz. 1221 ze zm. (dalej: „PKE”).

odzwierciedlenie przede wszystkim w art. 7 tej ustawy<sup>763</sup>. Jednocześnie streaming jako taki nie może być samemu w sobie prasą, choć może stanowić o istnieniu środka masowego przekazu w Internecie<sup>764</sup>. Także Prawo telekomunikacyjne oraz Prawo Komunikacji Elektronicznej dotyczą raczej kwestii infrastrukturalnych, choć nie należy zapominać o tajemnicy komunikacji elektronicznej uregulowanej w art. 386 i nast. PKE<sup>765</sup>, która ma istotne przełożenie na praktykę świadczenia usług w Internecie, w tym szeroko pojętych usług medialnych.

Ustawa o radiofonii i telewizji stanowi polską implementację dyrektywy o audiowizualnych usługach medialnych (AVMS), która miała za zadanie skoordynować przepisy dotyczące rozpowszechniania telewizyjnego (linearnej audiowizualnej usługi medialnej) oraz audiowizualnej usługi medialnej na żądanie (nielinearnej audiowizualnej usługi medialnej)<sup>766</sup>. Dyrektywę zmodyfikowano z uwagi na rozwój nowych technik transmisji dla zapewnienia niezakłóconej konkurencji i pewności prawnej<sup>767</sup> w celu dostosowania poprzednich przepisów do nowych technologii i rodzajów platform<sup>768</sup> poprzez Dyrektywę Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2018/1808 z dnia 14 listopada 2018 r. zmieniającą dyrektywę 2010/13/UE w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych) ze względu na zmianę sytuacji na rynku<sup>769</sup>, którą także wdrożono do URTV.

Kluczowym obszarem polskiej ustawy jest art. 4 URTV, w którym ustawodawca zamieścił szereg definicji. To one są najważniejsze w ocenie zakresu objęcia streamingu przez ww. ustawę. Polski legislator odbił w tym zakresie sposób definiowania wprowadzony w AVMS – szereg definicji jest ze sobą wprost i bezpośrednio powiązanych. Jednakże ustawodawca nie ustrzegł się przed modyfikacją definicji wywodzących się z AVMS.

---

<sup>763</sup> Por. M. Sawicki, *Pojęcie prasy i przestępstwa prasowego*, „Prokuratura i Prawo” 2014, nr 1, s. 86-94

<sup>764</sup> Tak też: *Ibidem*, s. 92-94.

<sup>765</sup> Szerzej (w zakresie uprzednio obowiązującej regulacji tajemnicy komunikacyjnej uregulowanej w art. 159 i nast. PrTele – poprzedniczki tajemnicy komunikacji elektronicznej) np. M. Rogalski, *Udostępnianie danych telekomunikacyjnych*, „Przegląd Prawa Publicznego” 2019, nr 7-8.

<sup>766</sup> Motyw 11 AVMS.

<sup>767</sup> Por. motywy 4, 11 AVMS.

<sup>768</sup> I. Ibrus, U. Rohn, *Sharing killed the AVMSD star: the impossibility of European audiovisual media regulation in the era of the sharing economy*, „Internet Policy Review” 2016, vol. 5, issue 2, s. 7.

<sup>769</sup> Dz.U. L 303 z 28.11.2018, p. 69–92 (dalej: „AVMS 2018”).

Podstawowym pojęciem w polskiej ustawie jest „usługa medialna”. Definicja w ustawie jest szersza niż podstawowa definicja zaprezentowana AVMS – „audiowizualna usługa medialna”, ale, tak jak definicja z AVMS<sup>770</sup>, jest powiązana z szeregiem innych definicji. Polski legislator w ramach URTV uregulował także rynek radiowy, a tym samym definicja usług medialnej obejmuje także audycje radiowe – audialne<sup>771</sup>. W zakresie obejmującym rynek audiowizualny definicja „usługi medialnej” z URTV jest zgodna z definicją „audiowizualnej usługi medialnej” z AVMS<sup>772</sup> i opiera się na takich samych cechach<sup>773</sup>.

Usługą medialną jest program lub audiowizualna usługa medialna na żądanie, za które odpowiedzialność redakcyjną ponosi ich dostawca. Podstawowym celem takiej usługi lub dającej się oddzielić od niej części jest dostarczanie przez sieci telekomunikacyjne (np. przez Internet<sup>774</sup>) ogółowi odbiorców audycji w celach informacyjnych, rozrywkowych lub edukacyjnych<sup>775</sup> (art. 4 pkt 1 URTV). AVMS w tym zakresie wskazuje jeszcze na konieczność wywarcia wyraźnego wpływu<sup>776</sup>, niemniej wypełnienie odpowiedniego celu określonego w URTV zakłada (z uwagi na znaczenie tych celów) wywarcie wpływu na odbiorcę w postaci np. nauczania go czegoś, zdobycia przez niego określonych informacji, zapewnienia zabawy. Ogółem odbiorców jest potencjalny, nieograniczony krąg odbiorców<sup>777</sup>. Pojęcie to definiuje się zatem podobnie jak przymiotnik „publiczny” występujący np. w sformułowaniu „publiczne udostępnianie” na

---

<sup>770</sup> Por. rów. K. Chałubińska-Jentkiewicz, *Audiowizualne usługi medialne. Reglamentacja w warunkach konwersji cyfrowej*, Warszawa 2013, s. 88-96 oraz K. Chałubińska-Jentkiewicz, M. Karpiuk, *Prawo nowych technologii. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2015, s. 154-158. Zob. także definicję „środków masowego przekazu” – nieujęta w słowniczku dyrektywy (K. Klafkowska-Waśniowska, *Swobodny przepływ audiowizualnych usług medialnych na żądanie w Unii Europejskiej*, Warszawa 2016, s. 94-97).

<sup>771</sup> Por. K. Klafkowska-Waśniowska, *Swobodny przepływ...*, s. 384.

<sup>772</sup> E. Czarny-Drożdżek, *Ustawa o...*, nb. 1, 7, 10.

<sup>773</sup> S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 1.

<sup>774</sup> Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 21 września 2021 r., VI SA/Wa 832/21, Legalis nr 2665981, tak też: S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2014, nb. 6.

<sup>775</sup> Pojęcia te należy rozumieć zgodnie z językiem potocznym. Por. także wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 21 lutego 2018 r., C-132/17, ECLI:EU:C:2018:85, gdzie TSUE uznał, że cel promocyjny nie wpisuje się w ten katalog. C. Mik, *Media masowe w europejskim prawie wspólnotowym*, Toruń 1999. O problemie w definiowaniu celu edukacyjnego: E. Czarny-Drożdżek, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2014, art. 4, teza 5.

<sup>776</sup> Motyw 22 AVMS.

<sup>777</sup> A. Niewęglowski, G. Kozieł, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapała, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 86, S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 7, 42, E. Czarny-Drożdżek, *Ustawa o...*, art. 4, teza 4.

gruncie Dyrektywy 2001/29. Ogół odbiorców nie występuje, jeżeli kręgiem odbiorców jest wąski krąg ustalony za pomocą dedykowanego, ścisłego i trwałego kryterium w sposób uniemożliwiający dostęp każdemu zainteresowanemu<sup>778</sup>. To wyjaśnienie stanowi także podstawę do oceny przymiotnika publiczny pojawiającego się w URTV, np. w definicji katalogu czy audiowizualnej usługi medialnej na żądanie<sup>779</sup>. Jednocześnie, podobnie jak w przypadku „publicznego udostępniania” wystarczająca jest sama możliwość dostępu do transmisji<sup>780</sup>.

Z uwagi na szereg elementów definicyjnych – kwalifikacja usługi jako usługi medialnej w rozumieniu URTV może budzić szereg trudności w praktyce<sup>781</sup>. Taka kwalifikacja powinna uwzględniać także części usługi o charakterze towarzyszącym np. listy dialogowe<sup>782</sup>. Jednocześnie, jeżeli w przypadku większej usługi, część tej usługi można od niej oddzielić i tak oddzielona część spełnia definicję usługi medialnej, to ta oddzielona część powinna być kwalifikowana jako usługa medialna<sup>783</sup>. Nie będzie jednak usługą medialną część, która jest jedynie uboczna np. ma charakter pomocniczy. Taką uboczną częścią będą np. animowane elementy graficzne, a nawet gry i wyszukiwarki internetowe<sup>784</sup>.

Jedną z usług medialnych jest program – uporządkowany (np. w postaci układu<sup>785</sup>) zestaw przekazów (np. audycji), rozpowszechniany w całości i w sposób umożliwiający jednoczesny jego odbiór przez odbiorców w układzie ustalonym przez nadawcę (art. 4 pkt 6 URTV). Nie musi być to zestaw całkowicie jednorodny w zakresie treści<sup>786</sup>. Usługa programu jest usługą typu

---

<sup>778</sup> A. Niewęglowski, G. Koziół, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapała, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 86, S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 7.

<sup>779</sup> Por. M. Sawicki, *Ochrona małoletniego w audiowizualnych usługach na żądanie*, „Przegląd Sądowy” 2014, nr 7-8, s. 98: „O publicznym udostępnianiu (...) będzie można mówić wówczas, gdy audycje będą prezentowane w warunkach możliwości zapoznania się z nimi przez postronne, nieokreślone indywidualnie osoby”.

<sup>780</sup> K. Kłafkowska-Waśniowska, *Swobodny przepływ...*, s. 108/

<sup>781</sup> Zob. np. problemy z kwalifikacją tzw. telewizji hybrydowej: T. Zdzikot, *Status prawny telewizji hybrydowej na gruncie przepisów ustawy o radiofonii i telewizji*, „Internetowy Kwartalnik Antymonopolowy i Regulacyjny” 2015, nr 7(4) i tzw. mediów spersonalizowanych: J. Skrzypczak, *Status prawny mediów spersonalizowanych*, „Internetowy Kwartalnik Antymonopolowy i Regulacyjny” 2015, nr 7(4).

<sup>782</sup> Motyw 23 AVMS.

<sup>783</sup> Por. art. 1 ust. 1 lit. a) pkt (i) AVMS oraz art. 4 pkt 1 URTV.

<sup>784</sup> Motyw 22 AVMS.

<sup>785</sup> Por. art. 1 ust. 1 lit. e) AVMS.

<sup>786</sup> Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 4 marca 2008 r., II GSK 396/07, Legalis nr 160607 – definicja w ocenianym zakresie nie została od tego czasu zmieniona, tak też: Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 24 października 2002 r., II SA 3200/01, Legalis nr 2250524).

linearnego, czyli jest świadczona w sposób równomierny i ciągły, stały<sup>787</sup>. Nie są programem treści pochodzące od innego podmiotu np. producenta niebędącego nadawcą<sup>788</sup>. Przykładami przekazu telewizyjnego są np. telewizja analogowa i cyfrowa, *webcasting*.

Drugim rodzajem jest audiowizualna usługa medialna na żądanie. Jest to usługa objęta działalnością gospodarczą usługodawcy w formie publicznego udostępniania audycji audiowizualnych<sup>789</sup> na podstawie katalogu, ustalonego poprzez sprawowanie niedoprecyzowanej w ustawie faktycznej kontroli<sup>790</sup>, przez usługodawcę (art. 4 pkt 6a URTV). Katalogiem jest zestawienie audycji publicznie udostępnianych w ramach audiowizualnej usługi medialnej na żądanie (art. 4 pkt 2 URTV), czyli zorganizowany według obranych zasad zbiór audycji, który może podlegać aktualizacji i innym rodzajom modyfikacji<sup>791</sup>. Katalog jest objęty odpowiedzialnością redakcyjną dostawcy, który decyduje o nim samodzielnie<sup>792</sup>.

W doktrynie zwraca się także uwagę, że działalność usługodawcy musi jednocześnie wiązać się z jego zarobkiem<sup>793</sup>. Koresponduje to z definicją usługi na gruncie AVMS, która jest definiowana zgodnie z 56, 57 TFUE. Chodzi tym samym o, co do zasady, odpłatne świadczenie niematerialne, realizowane przez czas określony (choć możliwe jest także świadczenie przy braku określenia terminu końcowego)<sup>794</sup>. Tym samym definicja nie obejmuje działalności prywatnej, niekomercyjnej. W praktyce trudne do ustalenia jest jednak jasne określenie, czy dana działalność ma charakter niekomercyjny, zwłaszcza biorąc pod uwagę różne modele wynagradzania tj. nie tylko opłatę bezpośrednią, ale i zarobki z tytułu wyświetlania reklam<sup>795</sup>.

---

<sup>787</sup> A. Niewęglowski, G. Koziel, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapala, Komentarz do art. 2 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 94.

<sup>788</sup> Tak np.: Izba Skarbowa w Katowicach, Interpretacja indywidualna z dnia 29 października 2014 r. IBPP1/443-763/14/AS, Legalis, Izba Skarbowa w Katowicach, Interpretacja indywidualna z dnia 13 sierpnia 2013 r., IBPP1/443-386/13/AS, Legalis).

<sup>789</sup> Czyli nie mieszczą się w zakres tej usługi audycje radiowe tj. ciągi dźwięków (S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 2, K. Klafkowska-Waśniowska, *Swobodny przepływ...*, s. 386) np. podcasty.

<sup>790</sup> K. Klafkowska-Waśniowska, *Swobodny przepływ...*, s. 386.

<sup>791</sup> Por. szerzej: *Ibidem*, s. 129-135.

<sup>792</sup> por. S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 32.

<sup>793</sup> M. Sawicki, *Ochrona małoletniego...*, s. 97-98.

<sup>794</sup> K. Klafkowska-Waśniowska, *Swobodny przepływ...*, s. 100.

<sup>795</sup> Por. szerzej: *Ibidem*, s. 100-102. Zob. także wyroki TSUE wydane w zakresie definicji „usługi społeczeństwa informacyjnego”: wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 26 kwietnia 1988 r., 352/85, ECLI:EU:C:1988:196 oraz wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 11 września 2014 r., C-291/13, ECLI:EU:C:2014:2209.

Przykładowo: taką działalnością nie będą prywatne blogi, a także aktywności podmiotów, które, choć prowadzą działalność gospodarczą, to nie w zakresie tego rodzaju usługi medialnej<sup>796</sup>. Audiowizualną usługą medialną na żądanie nie będą także prywatne witryny internetowe polegające na dostarczaniu lub dystrybucji treści audiowizualnej wytworzonej przez prywatnych użytkowników w celu jej udostępnienia lub wymiany w ramach grup zainteresowań<sup>797</sup>. Pomocna w ocenie drugiej z opisanych sytuacji będzie analiza kodów PKD wprowadzonych dla określonego podmiotu do odpowiedniego rejestru wskazującego na prowadzenie działalności gospodarczej np. rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego.

Definicja audiowizualnej usługi medialnej na żądanie odbiega od definicji w AVMS<sup>798</sup>, ponieważ nie wskazuje na to, że taka usługa umożliwia użytkownikowi odbiór audycji w wybranym przez niego momencie i na jego życzenie. Polski ustawodawca wyodrębnił ten element w ramach definicji publicznego udostępniania audiowizualnej usługi medialnej na żądanie (art. 4 pkt 8a URTV). Jednakże, nawet pomimo uznania niespójności definicji – w takiej sytuacji należy zastosować wykładnię prounijną i uznać, że audiowizualna usługa medialna na żądanie obejmuje także umożliwianie użytkownikowi odbiór audycji w wybranym przez niego momencie i na jego żądanie, pomimo jego niewprowadzenia tego elementu wprost do definicji<sup>799</sup>. Przykładem takiej usługi jest „telewizja na życzenie”, usługa wypożyczania filmów i audycji w wybranym przez korzystającego czasie<sup>800</sup>. Dla potrzeb podatkowych audiowizualna usługa medialna na żądanie jest przejmowana przez usługę rozpowszechniania programu, jeżeli jest elementem składowym pakietu, który polega na udostępnianiu tych samych programów pod względem treści<sup>801</sup>.

---

<sup>796</sup> E. Czarny-Drożdżejko, *Przestępstwa prasowe*, Warszawa 2013, s. 160, E. Czarny-Drożdżejko, *Nowelizacja ustawy o radiofonii i telewizji w zakresie dostosowania do dyrektywy europejskiej o audiowizualnych usługach medialnych (wybrane aspekty)*, „Przegląd Prawa Publicznego” 2013, nr 7-8, s. 33.

<sup>797</sup> Motyw 21 AVMS.

<sup>798</sup> Tak: B. Dobkowski, K. Laskowski, *Zastosowanie technologii Dynamic Ad Insertion a regulacje ustawy o radiofonii i telewizji*, „Monitor Prawniczy” 2020, nr 20 (dodatek), s. 139, odmiennie: A. Niewęglowski, G. Koziół, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapala, *Komentarz do art. 2 [w:] red. A. Niewęglowski, Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 96

<sup>799</sup> B. Dobkowski, K. Laskowski, *Zastosowanie technologii...*, s. 139

<sup>800</sup> Izba Skarbowa w Poznaniu, Interpretacja indywidualna z dnia 7 listopada 2013 r., ILPP5/443-172/13-2/PG, Legalis, Izba Skarbowa w Warszawie, Interpretacja indywidualna z dnia 14 maja 2013 r., IPPP2/443-254/13-2/KG, Legalis.

<sup>801</sup> Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej, Interpretacja indywidualna z dnia 5 kwietnia 2017 r., 3063-ILPP1-1.4512.65.2017.1.MJ, Legalis. Zagadnienia podatkowe nie będą jednak elementem tego opracowania, gdyż

Tym samym obie usługi medialne dotyczą między innymi (w przypadku programu) lub wyłącznie (w przypadku audiowizualnej usługi medialnej na żądanie) audycji. Audycja może być audiowizualna (ciąg ruchomych obrazów z dźwiękiem) lub radiowa (ciąg dźwięków). Stanowi odrębną (np. treścią, formą, przeznaczeniem lub autorstwem<sup>802</sup>) całość w stworzonym przez dostawcę usługi medialnej programie lub katalogu (art. 4 pkt 2 URTV), ale może być elementem większej całości np. serialu, innej serii materiałów połączonych np. fabułą. Będzie to na przykład: film, odcinek serialu, program informacyjny<sup>803</sup>, emisja na żywo (lub nagrania) przebiegu finału wyłaniającego zwycięzcę w danym dniu loterii<sup>804</sup>. Audycją może być także krótki materiał wideo odpowiadający krótkim sekwencjom z wiadomościami lokalnymi, sportowymi lub rozrywkowymi<sup>805</sup>. Audycja może stanowić utwór, w szczególności audiowizualny<sup>806</sup>. Audycja może być tworzona przez niezależnych producentów lub nadawców działających jako producenci<sup>807</sup>.

Usługa medialna jest świadczona przez dostawców, czyli przez nadawców lub podmioty dostarczające audiowizualną usługę medialną na żądanie. Są to takie osoby fizyczne, prawne lub osobowe spółki handlowe<sup>808</sup>, które ponoszą odpowiedzialność redakcyjną za finalny wybór treści

---

wykraczają poza przyjęty zakres pracy. Na marginesie – powyższa kwalifikacja nie jest w każdym przypadku taka oczywista.

<sup>802</sup> Choć ustawa w swoim aktualnym brzmieniu nie wymienia tych kryteriów, mogą być one wciąż stosowane pomocniczo jako element oceny stanu faktycznego. Szerzej o kryteriach wyodrębnienia audycji: A. Niewęglowski, G. Kozieł, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapała, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 87, odmiennie: E. Czarny-Drożdżek, *Ustawa o...*, art. 4, teza 8: „decydujące znaczenie powinna mieć wola producenta oraz jej współtwórców”.

<sup>803</sup> Redakcja, *Produkcja filmowa a działalność promocyjna, medialna i reklamowa. Lokowanie produktu*, „Edukacja Prawnicza” 2024, nr 1, s. 68-69.

<sup>804</sup> Izba Skarbowa w Warszawie, Interpretacja indywidualna z dnia 17 lipca 2014 r., IPPP2/443-429/14-4/MM, Legalis.

<sup>805</sup> Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 21 października 2015 r., C-347/14, ECLI:EU:C:2015:709, motyw 24.

<sup>806</sup> A. Niewęglowski, G. Kozieł, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapała, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 87.

<sup>807</sup> Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Krakowie z dnia 19 marca 2014 r., I SA/Kr 7/14, Legalis nr 1919124, Izba Skarbowa w Warszawie, Interpretacja indywidualna z dnia 16 kwietnia 2014 r., IPPP2/443-516/11/14-9/S/MM.

<sup>808</sup> Spółka jawna, partnerska, komandytowa i komandytowo-akcyjna (art. 4 § 1 pkt 1 ustawy z dnia 15 września 2000 r. – Kodeks spółek handlowych, Dz. U. z 2024 r. poz. 18 ze zm.). Oznacza to, że nie wszystkie tzw. ułomne osoby prawne mogą być dostawcami usługi medialnej. Niemniej dzięki takiemu dookreśleniu definicja jest szersza niż jej odpowiednik z AVMS (S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 17, tak też: A. Niewęglowski, G. Kozieł, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapała, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 90).

usługi medialnej i ostatecznie decydują o sposobie zestawienia tej treści (art. 4 pkt 4 URTV)<sup>809</sup>. Dostawcami nie będą tzw. prywatni użytkownicy np. prywatni bloggerzy<sup>810</sup>, a także podmioty, które wyłącznie transmitują audycję, gdy odpowiedzialność redakcyjną ponosi podmiot trzeci<sup>811</sup>. Dostarczaniem usługi medialnej jest rozpowszechnianie programu lub publiczne udostępnianie audiowizualnej usługi medialnej na żądanie (art. 4 pkt 9 URTV).

Aby można było uznać dana usługę za usługę medialną, a dany podmiot za jej dostawcę – podmiot powinien ponosić odpowiedzialność redakcyjną w zakresie wskazanym w definicjach tych pojęć. Tą odpowiedzialnością jest sprawowanie faktycznej kontroli nad wyborem audycji i sposobem ich zestawienia w programie lub w katalogu (art. 4 pkt 3 URTV) np. w formie decyzji redakcyjnych lub autoryzacji<sup>812</sup>, co skutkuje zorganizowaniem audycji w ramach danej usługi<sup>813</sup>. Odpowiedzialność redakcyjna nie stanowi o odpowiedzialności prawnej za treść audycji lub świadczenie usługi<sup>814</sup>. Należy uznać te odpowiedzialności za niezależne, choć mogą być ponoszone przez ten sam podmiot. W przypadku oceny, czy odpowiedzialność redakcyjna występuje, analizuje się stan faktyczny, przy czym o odpowiedzialności redakcyjnej nie będą świadczyły wyłącznie działania moderacyjne<sup>815</sup>. Odpowiedzialnością taką nie charakteryzują się serwisy społecznościowe wymiany treści<sup>816</sup>.

Nadawcą, czyli jednym z rodzajów dostawców usług medialnych, jest osoba fizyczna, prawna lub osobowa spółka handlowa<sup>817</sup>, tworząca, zestawiająca i rozpowszechniająca program

---

<sup>809</sup> A. Niewęglowski, G. Koziół, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapała, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 90. Por. także art. 1 ust. 1 lit. bb) AVMS.

<sup>810</sup> K. Klafkowska-Waśniowska, *Swobodny przepływ...*, s. 387, Uzasadnienie projektu z dnia 17 stycznia 2011 r. ustawy o zmianie ustawy o radiofonii i telewizji oraz niektórych innych ustaw, Druk nr 3812, s. 11-12.

<sup>811</sup> Motyw 26 AVMS.

<sup>812</sup> A. Niewęglowski, G. Koziół, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapała, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 88.

<sup>813</sup> K. Klafkowska-Waśniowska, *Swobodny przepływ...*, s. 117.

<sup>814</sup> Odmienne i zawężająco z uwagi na dookreślenie przepisu: E. Czarny-Drożdziejko, *Ustawa o...*, art. 4, nb. 2, 13.

<sup>815</sup> Por. S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 4.

<sup>816</sup> Uzasadnienie projektu z dnia 17 stycznia 2011 r. ustawy o zmianie ustawy o radiofonii i telewizji oraz niektórych innych ustaw, Druk nr 3812, s. 11

<sup>817</sup> Ustawa definiuje dwa razy to samo, ponieważ w definicji dostawcy usługi medialnej także jest określenie rodzajów podmiotów.



lub przekazująca program do rozpowszechnienia innym podmiotom<sup>818</sup> (art. 4 pkt 5 URTV). Nadawca nie musi tworzyć audycji zamieszczonych w programie<sup>819</sup>. Szczególne warunki wprowadzone w definicji sprawiają, że definicja w URTV jest zdecydowanie węższa niż ta określona w AVMS<sup>820</sup>.

Streaming stanowi kluczowy element usługi audiowizualnej<sup>821</sup> (jako sposób transmisji treści), jeżeli jako podstawowy element usługi lub dający się wyodrębnić element większej usługi<sup>822</sup> w sposób komercyjny (związany z działalnością gospodarczą):

1. służy stałemu oraz ciągłemu rozpowszechnianiu w całości i możliwego do równoczesnego odbioru uporządkowanego w ramach układu nadawcy zestawu przekazów (program) lub
2. jest elementem objętej działalnością gospodarczą podmiotu świadczącego usługi publicznego udostępniania audycji audiowizualnych zamieszczonych w katalogu ustalonym w ramach faktycznej kontroli usługodawcy (audiowizualna usługa medialna na żądanie).

Konieczne jest przy tym sprawowanie faktycznej kontroli przez dostawcę nad programem lub audiowizualną usługą medialną na żądanie. Taka kontrola powinna dotyczyć wyboru i zestawienia audycji w ramach układu lub katalogu. Dla wystąpienia usługi medialnej odpowiedniego rodzaju – dostawca powinien objąć je swoją odpowiedzialnością redakcyjną np.

---

<sup>818</sup> Jednocześnie podmiot rozpowszechniający powinien posiadać koncesję na rozpowszechnianie programów (art. 2 ust. 1 URT, por. rów. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 18 kwietnia 2012 r., VI ACa 1337/11, Legalis nr 740438).

<sup>819</sup> J. Sobczak, *Radiofonia i telewizja. Komentarz*, Kraków 2001, art. 4, teza 2.

<sup>820</sup> S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 19.

<sup>821</sup> Równocześnie, strumieniowanie może funkcjonować jako jeden z elementów szeroko pojętej usługi telewizyjnych np. w formie streamingu IP telewizji (Por. Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej, Interpretacja indywidualna z dnia 31 sierpnia 2018 r., 0114-KDIP1-3.4012.335.2018.1.JF, Legalis).

<sup>822</sup> Z zastrzeżeniem jednak, że audiowizualną usługę medialną nie będzie publikowanie elementów audiowizualnych będących jedynie uboczną częścią jako forma uzupełnienia oferty prasowych artykułów tekstowych (wyrok Trybunału Sprawiedliwości z dnia 21 października 2015 r., C-347/14, ECLI:EU:C:2015:434, motyw 26, zob. także K. Kłafkowska-Waśniowska, *Elektroniczne wersje gazet i czasopism a audiowizualne usługi medialne w prawie Unii Europejskiej i prawie polskim – glosa do wyroku Trybunału Sprawiedliwości z 21.10.2015 r. w sprawie C-347/14 New Media Online GmbH przeciwko Bundeskommunikationssenat*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2016, nr 8 oraz A. Nałęcz, *Materiały wideo na stronie internetowej gazety a stosowanie dyrektywy o audiowizualnych usługach medialnych. Glosa do wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej (druga izba) z dnia 21 października 2015 r. w sprawie C347/14 – New Media Online GmbH*, „Internetowy Kwartalnik Antymonopolowy i Regulacyjny” 2015, nr 7(4)).

w formie dokonywania ostatecznej autoryzacji zestawu przekazów do rozpowszechniania w ramach układu. Nie jest wykluczone doradztwo podmiotu trzeciego ani tworzenie transmitowanych treści przez inny podmiot. Kluczowe jest uprawnienie dostawcy do dokonania ostatecznej decyzji w zakresie wyboru i zestawienia treści.

Ponadto, strumień powinien być dostępny publicznie tj. dla potencjalnego, nieograniczonego kręgu odbiorców. Będzie tak zawsze wtedy, kiedy stream będzie dokonywany bez zabezpieczeń w zakresie dostępu, ewentualnie za dostępem, który nie będzie ograniczał strumienia wyłącznie do wyselekcjonowanego, zamkniętego i ograniczonego grona odbiorców. Co istotne, w przypadku streamu, do którego dostęp jest ograniczony do tych osób, które posiadają odpowiedni link – fakt spełniania ww. warunku wynika ze sposobu dystrybucji linka.

W przypadku, w którym usługa medialna jest oparta na streamingu – nadawcą będzie podmiot (osoba fizyczna, prawna lub osobowa spółka handlowa) prowadzący działalność gospodarczą, który ostatecznie decyduje o zestawieniu przekazów – audycji ramach uporządkowanego przez siebie układu (decyzje muszą pozostawiać w zakresie odpowiedzialności redakcyjnej nadawcy)<sup>823</sup> i transmituje je w formie linearnej (*livestreaming*) z wykorzystaniem strumieniowania, przy czym transmitowane audycje może tworzyć samemu lub też zlecić to osobie trzeciej. Równocześnie, w zakresie audiowizualnej usługi medialnej, podmiotem dostarczającym tę usługę będzie podmiot (osoba fizyczna, prawna lub osobowa spółka handlowa) prowadzący działalność gospodarczą, który ostatecznie decyduje o zestawieniu audycji w ramach katalogu<sup>824</sup>, którego udostępnianie objęte jest tą działalnością gospodarczą i transmituje je w formie „na żądanie” (*on-demand streaming*). Konieczne jest jednak, aby podmiot faktycznie zapewniał strumieniowanie pod względem technicznym<sup>825</sup>.

Nadawcą lub podmiotem dostarczającym nie będzie jednak podmiot, który wyłącznie pozwala na dodawanie treści użytkownikom świadczonej przez siebie usługi cyfrowej np.

---

<sup>823</sup> S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 16.

<sup>824</sup> *Ibidem*.

<sup>825</sup> Por. K. Rozgonyi, *Negotiating new audiovisual rules for Video Sharing Platforms: proposals for a Responsive Governance Model of speech online*, „Revista Catalana de Dret Públic” 2020, issue 61, s. 86-87). W takim duchu też: M. Petit, *Language policy in the 21st century: Internet and the prominence of Catalan content in ondemand audiovisual services*, „Revista de Llengua i Dret, Journal of Language and Law” 2018, no. 70, s. 10. Motywy 4-5 AVMS 2018 również nie zwracają uwagi na użytkowników platform VOD lub social mediów.

platforma streamingowa. Taki podmiot nie ponosi bowiem odpowiedzialności redakcyjnej<sup>826</sup>, ponieważ nie ma faktycznej kontroli nad wyborem treści audycji<sup>827</sup>. Wniosek jest taki sam w przypadku, w którym podmiot wyłącznie grupuje określone treści i pozwala na dotarcie do nich, nawet z wykorzystaniem targetowania<sup>828</sup>, automatycznej indeksacji, czy funkcji wyszukiwania lub rekomendowania<sup>829</sup>. Nie jest to ostateczne decydowanie o zestawieniu materiałów w ramach usługi. Nie świadczy o tym również dokonywanie moderacji treści, które nie wynika z odpowiedzialności redakcyjnej. Tego rodzaju działalność opiera się bowiem na przyjmowaniu biernej pozycji przez tego typu usługodawców, aby mogły one skorzystać z możliwości zwolnienia się z odpowiedzialności jako dostawcy usług pośrednich<sup>830</sup>. Taka bierna pozycja nie pozwala na przyjęcie, że usługodawca ma faktyczną kontrolę pozwalającą na kwalifikację jako nadawca lub podmiot dostarczający audiowizualną usługę medialną na żądanie<sup>831</sup>.

Rozpowszechnianie, o którym mowa w definicji nadawcy, to bezprzewodowa lub przewodowa emisja programu do odbioru przez odbiorców (art. 4 pkt 7 URTV) – bez względu na ich liczbę lub otwartość grupy<sup>832</sup>, a także niezależnie od tego, czy dokonywana jest w sposób

---

<sup>826</sup> Por. motyw 47 AVMS 2018 oraz R. Chavannes, O. Castendyk, Komentarz do art. 1 AVMS [w:] red. O. Castendyk, red. E. Dommering, red. A. Scheuer, *European Media...*, s. 837). Tak też P. Keller w: P. Keller, *European and International...*, s. 128. Pojęcie „odpowiedzialności redakcyjnej” może zostać dookreślone przez przy okazji wdrażania AVMS w państwach członkowskich (motyw 25 AVMS), czego jednak w Polsce nie zrobiono. Por. rów. motyw 47 AVMS 2018.

<sup>827</sup> Por. K. Kłafkowska-Waśniowska, *Nowe formy...*, s. 119 oraz X. Konarski, *Nowe obowiązki...*, s. 149-150, X. Konarski, *Status prawny...*, s. 70). Por. motyw 26 AVMS.

<sup>828</sup> *Ibidem*. Zob. także argumentację, z której wynika taki sam wniosek, opartą na działalności operatora GSM: K. Chałubińska-Jentkiewicz, *Audiowizualne usługi...*, s. 301.

<sup>829</sup> Motywy 105, 106, 108, 109, 114 wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 22 czerwca 2021 r., C-682/18, C-683/18, ECLI:EU:C:2021:503

<sup>830</sup> Zob. także E. Rosati, *Rome Court of First Instance says that ISP's unjustified delay in removing infringing content ... removes safe harbour protection*, <https://ipkitten.blogspot.com/2016/06/rome-court-of-first-instance-says-that.html>, dostęp: 8.2.2024 r.). Por. rów. K. Kłafkowska-Waśniowska, *Nowe formy...*, s. 120-122 oraz C. Casalonga, A. Gevorkian, *The liability battle over online video-sharing platforms*, „Intellectual Property Magazine” 2012, s. 45. W tym miejscu należy jednak zwrócić uwagę, że opisany w powyższych publikacjach wyrok Sądu ds. Własności Intelektualnej w Rzymie, który przyjął, że aktywna rola Google z uwagi na możliwość selektywnego usuwania treści z YouTube, nie ma aktualnie praktycznego znaczenia. Eurolegislator wprowadził bowiem w AUC tzw. klauzulę dobrego Samarytanina, która chroni usługodawców od utraty zwolnienia od odpowiedzialności, jeżeli w dobrej wierze i z należytą starannością prowadzą przez nich zainicjowaną, dobrowolną identyfikację lub przedsięwzięcia inne środki w celu wykrycia, identyfikacji i usunięcia lub zablokowania dostępu do nielegalnych treści lub podejmują konieczne środki dla spełnienia wymogów prawnych zarówno unijnych, jak i krajowych (art. 7 AUC).

<sup>831</sup> R. Chavannes, O. Castendyk, Komentarz do art. 1 AVMS [w:] red. O. Castendyk, red. E. Dommering, red. A. Scheuer, *European Media...*, s. 825.

<sup>832</sup> E. Czarny-Drożdżewski, *Ustawa o...*, art. 4, teza 26.

analogowy czy cyfrowy<sup>833</sup>. Rozpowszechnianie obejmuje wszystkie działania emisyjne bez względu na uwarunkowania techniczne tych działań<sup>834</sup>. Inicjator emisji powinien jednakowoż stworzyć warunki techniczne, prawne i organizacyjne do jej odbioru<sup>835</sup>. Przykładem takiego rozpowszechniania są: system powszechnego odbioru – bezprzewodowa emisja programu do równoczesnego, system zbiorowego odbioru – wprowadzanie programu do sieci kablowej<sup>836</sup>. Rozpowszechnianie należy traktować jako autonomiczne pojęcie na gruncie URTV, które nie jest związane z rozpowszechnianiem, o którym mowa np. w ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Jednakże rozpowszechnianie wiąże się z prawem pokrewnym w postaci prawa do nadeń<sup>837</sup>.

Streaming będzie rozpowszechnianiem programu, jeżeli będzie dokonywany w postaci *livestreamingu*, ponieważ dzięki temu następuje linearna emisja programu do odbioru przez odbiorców<sup>838</sup>.

Od rozpowszechniania należy odróżnić rozprowadzanie zdefiniowane w art. 4 pkt 8 URTV, czyli równoczesne<sup>839</sup> i wtórne rozpowszechnianie przejętego przez rozprowadzającego<sup>840</sup>

---

<sup>833</sup> *Ibidem*, teza 25.

<sup>834</sup> K. Chałubińska-Jentkiewicz, *Audiowizualne usługi...*, s. 244.

<sup>835</sup> S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 35, tak też: wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 5 czerwca 2019 r., VI SA/Wa 119/19, LEX nr 2975244 – skarga kasacyjna obejmująca ten wyrok została oddalona.

<sup>836</sup> Tak np.: Izba Skarbowa w Bydgoszczy, Interpretacja indywidualna z dnia 12 listopada 2013 r., ITPP1/443-837/13/BK, Legalis, Izba Skarbowa w Łodzi, Interpretacja indywidualna z dnia 7 października 2013 r., IPTPP1/443-539/13-2/AK, Legalis. Interpretacje w swojej treści nawiązują do poprzednio obowiązującej definicji rozpowszechniania, która jest aktualna także obecnie z uwagi na szeroką definicję rozpowszechniania. Zwracam uwagę, że we wskazanych przykładowych interpretacjach indywidualnych nierzetelnie przywołano definicję rozpowszechniania (tj. przywołano poprzednią treść katalogu definicji, pomimo złożenia wniosku po wejściu w życie nowego katalogu w URTV). Jednak ostatecznie wniosek o uznaniu przedstawionych przykładów za rozpowszechnianie jest zasadny (por. Izba Skarbowa w Poznaniu, Interpretacja indywidualna z dnia 9 października 2015 r., ILPP1/4512-1-531/15-4/MK, Legalis, gdzie organ nie zakwestionował takiego wniosku wnioskodawcy).

<sup>837</sup> A. Niewęglowski, G. Koziel, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapala, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 92-93, 97-98.

<sup>838</sup> Tak też Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej w: Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej, Interpretacja indywidualna z dnia 6 października 2022 r., 0112-KDIL1-2.4012.295.2022.2.PM, Legalis.

<sup>839</sup> Ewentualne opóźnienia mogą wynikać wyłącznie z operacji technicznych (S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 41, odmiennie: E. Czarny-Drożdżejko, *Ustawa o...*, art. 4, teza 27.

<sup>840</sup> S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 37.

w całości i bez zmian rozpowszechnionego programu przez innego nadawcę<sup>841</sup>. Rozprowadzanie jest wtórnym rozpowszechnianiem<sup>842</sup>, inaczej zwanym: *simulcastingiem*<sup>843</sup> i może być dokonywane wyłącznie przez przedsiębiorcę telekomunikacyjnego wpisanego do odpowiedniego rejestru albo do podmiotu prowadzącego działalność operatorską polegającą na rozprowadzaniu programów<sup>844</sup>. Rozprowadzanie nie jest dookreślone przez wskazanie na konkretne technologie<sup>845</sup>. Takim działaniem nie będzie: tłumaczenie utworów będących elementem programu<sup>846</sup>, przejście programu w krótszym wymiarze godzin, niż on trwa<sup>847</sup>, wdrożenie systemu dystrybucyjnego oraz infrastruktury dystrybucyjnej CDN innego podmiotu, a także udostępnianie adresu URL lub innego rodzaju wskazywanie miejsca udostępniania programu<sup>848</sup>. W praktyce obrotu nie powinno się zawierać umów pozwalających na samodzielne dokonywanie zmian w programie przez podmiot rozprowadzający. Takie postanowienia mogą zostać uznane za nieważne z uwagi na sprzeczność z prawem<sup>849</sup>.

Strumieniowanie może zostać wykorzystane do dokonywania rozprowadzania, jeżeli jest poprzedzone przejęciem całościowo i bez jakichkolwiek zmian programu wcześniej rozpowszechnionego przez inny podmiot (innego nadawcę). Takie przejście może następować

---

<sup>841</sup> Por. A. Niewęglowski, G. Kozieł, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapala, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 98-99.

<sup>842</sup> Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 21 września 2021 r., VI SA/Wa 832/21, Legalis nr 2665981, tak też: S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 38, podobnie: J. Sobczak, *Radiofonia i...*, art. 4, teza 3.

<sup>843</sup> K. Chałubińska-Jentkiewicz, *Audiowizualne usługi...*, s. 303.

<sup>844</sup> Załącznik nr 2 do Rozporządzenia Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 28 października 2021 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie szczegółowego sposobu i trybu prowadzenia rejestru programów telewizyjnych rozpowszechnianych wyłącznie w systemie teleinformatycznym i programów rozprowadzanych, Dz. U. 2021 poz. 1987.

<sup>845</sup> Podobnie: A. Niewęglowski, G. Kozieł, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapala, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 101. Tak też: E. Czarny-Drożdżewski, *Ustawa o...*, art. 4, teza 29.

<sup>846</sup> A. Matlak, *Reemisja kablowa...*, s. 6.

<sup>847</sup> Por. wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 5 sierpnia 2010 r., VI SA/Wa 1212/10, Legalis nr 525806 oraz wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 21 listopada 2008 r., VI SA/Wa 315/08, Legalis nr 270772.

<sup>848</sup> A. Baran, *Bezwartunkowy charakter zgody na rozprowadzanie programów objętych regulacją must carry/must offer – stanowisko KRRiT z 27.1.2022 r.*, „Monitor Prawniczy” 2022, nr 5, s. 266, gdzie autor powołuje się na Stanowisko Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 27 stycznia 2022 r. w sprawie realizacji art. 43 i art. 43a ustawy o radiofonii i telewizji, <https://www.gov.pl/web/krrit/stanowiska-krrit2>, dostęp: 11.4.2024 r. – patrz s. 2 tego Stanowiska

<sup>849</sup> Stanowisko Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 17 kwietnia 2012 roku w sprawie możliwości ingerencji operatorów w rozprowadzany program, <https://www.gov.pl/web/krrit/stanowiska-krrit2>, dostęp: 15.4.2024 r.

np. poprzez objęcie okna, ekranu lub innego elementu wyświetlającego program innego nadawcy oprogramowaniem do przechwytywania treści z ekranu i streamowania tej treści.

Drugim rodzajem dostawców usług medialnych są podmioty dostarczające audiowizualną usługę medialną na żądanie, czyli takie, które publicznie udostępniają tę usługę. Taki wniosek wynika z zestawienia definicji dostawcy usługi medialnej („dostawcą usługi medialnej jest osoba (...) lub osobowa spółka handlowa (...), będąca nadawcą lub podmiotem dostarczającym audiowizualną usługę medialną na żądanie” – art. 4 pkt 4 URTV) z definicją dostarczania usługi medialnej („dostarczaniem usługi medialnej jest (...) publiczne udostępnianie audiowizualnej usługi medialnej na żądanie” – art. 4 pkt 9 URTV). Publicznym udostępnianiem audiowizualnej usługi medialnej na żądanie jest jej świadczenie w sposób, który umożliwia (stwarza warunki sprzyjające czemuś<sup>850</sup>) ogółowi użytkowników<sup>851</sup> wybór i odbiór (w wybranym przez nich momencie<sup>852</sup> i na ich życzenie) audycji z katalogu udostępnionego w takiej usłudze (art. 4 pkt 6a URTV). Omawiane pojęcie jest podobne do rozumienia pola eksploatacji w postaci publicznego udostępniania utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym z art. 50 pkt 3 PrAut. Publicznym udostępnianiem audiowizualnej usługi medialnej na żądanie będzie przykładowo: „telewizja na życzenie”, usługa wypożyczania filmów i audycji w wybranym przez korzystającego czasie<sup>853</sup>, nawet jeżeli umowa ogranicza świadczenie usługi do określonego obszaru<sup>854</sup>.

Streaming będzie publicznym udostępnianiem audiowizualnej usługi medialnej na żądanie, a tym samym jej kluczowej elementem w przypadku, w którym jest dokonywany w

---

<sup>850</sup> Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej, Interpretacja indywidualna z dnia 13 grudnia 2019 r., 0114-KDIP1-1.4012.529.2019.2.AM, Legalis, Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej, Interpretacja indywidualna z dnia 5 kwietnia 2017 r., 3063-ILPP1-1.4512.65.2017.1.MJ, Legalis, tak też: Postanowienie Sądu Okręgowego w Warszawie z dnia 17 listopada 2020 r., XXII GW 149/20, Legalis nr 3001144.

<sup>851</sup> Pojęcie „ogółu użytkowników” należy definiować tak samo, jak pojęcie „ogółu odbiorców” (por. A. Niewęglowski, G. Koziel, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapała, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 101 oraz S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 7).

<sup>852</sup> Przy czym usługa nie musi być dostępna nieustannie (S. Piątek, K. Wojciechowski, Komentarz do art. 4 [w:] red. S. Piątek, *Ustawa o...*, nb. 43).

<sup>853</sup> Izba Skarbowa w Poznaniu, Interpretacja indywidualna z dnia 7 listopada 2013 r., ILPP5/443-172/13-2/PG, Legalis, Izba Skarbowa w Warszawie, Interpretacja indywidualna z dnia 14 maja 2013 r., IPPP2/443-254/13-2/KG, Legalis.

<sup>854</sup> A. Niewęglowski, G. Koziel, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapała, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 102.

postaci *on-demand streamingu*. W takiej sytuacji strumieniowanie umożliwia wybór i odbiór (w wybranym momencie i na życzenie) audycji z katalogu usługi.

Odrębną usługą od usługi medialnej jest platforma udostępniania wiedo opisana w art. 4 pkt 22a URTV. To komercyjna<sup>855</sup> usługa świadczona drogą elektroniczną objęta działalnością gospodarczą usługodawcy<sup>856</sup>, jeżeli podstawowym celem takiej usługi lub zasadniczą jej funkcją<sup>857</sup> jest dostarczanie ogółowi odbiorców przekazów, np. audycji, wideo stworzonych przez użytkowników. Te przekazy powinny być dostarczane w celach informacyjnych, rozrywkowych lub edukacyjnych. Usługodawca nie ponosi za te przekazy odpowiedzialności redakcyjnej, ale decyduje o sposobie ich zestawienia, np. automatycznie, za pomocą algorytmów, przez eksponowanie<sup>858</sup>, flagowanie<sup>859</sup> i sekwencjonowanie<sup>860</sup>. Pojęcia „decydować” oraz „zestawienie” nie są bezpośrednim tłumaczeniem pojęć występujących w angielskiej wersji AVMS („*the organisation of which is determined by the video-sharing platform provider*”). Jednak ich znaczenie można dostosować w drodze wykładni prounijnej. W takim przypadku „decydować” przyjmie znaczenie „określać”, a „zestawienie” powinno być rozumiane jako „zorganizowanie”<sup>861</sup>. Podobnie, jak w przypadku definicji usług medialnej – usługą w postaci platformy udostępniania wideo będzie część usługi, którą można oddzielić od większej usługi, jeżeli spełnia ona definicję określoną w ustawie<sup>862</sup>. Oznacza to, że usługa platformy

---

<sup>855</sup> Por. motyw 21 AVMS, por rów. R. Chavannes, O. Castendyk, Komentarz do art. 1 AVMS [w:] red. O. Castendyk, red. E. Dommering, red. A. Scheuer, *European Media...*, s. 807.

<sup>856</sup> Poza zakresem definicji pozostaje wszelka działalność niekomercyjna, prywatna. Wskazuje się, że jest to dodatek wynikający wyłącznie z inwencji polskiego prawodawcy, gdyż AVMS nie określa tego rodzaju warunku (E. Duda-Staworko, *Pojęcie usługi...*, s. 39).

<sup>857</sup> W zakresie stosowania kryterium zasadniczej funkcji zob. Komunikat Komisji z dnia 7 lipca 2020 r., Wytyczne w sprawie stosowania w praktyce kryterium zasadniczej funkcji w odniesieniu do definicji „usługi platformy udostępniania wideo” zgodnie z dyrektywą o audiowizualnych usługach medialnych 2020/C 223/02, Dz.U. L 223 z 7.7.2020, p. 3–9.

<sup>858</sup> Wysuwanie materiału na pierwszy plan, swego rodzaju „polecanie” (Słownik Języka Polskiego PWN, *eksponowanie*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/eksponowanie.html>, dostęp: 4.2.2024 r.).

<sup>859</sup> Opisywanie materiałów przez słowa kluczowe, co wpływa następnie na ich wyświetlanie w usłudze (por. K. Stępień, *Folksonomia i tagowanie*, „Biuletyn EBIB” 2012, nr 2(129), s. 1). Podobnie: E. Duda-Staworko, *Pojęcie usługi...*, s. 44.

<sup>860</sup> Oznacza ustawianie materiałów w pewnej sekwencji, która decyduje o kolejnych odtwarzania kolejnych materiałów

<sup>861</sup> Por. E. Duda-Staworko, *Pojęcie usługi...*, s. 43, autorka proponuje jednak, aby „*determined*” było tłumaczone jako „wpływać”.

<sup>862</sup> Por. art. 1 ust. 1 lit. aa) AVMS oraz art. 4 pkt 22a URTV

udostępniania wiedo może występować jako samodzielna usługa (np. platforma streamingowa), jak i jako element większej usługi (np. portalu społecznościowego<sup>863</sup>)<sup>864</sup>.

Poza audycjami powyższa usługa obejmuje także widea stworzone przez użytkownika. Takie video jest stworzonym przez użytkownika i zamieszczonym przez niego lub innego użytkownika na platformie udostępniania video ciągiem ruchomych obrazów z dźwiękiem lub bez, stanowiącym odrębną całość (art. 4 pkt 22b URTV). W definicji nie zamieszczono odpowiedniego fragmentu definicji z AVMS tego pojęcia, który stanowi, że kwalifikacja materiału jako takie video nie jest uzależniona od czasu jego trwania. Nie ma to jednak ostatecznie większego znaczenia przy subsumpcji, gdyż, powołując się na motyw 6 AVMS 2018, należy uznać, że poza zakresem omawianego pojęcia pozostają proste animacje, czy animowane obrazy takie jak GIFy<sup>865</sup>.

Omawiana usługa jest świadczona przez dostawcę platformy udostępniania video na rzecz użytkownika takiej platformy. Dostawcą jest osoba fizyczna, prawna lub osobowa spółka handlowa<sup>866</sup>, która dostarcza platformę udostępniania video (art. 4 pkt 22c URTV). Użytkownik to osoba fizyczna, prawna lub tzw. ułomna osoba prawna<sup>867</sup>, która korzysta z platformy udostępniania video, przykładowo posiadając konto, umieszczając lub odbierając przekazy np. audycje lub video, które stworzył ten lub inny użytkownik (art. 4 pkt 22d URTV).

Strumieniowanie stanowi kluczowy element usługi w postaci platformy udostępniania video, jeżeli zapewnia w ramach takiej usługi świadczonej drogą elektroniczną dostarczanie ogółowi odbiorców określonych przekazów w celach informacyjnych, rozrywkowych lub edukacyjnych. Strumieniowanie nie jest jednak ograniczone wyłącznie do rodzaju w postaci *on-demand streamingu*, na co wskazywałoby potoczne rozumienie platformy udostępniania video, jak i odrębna definicja video stworzonego przez użytkownika. Biorąc pod uwagę możliwość dostarczania audycji, mogą być to także materiały „na żywo”<sup>868</sup>. Ważne, aby streaming

---

<sup>863</sup> Por. motywy 4-5 AVMS 2018.

<sup>864</sup> Por. rów. E. Duda-Staworko, *Pojęcie usługi...*, 37, 38, 41.

<sup>865</sup> E. Duda-Staworko, *Pojęcie usługi...*, s. 41.

<sup>866</sup> Oznacza to, że nie wszystkie tzw. ułomne osoby prawne mogą być dostawcami usługi medialnej.

<sup>867</sup> W przeciwieństwie do innych definicji powiązanych z pojęciem platformy udostępniania video.

<sup>868</sup> Por. S. Cunningham, O. Eklund, *State Actor Policy and Regulation Across the Platform-SVOD Divide* [w:] red. T. Flew, red. F. R. Martin, *Digital Platform...*, s. 196.



obejmował wyłącznie treści (inna sytuacja powoduje kwalifikację w ramach jednego z typów usługi medialnej zdefiniowanej w URTV) wgrane na platformę przez użytkownika takiej platformy, czyli osobę fizyczną, prawną lub tzw. ułomną osobę prawną, która korzysta w taki sposób z platformy udostępniania wideo. Co istotne – użytkownik nie musi być twórcą takiej treści, liczy się tylko to, kto treść dodał na platformę. Z uwagi na konieczność istnienia wideo stworzonego przez użytkownika dla celów kwalifikacji usługi jako usługi platformy udostępniania wideo – taką usługą nie są platformy streamingowe działających jako bierni *content providerzy* (np. Netflix)<sup>869</sup>.

Jednocześnie taka usługa, wykorzystująca streaming, musi być objęta działalnością gospodarczą podmiotu ją świadczącego, w zakresie której usługodawca określa zorganizowanie przekazów dostarczanych w ramach omawianej usługi. Brak odpowiedzialności redakcyjnej nie wiąże się z całkowitą biernością usługodawcy, ponieważ „zorganizowanie przekazów” dokonywane jest poprzez opracowaną metodykę wykorzystującą np. algorytmy pozycjonujące treści w ramach platformy lub eksponowanie (np. możliwość wykupienia preferowanego miejsca wyświetlania lub promowania materiału na platformie).

Warto zauważyć, że choć usługa platformy udostępniania wideo wyklucza się z usługą medialną, to podmiot streamujący może pełnić podwójną rolę w zależności od tego, w jaki sposób prowadzi swoją działalność w tym zakresie<sup>870</sup>. Może on bowiem głównie świadczyć usługę platformy udostępniania, ale dodatkowo wydzielić obszar w ramach platformy lub też stworzyć dedykowaną stronę internetową, w ramach której będzie świadczył „klasyczne” usługi medialne.

Na koniec należy zwrócić uwagę na fakt, że w strefie niezagospodarowanej URTV pozostają osoby fizyczne, które nie prowadzą działalności gospodarczej pomimo tego, że wypełniają pozostałe przesłanki pozwalające na uznanie, że dochodzi do świadczenia usługi medialnej lub usługi platformy udostępniania wideo. Ten obszar rynku audiowizualnego i audialnego został wyłączony z premedytacją przez ustawodawcę krajowego, co odpowiada podejściu unijnego legislatora.

---

<sup>869</sup> Por. motyw 47 AVMS 2018.

<sup>870</sup> E. Duda-Staworko, *Pojęcie usługi...*, s. 44.

Niemniej jednak, poza zakresem URTV znajdują się także i te podmioty, które w ramach swojej działalności gospodarczej jedynie prowadzą transmisje na żywo poprzez streaming lub publikują swoje treści w ramach strumieniowania „na żądanie”. Dodając materiały, nie świadczą one usługi strumieniowania, która warunkowałaby świadczenie usługi medialnej lub usługi platformy udostępniania wideo. Jeżeli podmiot zapewnia wyłącznie treść – nie zapewnia on rozpowszechniania, rozprowadzania czy publicznego udostępniania audiowizualnej usługi medialnej na żądanie. Nawet jeżeli tworzenie tych treści będzie związane z działalnością gospodarczą takiego podmiotu (działającego jako zwykły użytkownik określonej usługi np. platformy streamingowej), to wciąż określonej transmisji będzie dokonywał podmiot trzeci. Dopiero fakt zaangażowania podmiotu trzeciego w strumieniowanie w charakterze aktywnego podwykonawcy tych czynności w imieniu i na rzecz transmitującego lub publikującego doprowadzałaby do uznania podmiotu za świadczącego usługę medialną<sup>871</sup>. Jeżeli usługodawca jest bierny tj. świadczy usługę pośrednią, użytkownik wyłącznie wykorzystuje określoną przestrzeń internetową, ale sam w sobie nie świadczy usługi strumieniowania, którą świadczy usługodawca pośredni. Taka kwalifikacja pozwala odróżniać poszczególne podmioty w ramach danego stanu faktycznego<sup>872</sup>. Jeżeli usługodawca pełni rolę aktywną, wtedy można uznać, że w zakresie strumieniowania jest on swego rodzaju podwykonawcą dla użytkownika zapewniającego treść.

W ocenie autora tego opracowania świadczy to o niedostatecznym przemyśleniu kwestii zakresów podmiotowych definicji zarówno na gruncie AVMS (wraz z nowelizacją wynikającą z AVMS 2018), jak i w zakresie URTV<sup>873</sup>. Tym samym jest to w przyszłości obszar do zagospodarowania prawnego (choć niekoniecznie w ramach URTV), ponieważ tego rodzaju

---

<sup>871</sup> Por. M. Trinidad García Leiva, *VoD platforms and prominence: a European regulatory approach*, „Media International Austria” 2021, vol. 180(1), s. 111.

<sup>872</sup> Podobny problem dotyczy oceny, czy administrator fanpage’a w serwisie Facebook jest *hosting providerem* – zob. D. Gabor, *Wdrożeniowy AUC [13]* – „administrator” grupy lub fanpage’a nie jest dostawcą usługi hostingu, [https://www.linkedin.com/posts/dominik-gabor-lawyer\\_wdroahqeniowyauafd-dsa-hosting-activity-7164241777737117697-TC1H?utm\\_source=share&utm\\_medium=member\\_android](https://www.linkedin.com/posts/dominik-gabor-lawyer_wdroahqeniowyauafd-dsa-hosting-activity-7164241777737117697-TC1H?utm_source=share&utm_medium=member_android), dostęp: 10.5.2024 r.

<sup>873</sup> Faktycznie zatem nowe media i zasady ich funkcjonowania zostają odseparowywane od działalności medialnej świadczonych w modelach „tradycyjnych” (tak: M. Ożóg, *Reklama radiowa i telewizyjna* [w:] red. E. Traple, *Prawo reklamy...*, podroz. 2.1.1.).

podmioty (w sytuacji osób fizycznych są to najczęściej influencerzy) nierzadko generują spore zasięgi oraz przychody<sup>874</sup>.

## 6. Podsumowanie

Podsumowując badania w zakresie konstrukcji prawa mediów dotyczących streamingu, można stwierdzić, że:

1. Streaming nie jest objęty Europejską Konwencją o Telewizji, która obejmuje jedynie typowe transmisje telewizyjne.
2. *Livestreaming* (usługa liniowa) oraz *on-demand streaming* (usługa na żądanie) są objęte zakazem tzw. *geoblockingu* na podstawie Rozporządzenia 2017/1128, jeżeli są powiązane z odpłatnością w formie pieniężnej, a ich głównym elementem jest zapewnienie dostępu do utworów i innych chronionych przedmiotów prawa autorskiego lub transmisji nadawców i korzystania z nich.
3. Rozporządzenie EMFA nie jest kluczowe w kontekście streamingu jako konstrukcji prawnych prawa mediów, gdyż w większości korzysta z definicji zawartych w AVMS. Z tego względu EMFA dotyczy streamingu w zakresie wynikającym z AVMS i wynikające z jej implementacji w prawie krajowym. EMFA obejmuje jednak audiowizualne usługi medialne na żądanie i podcasty audio. W jej zakresie nie pozostają jednak tzw. *user-generated content* na platformach internetowych, jeżeli nie będzie to związane z działalnością zawodową świadczoną zwykle za wynagrodzeniem, oraz treści pomocnicze dla usługi. Dla rynku streamingu odpowiedzialność redakcyjna dostawcy usługi oraz pojęcie interfejsu użytkownika (prezentacja treści wraz z możliwością interakcji z systemem doboru usług lub materiałów np. webowe menu platformy

---

<sup>874</sup> Zob. materiał przedstawiający zarobki influencerów na Instagramie na podstawie danych ankietowych: HypeAuditor, *Our Survey Data of 1865 Instagram Influencers*, <https://hypeauditor.com/blog/data-from-our-study-of-1865-instagram-influencers/>, dostęp: 22.5.2024 r. Faktycznie trudno jest podać realne widełki lub kwoty, ponieważ na zarobki influencerów składają się nie tylko pieniądze otrzymywane jako bezpośrednie wynagrodzenie, ale także tzw. paczki PRowe (paczki z darmowymi produktami), a także współprace barterowe (np. reklama za pobyt w hotelu). Dodatkowo zarobki te różnią się w zależności od platformy, wielkości influencerza (badanej jako ilość obserwujących lub ich zaangażowanie).

streamingowej) będą miały duże znaczenie w kontekście podlegania obowiązkom z EMFA i ich realizacji.

4. Streaming może być rozpatrywany przez pryzmat audiowizualnej usługi medialnej zgodnie z AVMS i URTV, przez co stanowić może on jej kluczowy element. Jednakże taką usługę będzie jedynie wtedy, kiedy faktyczny dostawca zapewniający strumieniowanie będzie za jego pomocą transmitował treści własne lub objęte stosownymi umowami prawnautorskimi. Zapewnienie strumieniowania może polegać na zawarciu odpowiednich umów z podmiotami trzecimi w celu technicznego umożliwienia dokonania takiej transmisji.
5. Podmiot, który zapewnia jedynie streaming, ale nie dostarcza transmitowanych treści może świadczyć usługę platformy udostępniania wideo.
6. Jeżeli streaming jest elementem usługi medialnej, to służy on jej dostarczaniu w formie rozpowszechniania programu (*livestreaming*) lub publicznego udostępniania audiowizualnej usługi medialnej na żądanie (*on-demand streaming*).
7. Streaming może być elementem rozprowadzania.
8. Platforma streamingowa może pełnić funkcję nadawcy, podmiotu dostarczającego audiowizualną usługę medialną na żądanie lub platformy udostępniania wideo. Ostateczna kwalifikacja zależy od sposobu funkcjonowania takiej platformy. Poza zakresem URTV znajdują się osoby prywatne, nieprowadzące działalności gospodarczej, które streamują lub oferują streaming, a także podmioty, które prowadzą transmisje na żywo poprzez streaming lub publikują swoje treści w ramach strumieniowania „na żądanie”, w ramach swojej działalności gospodarczej ale nie świadczą usługi streamingu rozumianej jako przesyłanie transmisji, co dokonuje np. platforma do udostępniania wideo.

Uregulowanie streamingu w ramach prawa mediów, w szczególności prawa radiofonii i telewizji, może mieć swoje zalety, które warto rozważyć, nawet pomimo stanowiska o wolności Internetu<sup>875</sup>. Bez wątpienia obecny już system ma obszary, które mogą być przydatne w

---

<sup>875</sup> Np. poprzez deregulację lub ograniczenie właściwości regulatorów rynku.

zwalczaniu problemów dotyczących strumieniowania: ochrona małoletnich, a także promocja krajowych treści, ustrukturyzowane zasady reklamowania<sup>876</sup>. Należy jednak zapewnić, aby przepisy obejmujące streaming były konstruowane w sposób niebudzący wątpliwości, zwłaszcza trudnych problemów interpretacyjnych. Jest to ważne przede wszystkim dlatego, że sporą częścią rynku streamingu stanowią treści *user-generated* oraz treści nieprofesjonalne. W takich sytuacjach należy zagwarantować jak największą klarowność przepisów, czego aktualnie brakuje, i nie przeregulować rynku, co aktualnie bardzo łatwo uzyskać z uwagi na propozycje wynikające z wdrażania i implementowania regulacji unijnych oraz przyjmowania wyłącznie krajowych regulacji

---

<sup>876</sup> E. Noam, *The Content, Impact and Regulation of Streaming Video. The Next Generation of Media Emerges*, Edward Elgar Publishing 2021, s. 208-209.

# ROZDZIAŁ VI

## MOŻLIWOŚCI SZCZEGÓLNEGO UREGULOWANIA STREAMINGU W POLSCE NA PRZYKŁADZIE AKTÓW PRAWNYCH PAŃSTW TRZECICH – BADANIA PRAWNOPORÓWNAWCZE

### 1. Wprowadzenie

Dla oceny konieczności wprowadzenia dodatkowych, szczególnych regulacji w Polsce z uwagi na charakterystykę streamingu przydatne będą badania prawnoporównawcze. Pozwolą one na weryfikację możliwości nowelizacji polskiego prawa. Dzięki takim badaniom można określić, czy nie są konieczne dodatkowe prace ustawodawcze w Polsce w celu należytego uregulowania rozpowszechniania utworów na drodze streamingu – w bardziej szczegółowych zakresach.

Badania wstępne pozwoliły na określenia następujących państw, które następnie zweryfikowano pod kątem istnienia w ich porządkach prawnych ustawodawstwa obejmującego bezpośrednio strumieniowanie w przeanalizowanych w poprzednich rozdziałach zakresach: Niemcy, Francję, Stany Zjednoczone, Chiny oraz Japonię.

Niemcy są państwem, z którego porządku prawnego, orzecznictwa i stanowisk doktryny korzysta się w Polsce w ramach tworzenia prawa, jak i w zakresie polskiej jurysprudencji<sup>877</sup>, w tym w zakresie wdrażania i implementowania prawa unijnego. Zgodnie z twierdzeniem R. Grzeszczaka: „Zakres recepcji prawa niemieckiego w Polsce obejmuje bezpośrednie przejmowanie norm prawnych, wzorowanie się (inspirowanie się) krajowego legislatora

---

<sup>877</sup> Por. odwołania do niemieckiego orzecznictwa i doktryny w ramach wielu polskim komentarzy do ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych: E. Laskowska-Litak, Komentarz do art. 1 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, A. Niewęglowski, Prawo autorskie..., s. 37-79, R. M. Sarbiński, Komentarz do art. 1 [w:] red. R. M. Sarbiński, red. W. Machała, Prawo autorskie..., D. Flisak, Komentarz do art. 1 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie...*, J. Barta, R. Markiewicz, Komentarz do art. 1 [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, *Ustawa o...*, a także szeroką ofertę szkół prawa niemieckiego: Google, *szkoła prawa niemieckiego*, <https://www.google.com/search?client=opera-gx&q=szkoła+prawa+niemieckiego&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8>, dostęp: 30.03.2025 r., por. rów. K. Strzępek, Znaczenie orzecznictwa niemieckiego Federalnego Sądu Konstytucyjnego dla praktyki orzeczniczej polskiego Trybunału Konstytucyjnego, „Przegląd Prawa Konstytucyjnego” 2022, nr 1 (65), s. 168: „można przyjąć, że: po pierwsze, TK nie w każdej sprawie odwołuje się do orzecznictwa zagranicznych sądów i trybunałów (w tym FSK)”.

rozwiązaniami właściwymi dla niemieckiego systemu prawnego, przejmowanie rozwiązań w drodze praktyki (administracyjnej, urzędniczej i innych) i wreszcie recepcję terminologii, instytucji i tego, co zostało wcześniej nazwane świadomością prawną”<sup>878</sup>. Równocześnie w Niemczech miał miejsce swego rodzaju protest czołowego streamera<sup>879</sup> w związku z uchwaleniem na poziomie federalnym Medienstaatsvertrag (MStV), czyli ustawy dotyczącej prawa medialnego<sup>880</sup> będącej równocześnie implementacją AVMS i AVMS 2018<sup>881</sup>. Tym samym zbadano, czy podstawowe konstrukcje prawne tej ustawy dotyczą bezpośrednio streamingu, aby określić możliwości wykorzystania podobnego podejścia w Polsce.

Francja stanowi swego rodzaju kolebkę kontynentalnego prawa autorskiego, a zatem również polskiego: „Francuskie ustawodawstwo (...) odegrało istotną rolę w rozwoju współczesnego systemu prawa autorskiego w Europie kontynentalnej, jak również w umiędzynarodowieniu ochrony.”<sup>882</sup>. Ponadto Francję cechuje innowacyjne podejście do prawnego regulowania nowych technologii i problemów wynikających z szerokim korzystaniem z Internetu. Do francuskiego prawa wprowadzono m.in. ustawę regulującą działalność influencerów<sup>883</sup>. Kluczowe znacznie należy jednak istotnemu w kontekście streamingu raportowi,

---

<sup>878</sup> R. Grzeszczak, *Transfer myśli prawnej*, „Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego”, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/18>, dostęp: 30.03.2025 r. Warto zwrócić uwagę na wykorzystanie w polskiej nauce wniosków J. Kohlera i jego tezy dającej początek dualistycznemu modelowi prawa autorskiego (M. Nowikowska, *Pojęcie i źródła prawa autorskiego. Rola Trybunału Sprawiedliwości UE w kształtowaniu wykładni norm prawa autorskiego* [w:] red. J. Sieńczyło-Chlabicz, *Prawo własności...*, s. 45-46).

<sup>879</sup> C. Patterson, Twitch streamer MontanaBlack ‘forced’ to leave Germany over law for big streamers, <https://www.dexerto.com/entertainment/twitch-streamer-montanablack-forced-to-leave-germany-over-law-for-big-streamers-1558159/>, dostęp: 30.03.2025 r., GetOnMyLvL, <https://x.com/MontanaBlack/status/1384804521700958210>, dostęp: 30.03.2025 r.

<sup>880</sup> Aktualnie obowiązująca wersja ustawy: Medienstaatsvertrag (MStV) vom 14.–28. April 2020 (Dz. U. s. 450, 451, 2021 s. 14, BayRS 02-33-S), zmieniona ostatnio na mocy art. 1 umowy z dnia 27 lutego 2024 r. (Dz. U. s. 326) – w zakresie moich badań będę posługiwał się treścią aktu prawnego ujętego w systemie klasyfikacji aktów prawnych w Bawarii – Bayern.Recht (Bayerische Staatskanzlei) – oficjalny portal prawa krajowego Bawarii: <https://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/MStV>, dostęp: 30.03.2025 r. (dalej: „MStV”).

<sup>881</sup> Por. § 1 ust. 5 pkt 2 MStV (tłum. wł): Niniejsza umowa państwowa oraz przepisy prawa krajowego nie mają zastosowania do programów nadawców telewizyjnych, które nie są odbierane – ani bezpośrednio, ani pośrednio – przez ogół społeczeństwa za pomocą powszechnie dostępnych urządzeń konsumencyjnych w żadnym państwie objętym zakresem stosowania dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2010/13/UE z dnia 10 marca 2010 r. w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych) (Dz.U. L 95 z 15.4.2010, s. 1), zmienionej dyrektywą (UE) 2018/1808 (Dz.U. L 303 z 28.11.2018, s. 69).

<sup>882</sup> L. Górnicki, *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Wrocław 2013, s. 179.

<sup>883</sup> LOI n° 2023-451 du 9 juin 2023 visant à encadrer l'influence commerciale et à lutter contre les dérives des influenceurs sur les réseaux sociaux ([www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000047663185](http://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000047663185)), Légifrance

który analizował prawną regulację transmisji z wydarzeń e-sportowych<sup>884</sup>. Dlatego zbadano, czy wnioski zawarte w raporcie mogą posłużyć jako podstawa do prac ustawodawczych w Polsce.

Stany Zjednoczone stanowią centrum całej branży streamingowej. Można to zobaczyć na przykładzie najczęściej odwiedzanych stron internetowych (nie prowadzi się bowiem generalnego rankingu wszystkich serwisów streamingowych skupiających się na różnym kontencie). Aż 16 spośród 20 najczęściej odwiedzanych stron internetowych według raportu Digital 2025<sup>885</sup> jest administrowanych przez podmiot mający siedzibę głównego przedsiębiorstwa<sup>886</sup> w Stanach Zjednoczonych. Jednocześnie poza przyjęciem DMCA, który został już przeze mnie omówiony jako istotny akt prawny w kontekście zwalczania nielegalnych treści w usługach streamingowych, w USA przyjęto the Protecting Lawful Streaming Act, 2020. Jest to akt prawny, stanowiący element the Consolidated Appropriations Act, 2021<sup>887</sup>, który wprowadził do tamtejszego prawa przestępstwo restreamingu<sup>888</sup>. Dlatego zbadano, czy wskazany akt prawny może być przydatny w kontekście prac nad wprowadzeniem podobnych przepisów w Polsce.

| L.p. | Strona internetowa | Kraj siedziby głównego przedsiębiorstwa |
|------|--------------------|-----------------------------------------|
| 1    | google.com         | Stany Zjednoczone <sup>889</sup>        |

---

(Publiczna usługa udostępniania prawa), <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000047663185>, dostęp: 30.03.2025 r. (dalej: „Ustawa 2023-451”).

<sup>884</sup> K. Kunc-Urbańczyk, *Analiza prawna regulacji e-sportowych we Francji* [w:] red. K. Grzybczyk, *E-sport...*, s. 367-369 (Rapport concernant la pratique compétitive du jeu vidéo (e-sport), red.: R. Salles, J. Durain, A. Kirchner, 06.2016 nie jest już dostępny: [https://www.entreprises.gouv.fr/files/files/directions\\_services/politique-et-enjeux/entrepreneuriat/rapport-pratique-jeu-video.pdf](https://www.entreprises.gouv.fr/files/files/directions_services/politique-et-enjeux/entrepreneuriat/rapport-pratique-jeu-video.pdf), dostęp: 30.03.2025 r., dostępny pozostaje jedynie: red. J. Durain, red. R. Salles, *E-sport la pratique compétitive du jeu vidéo. Rapport intermédiaire*, <https://www.economie.gouv.fr/files/files/PDF/rapport-etape-esport-mars2016.pdf>, dostęp: 30.03.2025 r., dalej: „Rapport intermédiaire 2016”).

<sup>885</sup> S. Kemp, *Digital 2025: Global Overview Report*, <https://datareportal.com/reports/digital-2025-global-overview-report>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>886</sup> Głównego przedsiębiorstwa w ramach grupy, do której należy podmiot świadczący usługi w ramach danej strony. Na rzecz użytkowników z Unii Europejskiej usługi w ramach niektórych stron świadczą (zgodnie z warunkami umów) podmioty mające siedzibę w Irlandii (np. youtube.com)

<sup>887</sup> USPTO, *Protecting Lawful Streaming Act of 2020*, <https://www.uspto.gov/ip-policy/enforcement-policy/protecting-lawful-streaming-act-2020>, dostęp: 10.06.2025 r.

<sup>888</sup> D. Gabor, *Amerykańska ustawa pomocowa The Consolidated Appropriations Act, 2021 a ochrona własności intelektualnej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2021, nr 4, s. 151.

<sup>889</sup> Alphabet, <https://www.linkedin.com/company/alphabet-inc/?originalSubdomain=pl>, dostęp: 31.03.2025 r., Google, *Warunki korzystania z usług*, <https://policies.google.com/terms>, dostęp: 31.03.2025 r.



|    |               |                                  |
|----|---------------|----------------------------------|
| 2  | youtube.com   | Stany Zjednoczone <sup>890</sup> |
| 3  | facebook.com  | Stany Zjednoczone <sup>891</sup> |
| 4  | instagram.com | Stany Zjednoczone <sup>892</sup> |
| 5  | whatsapp.com  | Stany Zjednoczone <sup>893</sup> |
| 6  | x.com         | Stany Zjednoczone <sup>894</sup> |
| 7  | wikipedia.org | Stany Zjednoczone <sup>895</sup> |
| 8  | chatgpt.com   | Stany Zjednoczone <sup>896</sup> |
| 9  | reddit.com    | Stany Zjednoczone <sup>897</sup> |
| 10 | yahoo.com     | Stany Zjednoczone <sup>898</sup> |
| 11 | yahoo.co.jp   | Stany Zjednoczone <sup>899</sup> |
| 12 | yandex.ru     | Rosja <sup>900</sup>             |
| 13 | amazon.com    | Stany Zjednoczone <sup>901</sup> |
| 14 | baidu.com     | Chiny <sup>902</sup>             |
| 15 | tiktok.com    | Kajmany <sup>903</sup>           |

---

<sup>890</sup> Alphabet, <https://www.linkedin.com/company/alphabet-inc/?originalSubdomain=pl>, dostęp: 31.03.2025 r., YouTube, *Warunki korzystania*, <https://www.youtube.com/t/terms>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>891</sup> Forbes, *Meta Platforms, Inc.*, <https://filings.advisor.forbes.com/company/1326801>, dostęp: 31.03.2025 r., Meta, *Regulamin*, <https://www.facebook.com/terms.php>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>892</sup> *Ibidem*.

<sup>893</sup> *Ibidem*.

<sup>894</sup> X, *Zasady użytkowania X*, <https://x.com/pl/tos>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>895</sup> Wikimedia Foundation, *Contact*, <https://wikimediafoundation.org/about/contact/>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>896</sup> OpenAI, *Terms of Use*, <https://openai.com/policies/row-terms-of-use/>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>897</sup> Reddit, *Reddit User Agreement*, <https://redditinc.com/policies/user-agreement>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>898</sup> Yahoo, *Yahoo Terms of Service*, <https://legal.yahoo.com/us/en/yahoo/terms/otos/index.html>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>899</sup> *Ibidem*.

<sup>900</sup> Yandex, *Yandex Terms of Service*, <https://yandex.com/legal/termservice/>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>901</sup> Amazon, *Conditions of Use*, <https://www.amazon.com/gp/help/customer/display.html?nodeId=508088>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>902</sup> Baidu, <https://www.baidu.com>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>903</sup> ByteDance, <https://www.bytedance.com/en/>, dostęp: 31.03.2025 r.

|    |                     |                                  |
|----|---------------------|----------------------------------|
| 16 | netflix.com         | Stany Zjednoczone <sup>904</sup> |
| 17 | microsoftonline.com | Stany Zjednoczone <sup>905</sup> |
| 18 | bing.com            | Stany Zjednoczone <sup>906</sup> |
| 19 | pornhub.com         | Kanada <sup>907</sup>            |
| 20 | linkedin.com        | Stany Zjednoczone <sup>908</sup> |

W tym kontekście restreaming należy rozumieć jako przejęcie transmisji streamingowej na żywo poprzez oprogramowanie lub urządzenie do rejestrowania obrazu, oraz jej jednoczesne udostępnienie odrębnym kanałem nadawczym (np. w innym medium społecznościowym) w formie *livestreamingu*<sup>909</sup>. Można jednak określić także szersze znaczenie, który łączy w sobie znaczenie węższe określone w poprzednim zdaniu, jak i sytuacje, w których: następuje zapisanie transmisji na żywo i jej udostępnienie w formie „na żądanie” w innym miejscu albo dochodzi do zwielokrotnienia treści rozpowszechnianej poprzez streaming *on-demand* i udostępnienie jej w innym miejscu poprzez streaming *live* lub *on-demand*. W kolejnych częściach tego rozdziału wykorzystywane będzie szersze znaczenie tego pojęcia. Taki restreaming może być dokonywany zgodnie z prawem (np. na podstawie licencji), jak i w sposób naruszający prawo (np. bez posiadania stosownego uprawnienia).

Chiny są jednym z największych na świecie rynków w zakresie streamingu<sup>910</sup>. Jednocześnie są państwem, w którą kluczową rolę odgrywa livestreaming wykorzystywany do

<sup>904</sup> Netflix, *Corporate Information*, <https://help.netflix.com/en/node/134094/us>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>905</sup> Microsoft, *Facts About Microsoft*, <https://news.microsoft.com/facts-about-microsoft/>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>906</sup> *Ibidem*, Microsoft, *Poznaj produkty Microsoft*, <https://www.microsoft.com/pl-pl/microsoft-products-and-apps#allproducts>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>907</sup> Wikipedia, *Aylo*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Aylo>, dostęp: 31.03.2025 r., Wikipedia, *PornHub*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Pornhub>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>908</sup> Microsoft, *Facts About Microsoft*, <https://news.microsoft.com/facts-about-microsoft/>, dostęp: 31.03.2025 r., Microsoft, *Poznaj produkty Microsoft*, <https://www.microsoft.com/pl-pl/microsoft-products-and-apps#allproducts>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>909</sup> Zob. np. ESKA Rock, 12-latek transmitował nielegalnie Fame MMA. Grozi mu kara w wysokości 2,5 miliona złotych, <https://www.eskarock.pl/rozrywka/12-latek-transmitowal-nielegalnie-fame-mma-grozi-mu-kara-w-wysokosci-2-5-miliona-zlotych-aa-r75o-x7Je-y96Y.html>, dostęp: 09.06.2025 r.

<sup>910</sup> Największe przychody w 2025 r. w ramach rynku streamingu będą generowane w Chinach przy prognozowanej wartości rynku na poziomie 48,8 mln USD (Statista, *Streaming – Worldwide*, <https://www.statista.com/outlook/amo/esports/streaming/worldwide>, dostęp: 31.03.2025 r.), a w 2030 r. w regionie Azji i Pacyfiku rynek streamingu wideo w Chinach ma być największy (Horizon, *China Video Streaming Market*

nabywania produktów tzw. *livestreaming shopping*, który w 2022 roku angażował aż 44,6% użytkowników Internetu w Chinach<sup>911</sup>. Biorąc pod uwagę, że w tamtym roku liczba użytkowników Internetu w Chinach wynosiła około 1 miliarda<sup>912</sup> – aż ok. 446 000 000 osób było zaangażowanych w *livestreaming shopping*. W Chinach wprowadzono także szereg kluczowych w obszarze strumieniowania przepisów<sup>913</sup>, które mogą posłużyć za bazę do dalszych prac legislacyjnych na obszarze Polski<sup>914</sup>. Dlatego zweryfikowano je dla określenia możliwych rozwiązań na gruncie polskiego prawa.

Japońskie prawo autorskie jest niezwykle zbliżone do europejsko-kontynentalnego prawa autorskiego zarówno w zakresie tzw. dualizmu prawa autorskiego, czyli wyróżnianiu autorskich praw osobistych i majątkowych, jak i generalnej struktury ustawy o prawie autorskim (i prawach pokrewnych, co jednak nie jest elementem tytułu ustawy, w przeciwieństwie do polskiego nazewnictwa)<sup>915</sup>. Ustawa z dnia 6 maja 1970 o prawie autorskim<sup>916</sup> składa się z ośmiu rozdziałów: Przepisy ogólne (tłum. wł.), Prawa autorów (tłum. wł.), Prawa druku (tłum. wł.), Prawa pokrewne (tłum. wł.), Rekompensata za eksploatację w związku z ograniczeniami praw autorskich (tłum. wł.), Rozwiązywanie sporów (tłum. wł.), Naruszenia praw (tłum. wł.), Przepisy

---

*Size & Outlook, 2023-2030*, <https://www.grandviewresearch.com/horizon/outlook/video-streaming-market/china>, dostęp: 31.03.2025 r.).

<sup>911</sup> Y. Yang, J. Gao, J. Qi, *Moderating effect of consumers' opinion leader acceptance: Exploring the relationship between livestreaming shopping and online shopping safety satisfaction*, "Electronic Commerce Research" 2024 (online), s. 3.

<sup>912</sup> Silk Road Poland, *Liczba użytkowników Internetu w Chinach sięga 1,09 miliarda*, <https://silkroadpoland.pl/2024/03/liczba-uzytownikow-internetu-w-chinach-siega-109-miliarda/>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>913</sup> M. Xiangxiang, *In brief: media law and regulation in China*, <https://www.lexology.com/library/detail.aspx?g=06005f86-e3e3-4106-8d55-736cf5da5e53>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>914</sup> R. Tindall, *What are the current regulations for live streaming in China?*, <https://focus.cbbc.org/what-are-the-current-regulations-for-live-streaming-in-china/>, dostęp: 31.03.2025 r.

<sup>915</sup> Może to wynikać m.in. z ratyfikowania tych samych umów międzynarodowych (por. H. Oda, *Japanese Law*, wyd. 4, Oxford University Press 2021, s. 395-396).

<sup>916</sup> Copyright Act (Act No. 48 of May 6, 1970, as amended up to January 1, 2022), WIPO Lex No. JP252 (dalej: "JCA"). Wskazane tłumaczenie na język angielski nie jest najnowszą wersją ustawy – ta została zmodyfikowana jeszcze dwukrotnie, niemniej w zakresie, który nie ma istotnego znaczenia dla zakresu prowadzonych badań: wspieranie rozpowszechniania określonych książek wykorzystywanych jako podręczniki dla dzieci i uczniów z niepełnosprawnościami oraz wspieranie wykorzystania technologii informacyjno-komunikacyjnych w postępowaniu cywilnym [Copyright Act, Japan. Act No. 48 of 1970, amended up to July 19, 2024, WIPO Lex No. JP273, Copyright Act, Japan. Act No. 48 of 1970, amended up to January 1, 2024, WIPO Lex No. JP270]. Nawet w przypadku istnienia innych (wcześniejszych niż 2024 r., ale późniejszych niż 1 stycznia 2022 r.) nowelizacji – przedstawione tłumaczenie obejmuje kluczową dla mnie zmianę prawa autorskiego (zob. kolejne fragmenty tego akapitu), która (zgodnie z przeprowadzoną kwerendą wiadomości) nie została zmodyfikowana lub wycofana, a ewentualnie dodatkowo poszerzona o późniejsze modyfikacje.

karne (tłum. wł.). Ustawa zawiera także spis postanowień dodatkowych, które obejmują poszczególne nowelizacje ustawy (tzw. *Supplementary Provisions*). Lektura wybranych, kluczowych przepisów JCA<sup>917</sup> uzasadnia tezę o bliskości systemów prawa autorskiego. Jednocześnie wraz z nowelizacją prawa autorskiego w 2020 r. w zakresie walki z nielegalnym rozpowszechnianiem mang w Japonii przeprowadzono szeroko zakrojoną akcję egzekwowania nowego prawa<sup>918</sup>. Analiza tego działania może być znaczącą wskazówką, jak w przyszłość zapewnić należytą realizację obowiązków w zakresie strumieniowania w Polsce, tym bardziej, że rządowa agencja ds. kultury zamierza zintensyfikować starania w zakresie walki z piractwem poprzez wykorzystanie sztucznej inteligencji<sup>919</sup>.

## 2. Niemcy

Medienstaatsvertrag to akt prawny regulujący działalność radiofonii i usług telemedialnych na terytorium Niemiec (§ 1 ust. 1 MStV). Skutkiem jego wprowadzenia było objęcie regulacjami prawa mediów pośredników treści w Internecie oraz internetowych dostawców treści medialnych<sup>920</sup>. Lektura spisu treści oraz pierwszych artykułów wskazuje, że jako implementacja AVSM i AVSM 2018 jest to odpowiednik polskiej ustawy o radiofonii i telewizji. Biorąc pod uwagę wspomniane wcześniej zastrzeżenia branży streamingowej – kluczowe jest porównanie MStV z URTV. Takie porównanie pozwoli określić ewentualne postulaty *de lege ferenda* dla polskiego ustawodawcy. Z tego względu warto przeanalizować następujące definicje z MStV:

---

<sup>917</sup> Np. art. 2 ust. i, art. 10 JCA (pojęcie utworu), art. 17, 18 ust. 1, 19 ust. 1, 20 ust. 1, 59, 60 JCA (autorskie prawa osobiste) art. 21, 22, 22-2, 23, 24, 25, 26, 26-2 ust. 1, 26-3, 27, 28, 61 ust. 1 JCA (autorskie prawa majątkowe).

<sup>918</sup> Por. Kyodo News, *Japan enacts copyright control law to ban pirated manga downloads*, <https://english.kyodonews.net/news/2020/06/33f524714d35-japan-enacts-copyright-control-law-to-ban-pirated-manga-downloads.html>, dostęp: 01.04.2025 r., M. Kozłowski, *Japan Passes New Copyright Law to Criminalize Manga Piracy*, <https://www.ciplawyer.com/articles/144830.html>, dostęp: 01.04.2025 r.

<sup>919</sup> The Japan Times, *Japan to use AI to tackle online manga and anime piracy*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2024/12/04/japan/anime-piracy-ai-patrol/>, dostęp: 01.04.2025 r.

<sup>920</sup> Osborne Clarke, *Germany: New State Treaty on Media has entered into force - an overview*, <https://www.osborneclarke.com/insights/germany-new-state-treaty-media-entered-force-overview>, dostęp: 28.06.2025 r.

1. Telemedium o charakterze zbliżonym do radiofonii i telewizji (*rundfunkähnliches Telemedium*);
2. Platforma medialna (*Medienplattform*);
3. Interfejs użytkownika (*Benutzeroberfläche*);
4. Pośrednik medialny (*Medienintermediär*);
5. Usługa udostępniania wideo (*Video-Sharing-Dienst*);
6. Usługa umożliwiająca dostęp do audiowizualnych usług medialnych (*ein Dienst, der den Zugang zu audiovisuellen Mediendiensten ermöglicht*);

oraz definicje komplementarne, pozwalające w pełni określić znaczenie powyższych pojęć;

1. Dostawca telemediów o charakterze zbliżonym do radiofonii i telewizji (*Anbieter rundfunkähnlicher Telemedien*);
2. Dostawca platformy medialnej (*Anbieter einer Medienplattform*);
3. Dostawca interfejsu użytkownika (*Anbieter einer Benutzeroberfläche*);
4. Dostawca pośrednika medialnego (*Anbieter eines Medienintermediärs*);
5. Dostawca usługi udostępniania wideo (*Video-Sharing-Dienstanbieter*);
6. Wideo generowane przez użytkownika (*nutzergeneriertes Video*).

Powyższe pojęcia dotyczą bezpośrednio technologii streamingu. Ich analiza umożliwi weryfikację wyłącznie tych obszarów, które mogą bezpośrednio regulować technologię streamingu w kontekście prawa mediów i mieć znaczenie dla porównania z URTV.

Interesującym pojęciem zawartym w MStV jest niewątpliwie telemedium o charakterze zbliżonym do radiofonii i telewizji (*rundfunkähnliches Telemedium*) uregulowane w § 2 ust. 1 pkt 13 MStV oraz towarzysząca definicja dostawcy telemediów o charakterze zbliżonym do radiofonii i telewizji (*Anbieter rundfunkähnlicher Telemedien*) znajdująca się w § 2 ust. 1 pkt 18 MStV. Choć powyższa usługa medialna nazwana jest dosyć enigmatycznie, co może wskazywać na jej specyficzny (lub odmienny w stosunku do AVMS) charakter, tak w praktyce jest to wyłącznie specyficzna nazwa na usługę medialną na żądanie<sup>921</sup>. Treść przepisu wskazuje na

---

<sup>921</sup> Por. W. Schulz, T. Mast, Komentarz do § 2 MStV [w:] red. R. Binder, red. T. Vesting, *Beck'scher Kommentar zum Rundfunkrecht*, C.H. Beck 2024, nb 155.

zbieżność tej usługi z polską audiowizualną usługą medialną na żądanie. Jediną, szczególną różnicą jest fakt, że w Niemczech zdecydowano się na objęcie pojęciem usługi medialnej na żądanie także radia (np. Spotify<sup>922</sup>), a nie tylko telewizji, czyli treści audiowizualnych. Oczywiście definicja ta obejmuje streaming w formie *on-demand*. Nie jest jednak szczególnym pojęciem stworzonym na potrzeby tej technologii transmisji danych. Nie wskazuje na to także definicja dostawcy tej usługi, która nie uszczegóławia w żaden sposób samej definicji telemedium o charakterze zbliżonym do radiofonii i telewizji.

Platforma medialna (*Medienplattform*, § 2 ust. 1 pkt 14 MStV) to ciekawe pojęcie opisujące pewien wycinek rynku, który jest powiązany z wykorzystywaniem technologii strumieniowania na żywo i na żądanie. Platforma medialna jest zbiorem – konglomeratem różnych usług medialnych, pozwalającym na wybór użytkownika w zakresie usługi, z której chce skorzystać, przy czym to dostawca platformy medialnej (*Anbieter einer Medienplattform*, § 2 ust. 1 pkt 19 MStV) decyduje ostatecznie o oferowanym wyborze<sup>923</sup>. Trudno określić możliwość rynkowego świadczenia tej usługi w sposób inny niż poprzez streaming. Wyłączenie w § 2 ust. 1 pkt 14 lit. b) MStV w zasadzie eliminuje tradycyjnych nadawców z zakresu definicji. Tym samym pod uwagę mogą być brane wyłącznie te podmioty, które dokonują zestawienia różnych usług medialnych w swojej ofercie, co jest zwykle<sup>924</sup> dokonywane za pośrednictwem strumieniowania. Programy nadawane na żywo są przekazywane za pośrednictwem *livestreamingu*, a katalog na żądanie (np. filmów) za pomocą *on-demand streamingu*. W Niemczech tego rodzaju platformy to np. Magenta TV, a nawet Smart TV, które zawierają ofertę aplikacji streamingowych<sup>925</sup>. Przykładem takiej platformy w Polsce mogłoby być Pilot WP, gdzie można np. zapoznać się zarówno z treścią przekazywaną przez tradycyjne kanały TV (np. TVN, Polsat), jak i uzyskać dostęp do filmów dostarczanych przez Rakuten TV. Wszystkich tych czynności (a zatem także wyborów użytkownika) dokonuje się za pośrednictwem sieci Internet. Wszystkie programy są zagregowane w ramach jednej, pełnej oferty dostawcy Pilot WP.

---

<sup>922</sup> Por. *Ibidem*, nb. 158.

<sup>923</sup> W. Schulz, T. Mast, Komentarz do § 2 MStV..., nb. 162.

<sup>924</sup> Nie znalazłem takiej usługi, która byłaby świadczona wyłącznie z wykorzystaniem tradycyjnej transmisji radiowej lub telewizyjnej.

<sup>925</sup> Simmons & Simmons, *The new German State Media Treaty - legal requirements on telemedia*, <https://www.simmons-simmons.com/en/publications/ckdhmlhufqy9g09265hhz6tw1/the-new-german-state-media-treaty---legal-requirements-on-telemedia>, dostęp: 28.06.2025 r.

Definicją nie będą jednak objęte usługi, jeżeli za treści w nich dostępne odpowiada wyłącznie prywatny dostawca usługi<sup>926</sup> np. użytkownik, który zbiera stworzone przez siebie treści w ramach strony internetowej, na której udostępnia odtwarzacze pozwalające zapoznać się z tymi treściami.

W URTV nie zaprezentowano podobnej definicji. Analizując jednak tego rodzaju usługę w ramach polskich warunków rynkowych, nie widać konieczności jej wprowadzania. Wskazany ww. definicją segment rynku jest w Polsce niewielki, gdyż zazwyczaj korzysta się z usług internetowych świadczonych poprzez nadawców (np. Polsat Box Go<sup>927</sup>), a nie z odrębnych platform<sup>928</sup> takich jak np. wspomniana wyżej usługa Pilot WP lub MEGOGO<sup>929</sup>. Jednocześnie tego rodzaju usługi nie wymagają dodatkowych uregulowań, ponieważ już teraz podmioty profesjonalne podlegają odpowiedniemu reżimowi w zależności, jakiego rodzaju (*live* lub *on demand*) usługi strumieniowania treści świadczą.

Interfejs użytkownika (*Benutzeroberfläche*), który został uregulowany w § 2 ust. 1 pkt 15 MStV<sup>930</sup>, to *de facto* pojęcie opisujące przestrzeń pozwalająca na wybór treści, z jaką zapozna się użytkownik takiego interfejsu. Definiowany jest jako telemedium, a zatem swego rodzaju usługa. Definicję tę można porównać do definicji interfejsu użytkownika określonej w art. 3 lit. m AUC, jednakże tam interfejs rozumiany jest jako oprogramowanie, a nie odrębna usługa. Definicja z MStV brzmi jednak na bardziej dostosowaną do rzeczywistych zasad działania interfejsów internetowych. Nie zmienia to jednak faktu, że interfejs internetowy nie jest pojęciem skierowanym bezpośrednio do uregulowania streamingu na żądanie lub na żywo. Może on wykorzystywać tę technologię (np. poprzez prezentowanie katalogu treści na żądanie lub odtwarzaczy treści na żywo), jednakże nie jest to instrument prawny mający za zadanie uregulować streaming. Interfejsem użytkownika może być część składowa platform streamingowych pozwalająca na przegląd ofert lub programów np. interfejs użytkownika

---

<sup>926</sup> W. Schulz, T. Mast, Komentarz do § 2 MStV..., nb. 167.

<sup>927</sup> Zob. Polsat Box Go, <https://polsatboxgo.pl/start>, dostęp: 27.04.2025 r.

<sup>928</sup> Por. T. Wojtas, *Max wyprzedził w Polsce Disney+, liderem Netflix (top10 platform streamingowych)*, <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/max-w-polsce-jak-korzystac-netflix-disney-wyniki-lipiec-2024-r>, dostęp: 27.04.2025 r.

<sup>929</sup> Zob. MEGOGO, <https://megogo.net/pl>, dostęp: 27.04.2025 r.

<sup>930</sup> Por. także definicję dostawcy interfejsu użytkownika (*Anbieter einer Benutzeroberfläche*) z § 2 ust. 1 pkt 20 MStV.

Netflixa<sup>931</sup>. Przykładowymi interfejsami użytkownika będą nie tylko aplikacje mobilne, ale i wirtualni asystenci<sup>932</sup>.

Pośrednik medialny (*Medienintermediär*, § 2 ust. 1 pkt 16 MStV<sup>933</sup>) jest pojęciem zbliżonym do platformy medialnej, choć w przeciwieństwie do niej usługa ta nie stanowi tworzenia jednej oferty całościowej (jak w przypadku platformy, która zakłada prezentację ujednoliconych usług medialnych). Kluczowa w tym wypadku jest selekcja treści, która rozumiana jest jako formalne przygotowanie treści w sposób dostosowany do przyjętych założeń, a także wykluczanie poszczególnych ofert<sup>934</sup>. Definicja obejmuje media społecznościowe i wyszukiwarki internetowe<sup>935</sup>, w tym i takie usługi, które udostępniają także treści generowane przez użytkowników<sup>936</sup>.

Choć ta usługa może dotyczyć strumieniowana, tak aktualna, szeroka definicja reemitowania w prawie autorskim nie wymaga dodatkowego uregulowania w ustawie o radiofonii i telewizji, która skupia się na podmiotach ponoszących odpowiedzialność redakcyjną lub, jak w przypadku platform udostępniania wideo, decydujących o sposobie zestawienia przekazów. Aktualnie w polskim prawie sytuacja pośredników, wraz z przepisami wynikającymi z AUC (zwłaszcza w kontekście usług w postaci *mere conduit* oraz hostingu) i DSM, jest uregulowana w stopniu, który nie wymaga dodawania kolejnych pojęć i definicji w zakresie praw mediów, chyba że celem ustawodawcy miałyby być zmodyfikowanie sytuacji prawnej podmiotów udostępniających treści audiowizualne lub radiowe. To jednak, z uwagi na szerokie zakres obowiązków, a także regulacje w postaci AVMS i AVMS 2018, które strukturyzują te zasady w Unii, nie wydaje się aktualnie zasadnym działaniem. Bez dokonania swego rodzaju unifikacji sytuacji prawnej pośredników internetowych w odrębnej ustawie, gdzie doszłoby do przemysłanego połączenia obowiązków, zachowując zgodność z prawem unijnym, dodatkowe

---

<sup>931</sup> W. Schulz, T. Mast, Komentarz do § 2 MStV..., nb. 175.

<sup>932</sup> Simmons & Simmons, *The new German...*

<sup>933</sup> Por. także definicję dostawcy pośrednika medialnego (*Anbieter eines Medienintermediärs*) § 2 ust. 1 pkt 21 MStV.

<sup>934</sup> W. Schulz, T. Mast, Komentarz do § 2 MStV..., nb. 180.

<sup>935</sup> Simmons & Simmons, *The new German...* Autorzy określają, że definicja obejmuje swoim zakresem także treści użytkowników (*user-generated content*). Moim zdaniem jednak, definicja nie dotyczy treści samych w sobie, a określoną usługę (możliwe, że został zastosowany skrót myślowy wynikający z chęci zachowania zwięzłości artykułu).

<sup>936</sup> M. Martini, Komentarz do § 2 MStV [w:] red. H. Gersdorf, red. B. P. Paal, *Beck'scher Online-Kommentar Informations- und Medienrecht*, C.H. Beck 2016, nb. 121.



rozdrabnianie definicyjne doprowadziłoby wyłącznie do utrudnienia prowadzenia działalności streamingowej w Polsce.

Usługa udostępniania wideo z § 2 ust. 1 pkt 22 MStV (*Video-Sharing-Dienst*) oraz wideo generowane przez użytkownika (*nutzergeneriertes Video*) z § 2 ust. 1 pkt 24 MStV są definicjami zbliżonymi do polskojęzycznych odpowiedników w ustawie o radiofonii i telewizji. Jest to bowiem wdrożenie AVMS<sup>937</sup>. Tym samym w tym zakresie nie istnieją szczególne odmienności, które mogłyby być przydatne dla uregulowania strumieniowania w polskim porządku prawnym w tym zakresie.

Pojęcie usługi umożliwiającej dostęp do audiowizualnych usług medialnych (*ein Dienst, der den Zugang zu audiovisuellen Mediendiensten ermöglicht*) jest kolejnym, specyficznym dla niemieckiego prawa mediów instrumentem obejmującym część rynku mediów (§ 2 ust. 1 pkt 31 MStV). W przeciwieństwie do platformy medialnej – dostawca tej usługi nie tworzy swojej jednej oferty w ramach jednego lub poszczególnych „pakietów ofertowych” a umożliwia przegląd i wybór różnych ofert w ramach audiowizualnych usług medialnych, z którymi może zapoznać się użytkownik.

Tego rodzaju podmiotami mogą być np. aplikacje internetowe, w tym te wykorzystujące dekodery, aplikacje desktopowe lub usługi oferowane na urządzeniach mobilnych oraz odtwarzacze multimedialne<sup>938</sup>. Jest to dodatkowe pojęcie niemieckiego prawa mediów, które nie wydaje się kluczowe do wprowadzania do polskiego prawodawstwa. Aktualne zasady dotyczące pośredników internetowych odpowiednio regulują ten segment rynku. Z drugiej strony nie wydaje się istotne, aby objąć szczególnymi przepisami w URTV tego rodzaju produktów, ponieważ same w sobie są wyłącznie przekąźnikami dostępu do treści, które jednak, z uwagi na podejście nadawców i innych podmiotów tworzących i rozpowszechniających treści, nie są kluczowym obszarem rynku streamingowego<sup>939</sup>.

Podsumowując, analiza treści MStV nie daje jednoznacznym przesłanek do postulowania szczególnych zmian w polskim prawie mediów w zakresie strumieniowania. Przede wszystkim

---

<sup>937</sup> W. Schulz, T. Mast, Komentarz do § 2 MStV..., nb. 184.

<sup>938</sup> *Ibidem*, nb. 190.

<sup>939</sup> Podmioty na rynku utworzą albo swoje rozwiązania albo korzystają ze różnych możliwości rozpowszechniania, w tym wykorzystując inne platformy np. YouTube, Twitch.tv.

zbędne byłoby dodatkowe rozdrabianie, mocno już rozbudowanego, zakresu konstrukcji prawa mediów, które wynikają z URTV.

Wydaje się więc, że sygnalizowany na początku rozdziału problem z regulacją streamerów w Niemczech nie jest problemem pierwszorzędny, ani też nie stanowi efektu wprowadzenia szczególnych przepisów, które miałyby swoje odzwierciedlenie w pojęciach zawartych w słowniczku aktu prawnego. Tym samym w Niemczech, tak jak i w Polsce, problem z regulacją streamingu, a w szczególności prywatnych streamerów, wynika nie z zakresu pojęć, a z interpretacji instytucji określonych w ramach tychże definicji.

Jednocześnie sposób niemieckiej regulacji ujęty w MStV stanowi równocześnie podstawę zarzutu niemieckiej doktryny w stosunku do ustawodawcy (podobne zastrzeżenia przedstawiono w tym opracowaniu przy okazji omawiania URTV). Stwierdzono bowiem, że problemy definicyjne wynikające z treści przepisów utrudniają jasne określenie sytuacji prawnej podmiotów z branży streamingu obecnych na rynku (np. Netflix, Disney+). Prowadzi to w konsekwencji do niepewności prawnej oraz niejasnego procesu określania, czy dany podmiot mieści się w zakresie konkretnej definicji<sup>940</sup>. Z uwagi na podobieństwo zastrzeżeń zdaje się, że problem ten wynika już z samego sformułowania przepisów AVMS, którym nie pomogła w tym zakresie AVMS 2018.

Reasumując, postulaty *de lege ferenda* po zbadaniu niemieckiego prawa mediów w postaci Medienstaatsvertrag powinny brzmieć następująco. Polski ustawodawca (np. poprzez Komisję Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Środków Przekazu), a także Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji wraz z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego powinny przystąpić do przeglądu URTV w zakresie weryfikacji definicji z wykorzystaniem, aby wydać jednoznaczne wytyczne w celu określenia zakresu branży streamingowej uregulowanego w URTV, a także zakresu, który pozostaje poza tym aktem prawnym (w szczególności prywatni streamerzy publikujący na platformach VOD czy platformach do *livestreamingu*). W ten sposób można zapewnić przedstawienie jednolitego podejścia odpowiednich organów do rynku streamingu, co wzmocniłoby pewność prawa, a także poziom świadomości uczestników rynku w zakresie swojej sytuacji prawnej. Jednocześnie takie działania należałoby ujednolicić z pracami

---

<sup>940</sup> M. Martini, Komentarz do § 2 MStV..., nb. 108.

przyszłego Koordynatora ds. Usług Cyfrowych w postaci (najpewniej) Urzędu Komunikacji Elektronicznej, który będzie nadzorował działalność platform streamingowych w zakresie świadczenia przez nie usług pośrednich (zwłaszcza hostingu).

Trzeba także zaznaczyć, że niemieckie prawo, podobnie jak polskie, implementuje rozwiązania unijne, które mają swoje odzwierciedlenie w szczególnych rodzajach praw i obowiązków<sup>941</sup>. Na szczególne wyróżnienie zasługuje w tym miejscu ustawa o dostawcach usług w zakresie praw autorskich z 2021 r.<sup>942</sup> (niemiecka częściowa implementacja DSM w zakresie art. 17 DSM). Wskazane akty prawne nie dotyczą wyłącznie bezpośrednio streamingu, niemniej w przyszłości mogą zostać zaprezentowane sprawy sądowe (zwłaszcza na poziomie pytań prejudycjalnych do TSUE), które mogą wspomóc polskiego ustawodawcę i polską jurysprudencję w ocenie określonych rozwiązań legislacyjnych.

### 3. Francja

W zakresie szczególnych przepisów przyjętych dla potrzeb streamingu we Francji kluczowy jest Rapport intermédiaire 2016 oraz jego wpływ na francuskie ustawodawstwo. Wskazany raport zawiera konkretne wnioski dotyczące branży streamingu w zakresie internetowych transmisji e-sportu, które przełożyły się na konkretne rozwiązania prawne.

Rapport intermédiaire 2016 został sporządzony jako swego rodzaju raport rządowy<sup>943</sup> w celu określenia możliwości wsparcia rozwoju sektora e-sportowego przy równoczesnej regulacji. W raporcie uwzględniono cztery podstawowe wyzwania: uspokojenie obaw rodzin młodych graczy, zapewnienie uczciwego przebiegu rozgrywek, zapobieganie patologiom i nadużyciom

---

<sup>941</sup> Zob. np. Oppenhoff, *Online platforms: does my website meet the legal requirements?*, <https://www.oppenhoff.eu/en/news/detail/online-platforms-does-my-website-meet-the-legal-requirements/>, dostęp: 28.06.2025 r.

<sup>942</sup> Urheberrechts-Diensteanbieter-Gesetz vom 31. Mai 2021 (BGBl. I S. 1204, 1215), das durch Artikel 22 des Gesetzes vom 6. Mai 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 149) geändert worden ist – Ustawa o dostawcach usług praw autorskich z dnia 31 maja 2021 r. (BGBl. I s. 1204, 1215), zmieniona przez art. 22 ustawy z dnia 6 maja 2024 r. (BGBl. 2024 I nr 149).

<sup>943</sup> Autorami są: Deputowany Rudy Salles oraz Senator Jérôme Durain, których wspierał Inspektor Finansów Aloïs Kirchner, który działał na podstawie delegacji Premiera Francji w związku z pracami nad projektem ustawy o Republice Cyfrowej (Rapport intermédiaire 2016, s. 1).

finansowym oraz ochrona graczy<sup>944</sup>. Jako jedną z takich możliwości wymieniono wsparcie transmisji audiowizualnych (w którym to pojęciu mieści się także streaming) rozgrywek e-sportowych, które, według Autorów, mogłoby polegać m.in. na doprecyzowaniu statusu tych „programów”<sup>945</sup>.

W kontekście technologii strumieniowania należy zwrócić uwagę na następujące propozycje zawarte w Rapport intermédiaire 2016:

1. „Propozycja nr 4: Umożliwić CSA (Wyższej Radzie ds. Audiowizualnych<sup>946</sup>) przyjęcie uchwały określającej warunki, w których transmisja rozgrywek gier wideo nie będzie uznawana za ukrytą reklamę; uchwała ta powinna w szczególności wykluczać ryzyko uznania za ukrytą reklamę wzmianki o użytej grze wideo lub pojawienia się na ekranie sponsorów zawodów bądź drużyn w nich uczestniczących”;
2. „Propozycja nr 5: Wyraźnie rozróżnić – poprzez oficjalne stanowisko CSA – klasyfikację PEGI przypisaną do gry wideo od klasyfikacji obrazów pochodzących z rozgrywek z jej udziałem; takie rozróżnienie umożliwi emisję zawodów e-sportowych niezawierających treści szokujących w godzinach największej oglądalności”;
3. „Propozycja nr 11: Doprecyzować opodatkowanie „darowizn” przekazywanych przedsiębiorstwom: warunki stosowania podatku VAT oraz podatku od darowizn (podatku od przeniesienia majątku tytułem darmym)”<sup>947</sup>.

Rapport intermédiaire 2016 w ramach propozycji nr 4 zwraca uwagę, że istnieje ryzyko zakwalifikowania transmisji rozgrywek e-sportowych jako ukrytej reklamy gry i podmiotów prezentowanych podczas transmisji (np. logotypy sponsorów poszczególnych drużyn). Z tego względu Autorzy stwierdzili, że w praktyce producenci programów telewizyjnych prezentujących

---

<sup>944</sup> Rapport intermédiaire 2016, Przedmowa. Jako ciekawostkę wskazuję, że Katowice zostały wymienione jako jedno z miast, w których autorzy zaobserwowali pozytywne skutki rozwoju e-sportu.

<sup>945</sup> *Ibidem*, Synteza.

<sup>946</sup> fr. *Conseil supérieur de l'audiovisuel* – aktualnie funkcję tej rady pełni Arcom (fr. *Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique*, pol. Organ Regulacji Komunikacji Audiowizualnej i Cyfrowej – tłum. wł.), który to organ powstał przez połączenie Hadopi (fr. *Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur internet*, pol. Wysoki Urząd ds. Dystrybucji Utworów i Ochrony Praw w Internecie – tłum. wł.) z CSA (CSA, *Le CSA et l'Hadopi sont devenus l'Arcom : ce qu'il faut retenir*, <https://www.csa.fr/Informer/Toutes-les-actualites/Actualites/Le-CSA-et-l-Hadopi-sont-devenus-l-Arcom-ce-qu-il-faut-retenir>, dostęp: 29.04.2025 r.).

<sup>947</sup> Rapport intermédiaire 2016, s. 43-44.

rozgrywki e-sportowe podejmują duże środki przeciwdziałające takiej kwalifikacji, co obniża zainteresowanie wobec nich. W Raporcie wskazano, że rozwiązaniem mogłoby być przyjęcie tzw. polityki tolerancji, która pozwoliłaby na prezentacje marek obecnych w ramach wydarzenia. Mogłoby to zostać wprowadzone poprzez odpowiednie przekształcenie polityki przyjętej przez CAS (aktualnie Arcom) w ramach sportu tradycyjnego. Zakłada ona, że dozwolona jest prezentacja marek obecnych na strojach sportowców lub reklam wokół boiska<sup>948</sup>.

W Polsce podobna debata nie miała miejsca. Zdaje się, że wynika to z faktu, że krajowe przepisy są w tym względzie bardziej liberalne i elastyczne niż francuskie tj. pozwalają na dostateczną ocenę stanu faktycznego bez konieczności przedstawiania szczególnych wytycznych<sup>949</sup>. W zakresie ustawy o radiofonii i telewizji reklamą zgodnie z art. 4 pkt 16), 17) URTV jest wyłącznie przekaz w zamian za opłatę lub podobne wynagrodzenie. Z tego względu nie będą wchodziły w zakres ustawy o radiofonii i telewizji te przekazy podczas strumieniowania widowiska e-sportowego, których prezentacja nie będzie związana z opłatą lub podobnym wynagrodzeniem w zamian za rozpowszechnienie lub publiczne udostępnienie przekazu handlowego<sup>950</sup>. Nie będą to zatem elementy gry np. sponsorzy umieszczani na koszulkach wirtualnych odpowiedników drużyn piłkarskich. W zakresie definicji kryptoreklamy z art. 7 ustawy z dnia 23 sierpnia 2007 r. o przeciwdziałaniu nieuczciwym praktykom rynkowym<sup>951</sup> element wynagrodzenia także będzie przesłanką determinującą. Kryptoreklama wystąpi bowiem tylko wtedy, gdy przedsiębiorca zapłacił za dana, konkretną promocję przy wykorzystaniu treści publicystycznych (np. relacji z wydarzenia e-sportowego)<sup>952</sup>. Tym samym nie będzie ukrytą reklamą prezentowanie treści, które mogłyby nią być, ale za tę prezentację nie zostało uiszczone jakiegokolwiek wynagrodzenie. Drugi z podstawowych przepisów (poza powyższym art. 7 UPNPR) – art. 16 ust. 1 ustawy z dnia 16 kwietnia 1993 r. o zwalczaniu nieuczciwej

---

<sup>948</sup> *Ibidem*, s. 20-21.

<sup>949</sup> W zasadzie tylko influencerzy byli przedmiotem szczegółowych analiz i wytycznych Prezesa Urzędu Konkurencji i Konsumentów w związku z różnymi rodzajami współprac biznesowych związanych z reklamowaniem towarów lub usług (por. Urząd Ochrony Konkurencji i Konsumentów, *Influencer marketing*, <https://uokik.gov.pl/influencer-marketing>, dostęp: 29.04.2025 r.).

<sup>950</sup> A. Niewęglowski, G. Kozieł, D. Ossowska-Salamonowicz, M. Salamonowicz, J. Sobczak, G. Tylec, C. Zapala, Komentarz do art. 4 [w:] red. A. Niewęglowski, *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 116.

<sup>951</sup> Dz. U. z 2023 r. poz. 845, dalej: „UPNPR”.

<sup>952</sup> E. Nowińska, Komentarz do art. 16 [w:] E. Nowińska, K. Szczepanowska-Kozłowska, *Ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. Komentarz*, wyd. II, Warszawa 2022, s. 494: „(...) gdy przedsiębiorca zapłacił za tę promocję (...)”.

konkurencji<sup>953</sup> także pozwala na elastyczne podejście w kontekście transmisji z wydarzeń e-sportowych. Streaming z gry nie będzie reklamą ukrytą, jeżeli przekazywane treści powiązane z markami, produktami, usługami itp. (np. elementy reklamowe stanowiące część gry) nie będą tworzone w sposób ukrywający cel reklamowy<sup>954</sup>, z zamiarem ukrycia reklamy<sup>955</sup>. Innymi słowy, nie będą stanowiły kryptoreklamy ujęte w transmisji treści związane z produktami lub podmiotami trzecimi będące elementem gry (np. odzwierciedlenia rzeczywistych koszulek piłkarskich) lub przedstawianych osób (np. koszulki zespołów e-sportowych). Jednocześnie przeciętny konsument jest w stanie odróżnić element gry od dodatkowej reklamy. Niemniej jednak kryptoreklamą będzie nieoznaczona współpraca powodująca modyfikacje gry w celu dodania reklamy (np. mapy stworzonej z wykorzystaniem logotypów podmiotu trzeciego).

Kolejna z propozycji zawartych w Raporcie dotyczy rozdzielenia klasyfikacji PEGI od klasyfikacji treści transmitowanych w telewizji poprzez stanowisko CSA (aktualnie Arcom). Takie działanie miałoby pozwolić na indywidualną ocenę treści i umożliwić prezentację transmisji z rozgrywek e-sportowych w godzinach o wyższej oglądalności. Klasyfikacja PEGI (Ogólnoeuropejski System Klasyfikacji Gier) to system oparty na Kodeksie Postępowania ustalający rating wiekowy (rekomendację wiekową pomocną w wyborze produktu) danej gry. Ustalenie ratingu polega na wypełnieniu formularza przez wydawcę, który jest oceniany przez internetowy system oraz administratorów PEGI (przed wprowadzeniem produktu na rynek) albo poprzez skorzystanie z metodologii IRAC<sup>956</sup> dla produktów cyfrowych (po wprowadzeniu produktu na rynek)<sup>957</sup>. PEGI klasyfikuje gry także w innych kategoriach np. przemoc czy seks<sup>958</sup>. Autorzy zauważyli, że choć klasyfikacja (podobnie jak w Polsce) nie ma charakteru nakazowego lub zakazowego, to zwykle jest ona wykorzystywana bezpośrednio do klasyfikacji treści

---

<sup>953</sup> Dz. U. z 2022 r. poz. 1233.

<sup>954</sup> M. Sieradzka, Komentarz do art. 16 [w:] M. Sieradzka, M. Zdyb, *Ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. Komentarz*, wyd. II, Warszawa 2016, s. 878-879.

<sup>955</sup> E. Nowińska, Komentarz do art. 16 [w:] E. Nowińska, K. Szczepanowska-Kozłowska, *Ustawa o...*, s. 499.

<sup>956</sup> International Age Rating Coalition – „(...) zapewnia globalnie uproszczony proces klasyfikacji wiekowej dla gier cyfrowych i aplikacji mobilnych (...) upraszcza proces uzyskiwania ocen wiekowych przez deweloperów w różnych regionach świata, sprowadzając go do jednego zestawu pytań dotyczących treści ich produktów oraz elementów interaktywnych” (IARC, About IARC, <https://www.globalratings.com/about.aspx>, dostęp: 03.05.2025 r.).

<sup>957</sup> PEGI, *Czym są ratingi?*, <https://pegi.info/pl/node/19>, PEGI, *Jak klasyfikujemy gry*, <https://pegi.info/pl/node/47>, PEGI, *Organizacja PEGI*, <https://pegi.info/pl/node/46>, PEGI, *Kodeks Postępowania PEGI*, <https://pegi.info/pl/node/48> (dostęp do wszystkich linków: 03.05.2025 r.).

<sup>958</sup> PEGI, *Co oznaczają poszczególne znaki?*, <https://pegi.info/pl/node/59>, dostęp: 03.05.2025 r.

audiowizualnych w kontekście ich prezentacji w telewizji. Tym samym klasyfikacja gry jako PEGI 18<sup>959</sup> lub PEGI 16<sup>960</sup> powoduje ograniczenie godzin, w jakich można emitować materiały zawierające elementy takiej gry. Z powyższych powodów dochodzi do ograniczenia możliwości prezentacji transmisji e-sportowych przez wykluczenie godzin o lepszej oglądalności.

W Rapport intermédiaire 2016 jest to element dotyczący telewizji tradycyjnej<sup>961</sup>. W ramach polskiego porządku prawnego problem ten nie jest aż tak widoczny, choć ma znaczenie dla strumieniowania treści w Internecie (a nie tylko w telewizji tradycyjnej). Kluczowe znaczenie mają tym przypadku: art. 47e URTV i Rozporządzenie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 13 kwietnia 2022 r. w sprawie kwalifikowania i oznaczania audycji i innych przekazów mogących mieć negatywny wpływ na rozwój małoletnich w poszczególnych kategoriach wiekowych w audiowizualnych usługach medialnych na żądanie<sup>962</sup> (w zakresie audiowizualnych usług na żądanie) oraz art. 47o-47p URTV oraz Rozporządzenie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 13 kwietnia 2022 r. w sprawie kwalifikowania i oznaczania audycji, wideo stworzonych przez użytkowników i innych przekazów mogących mieć negatywny wpływ na rozwój małoletnich w poszczególnych kategoriach wiekowych w platformach udostępniania wideo<sup>963</sup> (w zakresie platform udostępniania wideo). Obowiązki te mają za zadanie zablokować dostęp małoletnich do niewłaściwych treści, w szczególności niewłaściwych dla małoletnich.

Istotne wyjaśnienia w zakresie kwalifikacji treści przedstawianych w ramach ww. usług znajdują się w ww. Rozporządzeniach KRRiT. Zawierają one opis treści kwalifikowanych w ramach określonej kategorii z jednoczesnym brakiem odwoływania się do kwalifikacji PEGI. Klasyfikacja PEGI może mieć jednak pomocnicze znaczenie dla klasyfikacji treści związanych z grami komputerowymi, bowiem opiera się na weryfikacji treści gry. Z perspektywy

---

<sup>959</sup> „Za gry dla dorosłych uznaje się gry zawierające poziom przemocy, który należy uznać za daleko posuniętą przemoc, zabijanie bez oczywistego motywu lub przemoc wobec bezbronnych postaci. Do tej kategorii zalicza się również gry gloryfikujące zażywanie narkotyków i dosłowne sceny seksualne” (PEGI, *PEGI 18*, <https://pegi.info/index.php/pl/node/9>, dostęp: 03.05.2025 r.).

<sup>960</sup> “Ten znak jest nadawany, jeżeli przemoc (lub czynność seksualna) wygląda tak jak w rzeczywistości. Gry przeznaczone dla kategorii 16 mogą zawierać bardziej rażące wulgaryzmy, zawierać treści o grach losowych, paleniu tytoniu, piciu alkoholu lub zażywaniu narkotyków. Wulgarny język używany w grach opatrzonych znakiem PEGI 16 może być bardziej dosadny, może także towarzyszyć paleniu tytoniu, piciu alkoholu i zażywaniu narkotyków” (PEGI, *PEGI 16*, <https://pegi.info/pl/node/8>, dostęp: 03.05.2025 r.).

<sup>961</sup> Rapport intermédiaire 2016, s. 21-22.

<sup>962</sup> Dz.U. 2022 poz. 913.

<sup>963</sup> Dz.U. 2022 poz. 1019.

usługodawców – kwalifikacja treści (np. transmisji z widowiska e-sportowego) pod jakąś kategorię treści np. dozwolonych od lat 16 lub 18 nie powoduje konieczności ograniczenia godzin emisji, a jedynie odpowiedniego oznaczenia danej treści lub zastosowania innych środków bezpieczeństwa (np. blokady rodzicielskiej). Z postulatu Autorów Rapport intermédiaire 2016 można jednak wykorzystać myśl, aby weryfikacja treści pod kątem wymogów polskiej ustawy o radiofonii i telewizji opierała się na szerszym podejściu, wykorzystującym różne wskaźniki, dane i metodologie.

Propozycja nr 11 Rapport intermédiaire 2016 wykracza poza zakres opracowania, gdyż dotyczy prawa podatkowego. Zwrócić uwagę należy jednak na szerokie i wieloaspektowe podejście Autorów Raportu do zagadnienia e-sportu, w tym do strumieniowania oraz na propozycję dot. wydania interpretacji podatkowej, która byłaby wiążąca dla właściwych organów<sup>964</sup>. Jest to zbieżna propozycja z przedstawionymi już w tym opracowaniu, które zakładały proaktywne działanie właściwych organów w obszarze streamingu w celu wsparcia w zrozumieniu przepisów prawa, w szczególności tych, które wiążą się z obowiązkami podlegającymi kontroli i egzekwowaniu.

Raport finalny z czerwca 2016 r. – oparty na Rapport intermédiaire 2016<sup>965</sup> zawiera dwie dodatkowe propozycje, które dotyczą także obszaru strumieniowania rozgrywek e-sportowych:

4. Propozycja nr 6 (w Raporcie finalnym): wprowadzenie prawa *sui generis* do wyłącznego korzystania z transmisji telewizyjnych wydarzeń e-sportowych przez ich organizatorów;
5. Propozycja nr 7 (w Raporcie finalnym): zezwolenie na rozpowszechnianie krótkich wycinków zawodów e-sportowych w skrótach wiadomości przekazywanych przez innych nadawców<sup>966</sup>.

Propozycja nr 6 Raportu finalnego wynika z zauważonych przez Autorów możliwych przyszłych problemów związanych z uzyskiwaniem korzyści z praw do transmisji. W momencie tworzenia Raportu nie był to problem najwyższej wagi z uwagi na niewielki udział przychodów z

---

<sup>964</sup> Rapport intermédiaire 2016, s. 40.

<sup>965</sup> Rapport concernant la pratique compétitive du jeu vidéo (e-sport) - obecnie niedostępny.

<sup>966</sup> K. Kunc-Urbańczyk, *Analiza prawna...*, s. 331.



transmisji w przychodach organizatorów imprez, turniejów e-sportowych<sup>967</sup>. Wydaje się, że i aktualnie dochody z samej transmisji nie będą dochodami podstawowymi, a większość funduszy pochodzi z reklam wyświetlanych podczas transmisji oraz wsparcia sponsorów imprez.

Prawo *sui generis* miało zostać stworzone na podstawie analogicznego uprawnienia do transmisji sportowych funkcjonującego w kontekście sportu tradycyjnego<sup>968</sup>, które zawarto w art. L333-1 i nast. Code du sport<sup>969</sup>. Treść art. L333-1 Code du sport ustanawia prawo do eksploatacji imprez lub zawodów sportowych organizowanych przez federacje sportowe i organizatorów takich imprez tj. wyłączne prawo do nadawania (także nitelewizyjnego) oficjalnych rozgrywek federacji<sup>970</sup>. Jest to szczególny rodzaj ograniczania konkurencji<sup>971</sup>. Prawem tym można zarządzać i może ono być komercjalizowane np. przenoszone na inne podmioty (art. L333-1, L333-2 Code du sport), co stanowi wyjątek wobec monopolu podmiotów określonych w art. L333-1 Code du sport<sup>972</sup>. W skład tego prawa wchodzi prawo do eksploatacji audiowizualnej, które jest także objęte preferencyjnym opodatkowaniem (art. L333-1, L333-5 Code du sport). Prawo do eksploatacji imprez lub zawodów sportowych jest objęte szczególnymi zasadami redystrybucji dochodów z komercjalizacji, jeżeli wydarzenie jest prowadzone przez ligę zawodową lub określoną<sup>973</sup> spółkę handlową (art. L333-2-1, L333-3 Code du sport). Interesujący jest także art. L333-4 Code du sport, który wprost dotyczy gwarancji wolności słowa i bezpośrednio zakazuje m.in. organizatorom imprez sportowych, będących posiadaczami omawianego prawa, nakładać na sportowców uczestniczących w imprezie lub zawodach obowiązków naruszających ich wolność wypowiedzi.

Na gruncie polskiego prawa i polskiego podejścia do organizacji strumieniowanych wydarzeń wydaje się, że ustanowienie uprawnienia wzorowanego na francuskim prawie *sui generis* nie byłoby zbyt przydatne. W Polsce to organizator zarządza całym wydarzeniem i to

---

<sup>967</sup> *Ibidem*, s. 368.

<sup>968</sup> *Ibidem*, s. 368-369.

<sup>969</sup> Code du sport, Dernière mise à jour des données de ce code : 31 mars 2025 ([https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte\\_lc/LEGITEXT000006071318/2025-04-30](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006071318/2025-04-30)), Légifrance, [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte\\_lc/LEGITEXT000006071318/2025-04-30](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006071318/2025-04-30), dostęp: 30.04.2025 r. (dalej: „Code du sport”).

<sup>970</sup> J.-M. Marmayou, *Sports Law in France*, wyd. 2, Wolters Kluwer 2019, s. 184, 186.

<sup>971</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>972</sup> *Ibidem*.

<sup>973</sup> Założoną przez ligę w celu komercjalizacji i zarządzania prawami do eksploatacji audiowizualnej przekazanymi spółkom sportowym.

jemu przysługuje możliwość odpowiedniego uregulowania jego sytuacji prawnej np. w zakresie możliwości tworzenia transmisji streamingowej i jej komercjalizacji. Jednocześnie to organizator powinien zadbać o posiadanie wszelkiego rodzaju praw i zezwoleń pozwalających taką transmisję przeprowadzić. W szczególności powinien on posiadać uprawnienia wynikające z: zezwoleń na rozpowszechnianie wizerunków osób uwidacznianych na transmisji, licencji na korzystanie z utworów (np. gier komputerowych lub identyfikacji wizualnej), a także licencji na korzystanie ze znaków towarowych (np. logotypy sponsorów, drużyn itp.) – jeżeli organizator nie może się powołać na odpowiednie wyłączenie (np. z art. 81 PrAut w zakresie wizerunku). W tym zakresie nie jest potrzebne żadne szczególne prawo do eksploatacji wydarzenia, gdyż niejako automatycznie to organizator wydarzenia posiada prawną możliwość zarządzania nim oraz rozpowszechniania treści z nim powiązanych np. transmisji strumieniowej z wydarzenia.

Propozycja nr 7 Raportu finalnego bierze za swój cel zapewnienie możliwości popularyzacji e-sportu poprzez poszerzenie prawa do informacji także na zawody sportowe. Autorzy proponowali rozszerzenie zasad wynikających z Délibération n° 2014-43 du 1er octobre 2014 relative aux conditions de diffusion de brefs extraits de compétitions sportives et d'événements autres que sportifs d'un grand intérêt pour le public<sup>974</sup> także na rozgrywki e-sportowe, co miałoby pozwolić na szersze rozpowszechnianie wycinków z materiałów z profesjonalnych rozgrywek i turniejów gamingowych<sup>975</sup>.

Délibération n° 2014-43 została wydana przez CSA (obecnie Arcom) w celu ustalenia warunków emisji krótkich fragmentów przedmiotów praw do eksploatacji audiowizualnej w postaci: zawodów sportowych oraz wydarzeń innych niż sportowe o dużym znaczeniu dla opinii publicznej. Uchwała ma stosunkowo wąski zakres zastosowania, ponieważ jest przewidziana wyłącznie dla tradycyjnych usług telewizyjnych oraz audiowizualnych usług medialnych na żądanie, ale tylko w zakresie, w jakim ta usługa funkcjonuje jako usługa *catch-up*, czyli

---

<sup>974</sup> Délibération n° 2014-43 du 1er octobre 2014 relative aux conditions de diffusion de brefs extraits de compétitions sportives et d'événements autres que sportifs d'un grand intérêt pour le public, Publié le 30 octobre 2014, <https://www.csa.fr/Reguler/Espace-juridique/Les-textes-adoptes-par-l-Arcom/Les-deliberations-et-recommandations-de-l-Arcom/Recommandations-et-deliberations-du-CSA-relatives-a-d-autres-sujets/Deliberation-n-2014-43-du-1er-octobre-2014-relative-aux-conditions-de-diffusion-de-brefs-extraits-de-competitions-sportives-et-d-evenements-autres-que-sportifs-d-un-grand-interet-pour-le-public>, dostęp: 01.05.2025 r. (dalej: „Délibération n° 2014-43”). Uchwałą ta jest wciąż aktualna – Arcom, *Sport et audiovisuel*, <https://www.arcom.fr/nous-connaître-nos-missions/garantir-le-pluralisme-et-la-cohesion-sociale/sport-et-audiovisuel>, dostęp: 01.05.2025 r.

<sup>975</sup> K. Kunc-Urbańczyk, *Analiza prawna...*, s. 375.

udostępnia ten sam program z opóźnieniem. To ograniczenie ma zastosowanie nie tylko do podmiotów, które mogą rozpowszechniać krótkie fragmenty, ale i do podmiotów, których transmisje mogą być wykorzystywane do tworzenia i rozpowszechniania takich krótkich urywków. Dodatkowym źródłem takich krótkich urywków mogą być podsumowania w audycjach informacyjnych tworzonych przez te podmioty. Urywki będą zgodne z prawem tylko, jeżeli będą emitowane po zakończeniu pierwszej legalnej<sup>976</sup> emisji programu, z którego pochodzą fragmenty, a także jeśli będą wyraźnie oznaczone informacją o serwisie posiadającym prawa do wykorzystanych materiałów przez co najmniej 5 sekund. Zasady wykorzystania tych fragmentów także są dosyć wąsko określone. Mogą one być przeznaczone wyłącznie w ramach zdefiniowanych w Délibération n° 2014-43 audycji informacyjnych, tylko w ciągu 24 godzin od zakończenia pierwszej legalnej emisji (audycje informacyjne emitowane co najmniej raz dziennie) lub tylko w ramach pierwszej audycji po wydarzeniu (audycje informacyjne emitowane raz, ale nie częściej niż raz w tygodniu) i nie mogą być przedstawiane w sekcji podlegającej odrębnemu sponsoringowi<sup>977</sup>.

Nie są to wszystkie zasady udostępniania takich krótkich fragmentów. Délibération n° 2014-43 prezentuje dodatkowo szereg zasad związanych z długością takich krótkich fragmentów w zależności od zasad organizacji takich wydarzeń dotyczących: dni rozgrywek, ich regularności, rozgrywania zawodów w formie kolejek, a także w zależności od czasu emisji fragmentów z imprezy sportowej. Przykładowo, co do zasady, emisja krótkich fragmentów nie może trwać dłużej niż 1 minuta i 30 sekund na każdą godzinę emisji audycji informacyjnej. Jednocześnie w ramach usługi telewizji *catch-up* krótkie fragmenty mogą być udostępniane publiczności przez maksymalnie siedem dni od dnia pierwszej emisji w usłudze telewizyjnej powiązanej z usługą *catch-up*. Dodatkowo, Délibération n° 2014-43 wymusza na nadawcach usług telewizyjnych, którzy korzystają z takich krótkich fragmentów w swoich audycjach telewizyjnych, ekspozycję co najmniej 24 różnych dyscyplin sportowych z uwzględnieniem różnorodności i form uprawiania sportu, w tym sport mężczyzn, kobiet, osób z niepełnosprawnościami<sup>978</sup>.

---

<sup>976</sup> Emisja musi być dokonana przez podmiot posiadający prawa do nadawania transmisji z takiego wydarzenia.

<sup>977</sup> Délibération n° 2014-43, Wstęp i pkt. 1-4.

<sup>978</sup> *Ibidem*, pkt. 5-7.

Uchwała CSA jest zatem szczegółowym aktem, wąsko określającym prawo do rozpowszechniania krótkich fragmentów z wydarzeń sportowych. Z tego względu należy zgodzić się z K. Kunc-Urbańczyk, że w tym zakresie polskie prawo zdecydowanie wyprzedza francuskie<sup>979</sup>. Jednakże konkretna Podstawa prawna zezwalająca na rozpowszechnianie urywków, krótkich fragmentów transmisji z imprez e-sportowych zależy od kwalifikacji prawnej danej transmisji lub jej elementu.

W przypadku, w którym transmisja widowiska e-sportowego lub jej element (w szczególności gra komputerowa) będzie kwalifikowana jako utwór chroniony prawem autorskim, można skorzystać z dozwolonego użytku publicznego uregulowanego w art. 26 PrAut. Przepis ten stanowi, że w sprawozdaniach o aktualnych wydarzeniach mogą być przytaczane utwory udostępniane podczas tych wydarzeń wyłącznie w zakresie uzasadnionym celem informacji. Przede wszystkim sprawozdanie nie jest ograniczone technologią jego sporządzania. Może być to zatem streaming na żądanie lub na żywo<sup>980</sup>. Ważne, aby utwory, które są elementem tego sprawozdania, były utrwalane w trakcie wydarzenia<sup>981</sup>, podczas którego są udostępniane<sup>982</sup>. Tak samo relacjonowane wydarzenie – jego forma musi być publiczna (dostępna dla każdego, choć może być wymagany zakup biletów wstępu)<sup>983</sup>, jednakże nie musi być to wydarzenie „fizyczne”. Tym samym nie ma przeciwskażeń (brak takiego dookreślenia w przepisie), aby uznać także wydarzenie online (np. transmisję strumieniową rozgrywek e-sportowych lub innego wydarzenia) za objęte ww. przepisem. Ponadto, wydarzenie takie musi być aktualne, co identyfikuje się w granicach danego przypadku<sup>984</sup>. Nie chodzi jednak o aktualność w rozumieniu czasowego publicznego zainteresowania<sup>985</sup>. Raczej należy rozumieć to sformułowanie przez pryzmat jednego z wyroków Sądu Apelacyjnego w Warszawie: „prawo przedruku dotyczy tylko takich ram czasowych, w jakich zachowuje aktualność z punktu widzenia szybkości obiegu

---

<sup>979</sup> K. Kunc-Urbańczyk, *Analiza prawna...*, s. 375.

<sup>980</sup> „Dozwolony użytek z art. 26 dotyczy wszystkich kategorii utworów” (S. Stanisławska-Kloc, Komentarz do art. 26 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie...*, s. 403).

<sup>981</sup> E. Nowińska, Komentarz do art. 26 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 722.

<sup>982</sup> G. Pacek, *Wykorzystywanie przez prasę utworów chronionych prawem autorskim*, Warszawa 2015, s. 360.

<sup>983</sup> S. Stanisławska-Kloc, Komentarz do art. 26 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie...*, s. 404-405.

<sup>984</sup> Por. E. Traple, Komentarz do art. 26 [w:] red. J. Barta, red. R. Markiewicz, *Ustawa o...*, s. 263.

<sup>985</sup> S. Ritterman, *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937, s. 98-99. Podobny pogląd wyraził P. Łada w: P. Łada, *Sztuka a prawo autorskie. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2014, roz. 5, podroz. 5.4.

informacji”<sup>986</sup>. Jednocześnie zakres korzystania z utworu musi być uzasadniony celem informacyjnym. Cel ten rozumie się jako korzystanie z utworu w zakresie potrzebnym do przekazania informacji<sup>987</sup>. Element ten można porównać do zakresu uzasadnionego celami cytatu, o którym mowa w art. 29 PrAut. Każdorazowo w danym przypadku należy rozstrzygać, czy cel informacji jest spełniony poprzez prezentację określonego utworu. Zwykle prezentacja całej grafiki nie będzie stanowiła naruszenia, ale już zbyt długa prezentacja materiału audiowizualnego może wychodzić poza zakres tego rodzaju dozwolonego użytku. Takiej oceny należy także dokonywać z uwzględnieniem tzw. testu trójstopniowego z art. 35 PrAut. Ponadto, rozpowszechnianie powinno być powiązane z podaniem źródła oraz autora wykorzystanych utworów, jeżeli jest to możliwe<sup>988</sup>. Wskazany rodzaj dozwolonego użytku nie jest przewidziany wyłącznie dla wybranej grupy beneficjentów np. prasy. Skorzystać z niego może każdy, choć w doktrynie postuluje się wprowadzenie odpowiedniego ograniczenia w tym zakresie<sup>989</sup>.

Ewentualnie można zastanowić się, czy wykorzystywany fragment nie wypełnia przesłanek prawa cytatu określonych w art. 29 PrAut, kiedy fragment jest wykorzystywany dla wyjaśniania tj. zrozumienia materiału dotyczącego takiego widowiska e-sportowego lub analizy krytycznej tj. recenzji danego wydarzenia.

W przypadku, w który transmisję lub jej element zakwalifikujemy jako fonogram – wciąż będzie można skorzystać z powyższych typów dozwolonego użytku publicznego. W takiej sytuacji podstawą nie będą jednak samodzielnie powyższe artykuły, a art. 100 PrAut, na podstawie którego można odpowiednio zastosować powyższe art. 26, 29 lub 35 PrAut.

Powyższe obszary są oparte na elastycznym podejściu do każdego przypadku, co pozwala na łatwiejsze zastosowanie tych przepisów. W tym kontekście Délibération n° 2014-43 oraz ew. rozszerzenie Uchwały CAS (aktualnie Arcom) mogą posłużyć co najwyżej jako stosunkowo

---

<sup>986</sup> Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 19 sierpnia 2005 r., VI ACa 330/05, Apel.-W-wa 2006/3/22. Choć wyrok ten dotyczy poprzedniego brzmienia innego artykułu – art. 25 PrAut, wciąż zachowuje swoją aktualność w tym zakresie (E. Nowińska, Komentarz do art. 26 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021, s. 723).

<sup>987</sup> A. Niewęglowski, *Prawo autorskie...*, s. 338-339.

<sup>988</sup> *Ibidem*, s. 340.

<sup>989</sup> Por. K. Błęszyńska, *Dozwolony użytek utworów w sprawozdaniach o aktualnych wydarzeniach jako ograniczenie praw autorskich w celu informacyjnym*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2022, nr 3, s. 66.

słaby argument o przejściu testu trójstopniowego przez daną aktywność. Nie są one jednak wystarczającą podstawą do twierdzenia o konieczności zmian w polskim prawie.

Podsumowując, francuskie szczególne podejście w zakresie streamingu może być przydatne dla polskiego ustawodawcy jako swego rodzaju inspiracja. Rapport intermédiaire 2016 oraz Raport finalny może stanowić podstawę do przyjęcia ogólnego podejścia w ramach weryfikacji aktualnego stanu prawnego oraz możliwych nowelizacji w postaci metodologii zakładającej w pierwszej kolejności wydawanie stosownych interpretacji, wytycznych lub wyjaśnień przez właściwe organy. Dopiero w dalszej kolejności należałoby uruchomić właściwe mechanizmy regulacyjne (dot. np. nowelizacji przepisów).

Nie zmienia to jednak faktu, że problematyka kwalifikacji transmisji rozgrywek e-sportowych jako ukrytej reklamy w Polsce jest skutecznie ujęta w ramach przepisów URTV, UPNPR oraz UZNK, które pozwalają na analizę stanu faktycznego i wyprowadzenie kategoryczny wniosków bez konieczności dostosowania się szczególnych wytycznych regulatorów. Rozdzielenie klasyfikacji PEGI od klasyfikacji treści transmitowanych w telewizji nie jest konieczne, gdyż wyjaśnienia zawarte w stosownych Rozporządzeniach KRRiT dot. audycji nadawców, audiowizualnych usług na żądanie oraz platform udostępniania wideo nie są bezpośrednio powiązane z klasyfikacją PEGI, która może być stosowana jedynie pomocniczo. Wprowadzenie prawa *sui generis* do wyłącznego korzystania z transmisji telewizyjnych wydarzeń e-sportowych przez ich organizatorów w Polsce nie jest potrzebne. W Polskiej przestrzeni prawnej i biznesowej oczywistym jest, że to organizator zarządza całym wydarzeniem i to jemu przysługuje możliwość odpowiedniego uregulowania sytuacji prawnej wydarzenia, w tym zapewnienia jego transmisji strumieniowej (musi on jedynie zapewnić legalność tego działania np. przez posiadanie odpowiednich zgód i zezwoleń). Nie ma także konieczności, aby w Polsce wprowadzać akt prawny na wzór Délibération n° 2014-43 wydanej przez CSA (obecnie Arcom) w zakresie emisji krótkich fragmentów transmisji. W Polsce ten obszar jest skutecznie objęty przez dozwolony użytek publiczny w art. 26 PrAut, tzw. test trójstopniowy określony w art. 35 PrAut, a także ewentualnie prawo cytatu z art. 29 PrAut (w zakresie utworów) oraz przez powyższe przepisy z uwagi na odwołanie zawarte w art. 100 PrAut (w zakresie przedmiotów praw pokrewnych – fonogramów).

## 4. Stany Zjednoczone

W czasie pandemii COVID-19 w Stanach Zjednoczonych, w ramach pakietu ustaw w postaci the Consolidated Appropriations Act of 2021 uchwalonego 27 grudnia 2017 r.<sup>990</sup>, wprowadzono prawo dotyczące streamingu jako takiego – the Protecting Lawful Streaming Act of 2020<sup>991</sup>, które zmodyfikowało United States Code<sup>992</sup>.

Akt prawny CAA 2021 miał przede wszystkim na celu uruchomienie środków na zwalczanie skutków pandemii COVID-19<sup>993</sup> i stanowił wyjątek w generalnym podejściu ustawodawców na świecie<sup>994</sup>. W jego treści można znaleźć szereg różnych aktów, które dotyczyły odmiennych dziedzin funkcjonowania państwa i społeczeństwa. Przyjęcie PLSA 2020 miało za zadanie umożliwić skuteczniejszą walkę z podmiotami opierającymi swoją działalność komercyjną na oferowaniu nielegalnych (brak zgody podmiotu uprawnionego) streamingów treści chronionych prawem autorskim<sup>995</sup>. Choć ww. akt prawny niewątpliwie wzmacnia pozycję podmiotów uprawnionych w walce z nielegalnym strumieniowaniem treści, o czym świadczy m.in. wsparcie dla projektu wyrażone przez Prezesa i CEO the National Association of Broadcasters<sup>996</sup>, prawdziwym powodem mogło być zatrzymanie strat w ekonomii Stanów Zjednoczonych, które zgodnie z twierdzeniami senatora T. Tillisa (autor aktu<sup>997</sup>) miały wynosić 30 miliardów dolarów rocznie<sup>998</sup>. Przykładem może być sprawa strony NFLBite, która

---

<sup>990</sup> H.R.133 - Consolidated Appropriations Act, 2021 (Public Law No: 116-260), 116th Congress (2019-2020), dalej: „CAA 2021”.

<sup>991</sup> Dalej: „PLSA 2020”.

<sup>992</sup> Akt prawny, który stanowi skodyfikowany zbiór prawa federalnego (por. K. C. Olson, *Legal information. How to Find It, How to Use It*, Oryx Press 1999, s. 146-147), dalej: „USC”.

<sup>993</sup> Practical Law Finance, *Consolidated Appropriations Act: Key Energy and Infrastructure Provisions*, [https://uk.practicallaw.thomsonreuters.com/w-029-0938?transitionType=Default&contextData=\(sc.Default\)&firstPage=true](https://uk.practicallaw.thomsonreuters.com/w-029-0938?transitionType=Default&contextData=(sc.Default)&firstPage=true), dostęp: 30.06.2025 r.

<sup>994</sup> D. Gabor, *Amerykańska ustawa...*, s. 147.

<sup>995</sup> G. Maddaus, *COVID Stimulus Bill Includes Sweeteners for Film and TV Industry*, <https://variety.com/2020/film/news/covid-stimulus-bill-film-tv-industry-1234867973/>, dostęp: 15.05.2025 r.

<sup>996</sup> M. Balderston, *Pirating Streamed Content to Become Felony*, <https://www.tvtechnology.com/news/pirating-streaming-content-to-become-felony>, dostęp: 15.05.2025 r. National Association of Broadcasters jest amerykańskim stowarzyszeniem branżowym dla nadawców radiowych i telewizyjnych, które stara się, aby poglądy nadawców były dostrzegane przez rząd federalny (NAB, *About Us*, <https://www.nab.org/about/default.asp>, dostęp: 15.05.2025 r.).

<sup>997</sup> M. Kelly, *New ‘felony streaming’ measure is aimed at piracy services, not Twitch streamers*, <https://www.theverge.com/2020/12/22/22195658/felony-streaming-tillis-youtube-twitch-content-creator-copyright-dmca>, dostęp: 15.05.2025 r.

<sup>998</sup> J. Valinsky, *10 years in prison for illegal streaming? It’s in the Covid-19 relief bill*, <https://edition.cnn.com/2020/12/22/tech/illegal-streaming-felony-covid-relief-bill/index.html>, dostęp: 15.05.2025 r.

restreamowała rozgrywki największej ligi zawodowej futbolu amerykańskiego w Stanach Zjednoczonych<sup>999</sup>. Jednocześnie w Stanach Zjednoczonych miało miejsce szereg spraw sądowych dotyczących naruszania praw do transmisji sportowych (i nie tylko<sup>1000</sup>) poprzez ich internetową retransmisję<sup>1001</sup>. PLSA 2020 jednak nie uniknęła krytyki, gdyż wskazuje się, że może on naruszać zasady amerykańskiej doktryny *fair use*<sup>1002</sup> i stać się zbyt restrykcyjny w praktyce<sup>1003</sup>.

Można zastanawiać się, dlaczego, pomimo bycia jednym z głównych rynków dla branży streamingowej, Stany Zjednoczone (rząd federalny) nie zdecydowały się na przyjęcie większej liczby aktów prawnych dotyczących streamingu. Wydaje się, że nie znaleziono innych, znaczących luk prawnych, tak jak uczyniono to przy wprowadzaniu PLSA 2020. Najwyraźniej ogólne zasady prowadzenia działalności w Internecie są wystarczające dla amerykańskiego rynku.

Treść PLSA 2020 znajduje się w Tytule II CAA 2021 poświęconym własności intelektualnej w Podtytule A – Prawa autorskie (sekcja 211 „Nieautoryzowany Streaming”). Został on wkomponowany w treść USC jako sekcja 2319C pod nazwą „Nielegalne usługi transmisji cyfrowej” (*Illicit digital transmission services*). Jest to element Tytułu 18 „Przestępstwa i Proces Karny” (*Crimes And Criminal Procedure*), Części I :Przestępstwa” (*Crimes*), Rozdziału 113 „Ukradziona Własność” (*Stolen Property*) USC. Nowelizacja stanowi zatem element federalnego prawa karnego. Sama zmiana obejmuje trzy litery: (a) zawierającą definicję, (b) określającą czyn zabroniony, (c) ustanawiającą kary za popełnienie czynu zabronionego oraz (d) wprowadzającą regułę interpretacyjną. Dzięki nowemu przepisowi

---

<sup>999</sup> D. Gabor, *Amerykańska ustawa...*, s.149.

<sup>1000</sup> Por. najsłynniejszą w tym zakresie sprawę tj. *ABC v. Aereo, Inc.*, 573 U.S. 431 (2014), która dotyczyła internetowego streamingu programów telewizyjnych. W tym zakresie zob. rów. szerzej: R. Brauneis, R. E. Schechter, *Copyright. A Contemporary Approach*, wyd. 2, West Academic Publishing 2018, s. 909-927.

<sup>1001</sup> Por. S. H. Song, *New Challenges of Chinese Copyright Law in the Digital Age. A Comparative Copyright Analysis of ISP Liability, Fair Use and Sports Telecasts*, Kluwer Law International 2012, s. 70-72.

<sup>1002</sup> Doktryna *fair use* wywodzi się z Pierwszej Poprawki do Konstytucji Stanów Zjednoczonych (aktualnie jest skodyfikowana w 17 USC § 107) i uprawnia do korzystania z utworu chronionego prawami autorskimi bez konieczności pozyskiwania zezwolenia posiadacza tych praw (M. S. Sawyer, *Filters, Fair Use & Feedback: UserGenerated Content Principles and the DMCA*, „Berkeley Technology Law Journal” 2009, vol. 24, s. 377). Zob. szerzej o przesłankach zastosowania *fair use*: R. Stim, *Measuring Fair Use: The Four Factors*, <https://fairuse.stanford.edu/overview/fair-use/four-factors/>, dostęp: 10.06.2025 r.

<sup>1003</sup> J. H. Lipschultz, *Social Media Law and Ethics*, Routledge 2021, s. 145.



Departament Sprawiedliwości Stanów Zjednoczonych może wnosić zarzuty oparte o przestępstwo (*felony*) określone w nowym 18 USC sec. 2319C w porównaniu do poprzedniego stanu faktycznego, gdzie działania określone aktualnie w 18 USC sec. 2319C były traktowane jako wykroczenie (*misdemeanor*), co wskazywano jako lukę<sup>1004</sup>.

Streaming w kontekście 18 USC sec. 2319C. (a) jest rozumiany jako rodzaj transmisji cyfrowej definiowanej jako przekazywanie wykonania utworu za pomocą dowolnego urządzenia lub procesu, dzięki któremu obrazy lub dźwięki są odbierane poza miejscem, z którego są wysyłane (transmisja), dokonywane w całości lub w części w formacie nie-analogowym np. cyfrowym (17 USC sec. 101). Strumieniowanie jest równocześnie typem publicznego wykonywania utworu<sup>1005</sup>, które ma inne znaczenie niż to przyjęte w Polskim prawie. Zgodnie z USC wykonywanie w tym kontekście to odtwarzanie dowolnego utworu za pomocą dowolnego urządzenia i procesu oraz wyświetlanie obrazów utworu audiowizualnego (np. filmu) w dowolnej sekwencji lub umożliwianie słyszalności towarzyszących mu dźwięków (17 USC sec. 101). Przesłanka publiczności w kontekście transmisji rozumiana jest jako wykonywanie utworu (1) do miejsca, gdzie gromadzi się znaczna liczba osób spoza zwykłego kręgu rodziny i znajomych towarzyskich (np. miejsce ogólnodostępne) lub (2) do publiczności – za pomocą dowolnego urządzenia lub procesu, niezależnie od tego, czy publiczność mogąca odebrać wykonanie znajduje się w tym samym czy różnym miejscu oraz czy odbierają je w tym samym czy różnym czasie (17 USC sec. 101). W ocenie, czy wystąpiła publiczność przekazu, pomaga określenie, czy odbiorcy są znaczącą grupą niebędącą rodziną lub czy przekaz był skierowany do miejsca dostępnego publicznie<sup>1006</sup>.

Powyższe wskazuje, że omawiany przepis karny nie tylko obejmuje streaming, choć w tym zakresie był przygotowywany, a wszelką transmisję cyfrową. Biorąc jednak pod uwagę

---

<sup>1004</sup> USPTO, *Protecting Lawful Streaming Act of 2020*, <https://www.uspto.gov/ip-policy/enforcement-policy/protecting-lawful-streaming-act-2020>, dostęp: 10.06.2025 r.

<sup>1005</sup> M. Sakthivel, *Broadcasters' Rights in the Digital Era. Copyright Concerns on Live Streaming*, Koninklijke Brill NV 2020, s. 146-146, 150-151, Por. także M. S. Lee, *Entertainment and Intellectual Property Law 2023-2024 Edition*, Thomson Reuters, s. 22.

<sup>1006</sup> A. Reid, S. Tu, K. L. Port, *Fundamentals of United States Intellectual Property Law. Copyright, Patent, and Trademark*, wyd. 6, Wolters Kluwer 2018, s. 82. Zob. szerzej o definicji „publiczności” w amerykańskim prawie autorskim: R. W. Clarida, *Copyright Law Deskbook*, wyd. 2, Bloomberg BNA 2016, s. 492-500, w szczególności warto zwrócić uwagę, że w Stanach Zjednoczonych także analizowano rozpowszechnianie utworów w ramach pokoi hotelowych pod kątem naruszenia praw autorskich.

istotność streamingu we współczesnym Internecie, to jest to podstawowy obszar objęty zastosowaniem opisywanego przepisu. Warto zwrócić uwagę na powyższe definicje, które obejmują szereg problemów, z którymi w Unii Europejskiej i Polsce poradzano sobie albo orzecznictwem (np. orzeczenia TSUE dot. publiczności w rozpowszechnianiu utworów) albo wyjaśnieniami doktryny.

Jednocześnie należy zwrócić uwagę, że zainteresowanie ustawodawcy jest zorientowane na utwory, których przeznaczeniem jest ich komercjalizacja. Zatem pomimo tego, że przepis ten mógł być dostosowany do innych utworów (np. hobbystycznych) prawodawca federalny skupił się wyłącznie na ekonomicznym wymiarze nieautoryzowanych streamingów utworów, które, w założeniu podmiotów uprawnionych, mają zapewniać korzyści ekonomiczne. Ponadto, nie wszystkie utwory zostały objęte tym przepisem prawnokarnym. Są to tylko programy komputerowe<sup>1007</sup> oraz te utwory, które mogą być prezentowane jako pewne dynamiczne zestawienia ciągu obrazów lub dźwięków (zwłaszcza filmy i nagrania dźwiękowe). Widoczne jest zatem zorientowanie na te utwory, które są najczęściej eksploatowane przez branżę streamingową.

Czyn zabroniony na gruncie PLSA 2020 jest stworzony w ramach trzech postaci określonych w 18 USC sec. 2319C. (b). Wszystkie łączy cel popełniania przestępstwa, który musi być spełniony, aby można było stwierdzić jego popełnienie (*dolus directus coloratis*). Cel ten to osiągnięcie przewagi konkurencyjnej lub prywatnej korzyści majątkowej. Po raz kolejny widoczny jest zatem ekonomiczny charakter czynu zabronionego oraz obszar, który został objęty przez prawodawcę. Co istotne, przestępstwo to jest powszechne i nie jest skierowane wyłącznie do podmiotów prowadzących działalność gospodarczą. To słuszne rozwiązanie, gdyż nielegalne streamy to domena także prywatnych osób, nieprowadzących działalności gospodarczej, dla których istotne jest uzyskanie korzyści w postaci donacji – jednorazowych lub cyklicznych płatności w zamian za dostęp do nielegalnej transmisji<sup>1008</sup>.

---

<sup>1007</sup> Możliwe, że chodziło o pełne objęcie gier komputerowych lub programów, które można skutecznie i komercyjnie streamować np. programów graficznych.

<sup>1008</sup> Por. Facebook, *HYPEMMA* | *FAME MMA 10 ZA DARMO*, <https://www.facebook.com/groups/3762426287218307/>, dostęp: 21.05.2025 r.

Pierwsza postać czynu zabronionego to typowy przypadek zjawiska nielegalnego streamowania – transmisja cyfrowa bez odpowiedniej podstawy prawnej oferowana w postaci usługi w celu uzyskania korzyści ekonomicznych. Druga postać ma za zadanie objąć przypadki w tzw. szarej strefie czyli te, które nie mają innego uzasadnionego przeznaczenia, aniżeli działanie objęte pierwszym z typów. Element przeznaczenia bada się zarówno pod względem komercyjnego, jak i technicznego zastosowania. Ostatni z typów dotyczy działań wspierających – promocyjnych, aby zachęcić (co może być dokonane przez osobę streamującą lub na jej polecenie) inne osoby, aby wykorzystywały ten nielegalny strumień do dalszego nielegalnego strumieniowania. Jest to zatem postać czynu zabronionego, która ma na celu zablokowanie swego rodzaju łańcuszka nielegalnych streamów, gdzie pierwotne nielegalne strumieniowanie służy dalszym nielegalnym strumieniowaniom.

W ramach analizy tego przepisu należy zaznaczyć także jeszcze jedną kwestię. To przestępstwo nie jest powiązane z nieekonomicznymi, nielegalnymi transmisjami strumieniowymi. Nie będzie zatem wypełniać znamion tego przestępstwa wszelkie strumieniowanie dokonywane nieodpłatnie (i bez celu zdobycia przewagi konkurencyjnej) np. jako niewłaściwe wypełnienie przesłanek *fair use*.

Amerykański prawodawca federalny nie zdecydował się całkowicie wyłączyć stanu faktycznego zaprezentowanego w omawianym przepisie spod innych regulacji i możliwości ponoszenia odpowiedzialności przez naruszcycieli. Zamiast tego rozszerzył on zakres możliwych kar o dodatkowe sankcje prawnokarne w 18 USC sec. 2319C. (c). W szczególności nieautoryzowane rozpowszechnianie utworów w ramach transmisji cyfrowej (np. streamingu) będzie podlegało podstawowym zasadom odpowiedzialności przedstawionym w ramach amerykańskiego prawa autorskiego. Niemniej jednak wzmocnienie ochrony legalnego streamingu w Internecie zostało uzupełnione o szereg możliwych kar, które można zasądzić wobec podmiotu realizującego czyn zabroniony określony w 18 USC sec. 2319C.

Kary przewidziane przez USC to: grzywna oraz kara bezwzględnego pozbawienia wolności, które mogą być orzeczone jednocześnie. Maksymalny wymiar kary pozbawienia wolności zwiększa się wraz ze zwiększaniem się społecznej szkodliwości czynu zakładanym przez prawodawcę w związku z dodatkowym czynnikami stanu faktycznego.

Wyższa kara obejmuje działanie mające za zadanie rozpowszechnić jeszcze niegotowy utwór („przygotowany do komercyjnego publicznego wykonania”). W tym przypadku chroni się dodatkowo prawo podmiotu uprawnionego do decydowania o momencie rozpowszechnienia utworu. W polskich warunkach w takim przypadku rozpatrywać należy ochronę autorskiego prawa osobistego do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności.

Ponadto ustawodawca przewidział możliwość zasądzenia dłuższej kary pozbawienia wolności w przypadku wielokrotnego naruszenia prawa.

Reguła interpretacyjna z 18 USC sec. 2319C. (d) jest interesującym zabiegiem z punktu widzenia badacza polskiego prawa. Takich reguł nie stosuje się w polskim, krajowym porządku prawnym, stawiając na odpowiednią regulację materii w przepisie i wsparcie orzecznictwa i doktryny. Niemniej wskazany fragment opisywanego przepisu PLSA 2020 ma być zabezpieczeniem rządu federalnego przed wykorzystywaniem 18 USC sec. 2319C w sposób, który utrudniałby legalne korzystanie z utworu w związku z ograniczeniami odpowiedzialności, jak i odpowiedzialnością pośrednią (pośredników), a także w sposób stanowiących przeszkodę zwalczania kradzieży określonych sygnałów lub usług. Wskazane postanowienie świadczy o świadomości ustawodawcy w zakresie potencjalnych konfliktów między poszczególnymi przepisami prawa, którym to konfliktom zamierza przeciwdziałać już na etapie tworzenia przepisu. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na fakt, że rząd federalny zadbał także o możliwe konflikty dotyczące egzekwowania prawa przez organy stanowe, o czym świadczy początkowy fragment 18 USC sec. 2319C. (d)(2): „organom federalnym lub stanowym”.

Polskie prawo nie przewiduje podobnego przepisu. Polski ustawodawca nie zdecydował się przyjąć szczególnego reżimu zarówno w zakresie prawa karnego, jak i prawa cywilnego. Nie zmienia to jednak faktu, że podmioty, których prawa zostały naruszone z uwagi na nielegalną transmisję strumieniową, mogą skutecznie bronić swoich praw. W polskim prawie autorskim można znaleźć szereg przepisów, które pozwalają walczyć uprawnionym z nielegalną transmisją ich utworów. Wynikają one zarówno z zasad odpowiedzialności cywilnej, jak i karnej za naruszenie praw autorskich.

W zakresie ochrony cywilnoprawnej kluczowy w tym kontekście jest oczywiście art. 79 PrAut, który ustanawia podstawowy reżim ochrony utworów w zakresie naruszenia autorskich praw majątkowych. Za każde naruszenie, w tym za publiczne rozpowszechnianie utworu na

drodze streamingu (w formie *live*, jak i *on-demand*) bez zezwolenia, podmiot uprawniony może domagać się stosownego roszczenia. Roszczenia te zorientowane są w szczególności na ekonomicznym naprawieniu szkody poniesionej w związku z ww. działaniem, co ma swoje odzwierciedlenie zwłaszcza w roszczeniu o zapłatę na podstawie art. 79 ust. 1 pkt 3, jak i w roszczeniu o wydanie uzyskanych korzyści. Roszczenia na podstawie art. 79 PrAut obejmują zatem sytuacje, o których mowa 18 USC sec. 2319C lit. (c) pkt (1) (w zakresie odpowiedzialności cywilnej, której ww. sekcja USC nie dotyczy), przy czym odpowiedzialność cywilnoprawna za niezgodne z prawem streamowanie utworów także jest przewidziana w prawie Stanów Zjednoczonych<sup>1009</sup>.

Jeżeli takie bezprawne działanie dotyczyło utworu, który nie został wcześniej udostępniony publicznie, może ono naruszyć autorskie prawo osobiste do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności. Umożliwi to twórcy żądanie odpowiedniego zachowania lub zadośćuczynienia na podstawie art. 78 PrAut. Roszczenia na podstawie ww. artykułu obejmują zatem sytuacje, o których mowa 18 USC sec. 2319C lit. (c) pkt (2) (w zakresie odpowiedzialności cywilnej, której ww. sekcja USC nie dotyczy).

Polska ustawa prawnoautorska prezentuje także prawnokarny model ochrony praw autorskich – osobistych, jak i majątkowych. W praktyce zdaje się, że nie jest to najbardziej popularny sposób ochrony praw osób uprawnionych. Niemniej ustawa daje możliwość reakcji prawnokarnej, która w tym zakresie realizuje założenia dodatkowej ochrony praw autorskich (tak samo jak 18 USC sec. 2319C). W przeciwieństwie jednak do PLSA 2020 – obejmuje zdecydowanie szerszy zakres stanów faktycznych, który umożliwia zastosowanie tych przepisów do nielegalnego restreamowania chronionych treści.

Kluczowy z perspektywy porównania polskiego prawa do 18 USC sec. 2319C jest art. 116 PrAut. Jednakże pełny proces internetowego „piractwa” obejmującego nielegalne restreamowanie utworów obejmuje dwa różne przepisy: art. 115 oraz art. 116 PrAut – w

---

<sup>1009</sup> D. B. Adler, J. P. Barabas, L. R. Hall, P. Keller, R. Schafer, *United States* [w:] red. N. Cordell, *Intellectual Property and the Internet: A Global Guide to Protecting Intellectual Property Online*, Globe Business Publishing Ltd 2014, s. 450.

zależności od stanu faktycznego<sup>1010</sup>. W zakresie restreamingu polegającego na przejęciu materiału udostępnianego na żądanie – dojdzie najpewniej także do wypełnienia przesłanek z art. 117 PrAut. W analizie tych przepisów skupiono się na rodzajach stanów faktycznych, które są zbliżone do tych określonych w prawie amerykańskim. Chodzi zatem o umyślne przestępstwa popełnianie w celu uzyskania korzyści majątkowej. Polska ustawa prawnoautorska nie zna pojęcia: „uzyskanie przewagi konkurencyjnej”. Przewidziane są jednak stosowne reakcje prawnokarne obejmujące element stanu faktycznego w postaci popełniania czynu zabronionego w celu uzyskania korzyści majątkowej. Będzie tak wtedy, gdy zamiar sprawcy obejmuje cel zachowania oraz sposób zachowania wiodący do celu, którym jest korzyść (dla sprawcy lub kogoś innego) rozumianą jako zwiększenie aktywów, jak i zmniejszenie pasywów<sup>1011</sup> (np. pobieranie opłat za uzyskiwanie dostępu do nielegalnego streamu<sup>1012</sup>). Oznacza to, że samo działanie w zakresie celu rozumianego jako uzyskanie przewagi konkurencyjnej nie będzie działaniem w celu uzyskania korzyści majątkowej, chyba że przewagę konkurencyjną będzie w tym przypadku „każde przysporzenie majątku lub uniknięcie strat albo zmniejszenie obciążeń”<sup>1013</sup>.

Jeżeli restreamowanie jest nielegalne (dokonywane bez uprawnienia lub wbrew jego warunkom), to sprawca takiego czynu podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2 (art. 116 ust. 1 PrAut). Powyższy przepis znajdzie zastosowanie w przypadku, w którym restreamowanie nie będzie popełniane w celu uzyskania przewagi konkurencyjnej, który nie będzie powiązany z uzyskiwaniem korzyści majątkowej.

Jeżeli czyn będzie dokonany w celu osiągnięcia korzyści majątkowej, to możliwa do orzeczenia kara jest wyższa (typ kwalifikowany) i obejmuje wyłącznie karę tzw. bezwzględnego pozbawienia wolności do lat 3. Dopiero w takim przypadku kara pozbawienia wolności określona w polskim przepisie zrównuje się z karą ujętą w przepisie amerykańskim z tym jednak zastrzeżeniem, że amerykańskie przepisy prawa federalnego wciąż przewidują możliwą karę grzywny.

---

<sup>1010</sup> Z. Ćwiąkański, B. Górnikowska, Komentarz do art. 116 [w:] red. R. Markiewicz, *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. II, Warszawa 2021, s. 2163-2164.

<sup>1011</sup> J. Zagrodnik, Komentarz do art. 115 [w:] red. P. Ślęzak, *Ustawa o...*, nb. 37.

<sup>1012</sup> K. Gienas, Komentarz do art. 115 [w:] red. E. Ferenc-Szydełko, *Ustawa o...*, nb. 14.

<sup>1013</sup> Por. J. Zagrodnik, Komentarz do art. 115 [w:] red. P. Ślęzak, *Ustawa o...*, nb. 37.

Prawo amerykańskie przewiduje dodatkowo, że w przypadku wielokrotnego przestępstwa – sprawca podlega grzywnie, karze pozbawienia wolności do lat 10 albo obu tym karom łącznie. W przypadku wielokrotnych działań zagrożonych sankcją karną polskie prawo karne w szczególności posługuje się konstrukcją recydywy określonej w art. 64 ustawy z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny<sup>1014</sup>. W zakresie przepisu art. 116 ust. 3 PrAut uregulowano jednak dodatkowy typ kwalifikowany przestępstwa polegający, w omawianym kontekście, na nielegalnym restreamowaniu w ramach stałego źródła dochodu albo działalności przestępnej kierowanej lub organizowanej przez takiego sprawcę. Stałe źródło dochodu to wielokrotna i systematyczna (pewna regularność) działalność przestępcza mająca na celu uzyskanie rzeczywistego dochodu – faktycznie wpływającego do majątku<sup>1015</sup>. Pojęcie stałego źródła dochodu wskazuje zatem na pewną wielokrotność. Obecna jest ona także w 18 USC sec. 2319C, jednakże na podstawie art. 116 ust. 3 PrAut ta wielokrotność musi być powiązana bezpośrednio z realnym przysporzeniem majątkowym, co nie musi mieć miejsca na gruncie amerykańskiego przepisu. Celem w przypadku amerykańskiego przestępstwa może być co prawda uzyskanie prywatnej korzyści majątkowej, ale może być to także uzyskanie przewagi konkurencyjnej. Jednakże nawet pomimo takiej regulacji zagrożenie karą na podstawie polskiej ustawy jest niższe niż to określone w przepisach amerykańskich, gdyż jest to kara pozbawienia wolności od 6 miesięcy do lat 5.

Powyższa kwalifikacja prawa wynika z definicji sformułowania pojęcia „rozpowszechnianie” zawartego w art. 116 PrAut. Jest to bowiem umożliwianie dostępu do utworu bliżej nieokreślonej grupie ludzi (kryterium publiczności takiego działania), co wynika z definicji określonej w art. 6 ust. 1 pkt 3 PrAut<sup>1016</sup>. Z tego względu w tym kontekście nie ma znaczenia rodzaj technologii wykorzystywanej przez sprawcę do prowadzenia nielegalnego

---

<sup>1014</sup> Dz. U. z 2025 r. poz. 383.

<sup>1015</sup> W. Machała, Komentarz do art. 116 [w:] red. R. M. Sarbiński, red. W. Machała, *Prawo autorskie...*, s. 1549, Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 kwietnia 2005 r., III KK 27/05, LEX nr 149637.

<sup>1016</sup> A Niewęglowski, *Prawo autorskie...*, s. 1099.

rozpowszechniania<sup>1017</sup>. Może być to zatem także strumieniowane przez różne rodzaje serwisów np. serwisy społecznościowe<sup>1018</sup>.

Restreaming polega m.in. na zapisaniu i streamingowaniu *on-demand* materiału rozpowszechnianego na żywo albo na przejęciu (przez skopiowanie) materiału rozpowszechnianego na żądanie do dalszego rozpowszechniania na żądanie. W tym zakresie, jeśli działanie w postaci zwielokrotnienia jest dokonywane nielegalnie (bez uprawnienia albo wbrew jego warunkom) i w celu rozpowszechniania poprzez streaming – dochodzi do wypełniania przesłanek czynu zabronionego z art. 117 ust. 1 PrAut. Zwielokrotnienie obejmuje także działania w zakresie cyfrowego kopiowania utworu, co wynika z zasad interpretacji tego pojęcia zgodnie ze znaczeniem wynikającym z art. 50 pkt 1 PrAut<sup>1019</sup>. Omawiany czyn jest zabroniony pod groźbą kary grzywny, ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2. Prawodawca nie przewidział jednak w tym zakresie typu kwalifikowanego dotyczącego celu osiągnięcia korzyści majątkowej. Typ ten został przewidziany jedynie w zakresie uczynienia sobie przez sprawcę z popełniania przestępstwa stałego źródła dochodu albo działalności przestępnej (art. 117 ust. 2 PrAut) kierowanej lub organizowanej przez takiego sprawcę. W tym zakresie aktualne są wyjaśnienia przedstawione przy okazji analizy art. 116 ust. 3 PrAut. Typ kwalifikowany jest zabroniony pod groźbą kary pozbawienia wolności do lat 3. Przepis art. 117 wzmacnia zatem sankcję prawnokarną, która (głównie w zakresie kluczowego art. 116 PrAut) jest niższa w porównaniu z przepisem 18 USC sec. 2319C.

Postanowienie zawarte 18 USC sec. 2319C lit. (c) pkt (2) stanowi typ kwalifikowany przestępstwa z PLSA 2020, który, zgodnie ze wcześniejszymi wyjaśnieniami zawartymi we

---

<sup>1017</sup> N. Daško, Komentarz do art. 116 [w:] red. A. Michalak, *Ustawa o...*, nb 7, 10,

<sup>1018</sup> Wyrok Sądu Rejonowego Gdańsk-Południe w Gdańsku - II Wydział Karny z dnia 5 kwietnia 2018 r., II K 942/17, Legalis nr 2010957.

<sup>1019</sup> K. Gienas, Komentarz do art. 117 [w:] red. E. Ferenc-Szydełko, *Ustawa o...*, nb. 6, podobnie: W. Machała, Komentarz do art. 117 [w:] red. R. M. Sarbiński, red. W. Machała, *Prawo autorskie...*, s. 1552; „Nie można w związku z tym wykluczyć odpowiedzialności za czyn z art. 117 osoby, która udostępnia utwór/przedmiot prawa pokrewnego w sieci teleinformatycznej (o ile oczywiście spełniona została przesłanka działania bez uprawnienia lub wbrew jego warunkom przy zwielokrotnieniu utworu), jak również osoby, która korzysta z tak udostępnionego utworu/przedmiotu praw pokrewnych za pomocą swojego komputera – o ile zwielokrotnienie tymczasowe dokonane zostaje bez uprawnienia (lub wbrew jego warunkom) i w celu rozpowszechnienia utworu/przedmiotu praw pokrewnych (np. uruchomiony zostaje streaming filmu w lokalu, w którym przebywają osoby niepozostające w związku osobistym – zob. teza 3 komentarza do art. 116)”. Zob. przeciwnie: J. Zagrodnik, Komentarz do art. 117 [w:] red. P. Ślęzak, *Ustawa o...*, nb. 8.



wcześniejszej części tego podrozdziału, w polskich warunkach dotyczyłby prawa do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności. Z tego względu sytuację w postaci naruszenia zdolności do decydowania o rozpowszechnieniu utworu w sytuacji nielegalnego restreamingu należy rozpatrywać z perspektywy art. 115 ust. 3 PrAut w zw. z art. 16 pkt 4 PrAut. Wskazany wyżej przepis obejmuje bowiem naruszenie autorskich praw osobistych w celu osiągnięcia korzyści majątkowej, który to cel należy rozumieć tak samo, jak w przypadku art. 116 PrAut<sup>1020</sup>. Przepis ten nie obejmuje co prawda w ogóle sytuacji, w których nie dochodzi do dokonania czynu w określonym wyżej celu (np. nie będzie obejmował celu w postaci uzyskania przewagi konkurencyjnej niepowiązanej z korzyścią majątkową). Nie wydaje się jednak, aby była to poważna luka. Można bowiem konstruować argumentację o naruszeniu w tym przypadku przepisów dotyczących ochrony konkurencji np. w zakresie tajemnicy przedsiębiorstwa<sup>1021</sup>. Porównanie zakresu kar wskazuje na mniejszą wagę przestępstwa określonego w polskiej ustawie, gdyż czyn wiąże się z karą grzywny, ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do roku. Przestępstwo określone w USC związane jest z karą grzywny lub pozbawienia wolności do lat 5 albo obu tym karom łącznie. W przeciwieństwie jednak do sytuacji w polskim prawie – prawo amerykańskie w tym zakresie określa nie dwa a jedno przestępstwo w typie kwalifikowanym. W Polsce doszłoby w takim stanie faktycznym do popełnienia czynu zabronionego przez dwa odrębne przepisy prawnokarne.

Polskie przepisy obejmują także czyn zabroniony w zakresie wytwarzania urządzeń lub ich komponentów przeznaczonych do niedozwolonego usuwania lub obchodzenia skutecznych technicznych zabezpieczeń przed odtwarzaniem, przegrywaniem lub zwielokrotnianiem utworów lub przedmiotów praw pokrewnych (art. 118<sup>1</sup> PrAut). Jest to dodatkowa bariera prawnokarne, która może służyć zwalczaniu restreamowania, jeżeli wykorzystywane są wskazane powyżej urządzenia.

Z Polskiej perspektywy nie ma zatem potrzeby, aby wprowadzać przepisy podobne do tych, które zostały zamieszczone w 18 USC sec. 2319C. Niemniej jednak doświadczenia amerykańskie można wykorzystać w pracach legislacyjnych, aby stworzyć analizy ekonomiczne w zakresie nielegalnego streamingu. Mogą one posłużyć ocenie, czy można zidentyfikować

---

<sup>1020</sup> Tak też np. J. Raglewski w: J. Raglewski, Komentarz do art. 116 [w:] red. D. Flisak, *Prawo autorskie...*, s. 1439.

<sup>1021</sup> Jednakże analiza tych obszarów pozostaje poza granicami tego opracowania.

obszary wymagające interwencji ustawodawcy nie tylko z punktu widzenia ochrony praw autorów i innych podmiotów uprawnionych, ale i z perspektywy ekonomii państwa, a także ochrony przepływów finansowych. Ewentualnie polski prawodawca, korzystając z doświadczeń amerykańskich, może przeanalizować, czy konieczne jest wzmocnienie penalizacji przestępstwa nielegalnego restreamowania poprzez podwyższenie sankcji karnej, w szczególności w zakresie kar pozbawienia wolności.

Biorąc jednak pod uwagę, że na razie: „Główny wskaźnik piractwa w Polsce to około ośmiu nielegalnych dostępów na użytkownika internetu miesięcznie, czyli wyraźnie mniej niż unijna przeciętna, która sięga 10,2. Niższy poziom piractwa notujemy tylko w Rumunii, Niemczech i Włoszech”<sup>1022</sup> – w tym zakresie to Polska może służyć za wzór dla innych państw, choć, biorąc pod uwagę, że: „to może się szybko zmienić”<sup>1023</sup> – polski ustawodawca powinien stale analizować sytuację, aby Polska wciąż przodowała w legalnym korzystaniu z utworów w zakresie streamingu. W raporcie Urzędu Unii Europejskiej ds. Własności Intelektualnej dot. internetowych naruszeń praw autorskich z 2024 r. Polska została sklasyfikowana na czwartym miejscu od końca w zestawieniu państw członkowskich Unii Europejskiej uszeregowanych od pod kątem poziomu piractwa, przy czym państwa z wyższym poziomem piractwa były klasyfikowane na wyższych miejscach w rankingu<sup>1024</sup>. Zdaje się jednak, że w praktyce przepisy prawnokarne nie są podstawowym sposobem ochrony, ustępując reakcjom cywilnoprawnym lub działaniom opartym na przepisach prawa ochrony konkurencji i konsumentów<sup>1025</sup>.

Przy analizie PLSA 2020 pod kątem możliwego wykorzystania tego prawa jako inspiracji dla Polskiego ustawodawcy trzeba mieć także na uwadze zastrzeżenia czynione względem 18 USC sec. 2319C. Amerykańska doktryna wskazuje bowiem, że:

---

<sup>1022</sup> Wypowiedź Nathana Wajsmanna – Director w Corporate Strategy and Foresight Department w Urzędzie Unii Europejskiej ds. Własności Intelektualnej (fw, *Polska wzorem walki z nielegalnym streamingiem. Szybko może się to zmienić*, <https://businessinsider.com.pl/wiadomosci/polska-wzorem-walki-z-nielegalnym-streamingiem-w-ue-szybko-moze-sie-to-zmienic/kyyy1zw>, dostęp: 09.06.2025 r.).

<sup>1023</sup> *Ibidem* (stwierdzenie towarzyszące cytatom Dawida Krzysiaka – Partner and Managing Director w Kearney).

<sup>1024</sup> D. Bornas Cayuela, A. R. Djail, N. Wajsmann, *Online copyright infringement in the European Union. Films, music, publications, software and TV (2017-2023)*, European Union Intellectual Property Office 2024, s. 35.

<sup>1025</sup> Por. D. Gabor, *Amerykańska ustawa...*, s. 154. Zob. także (z zastrzeżeniem, że dane pochodzą z lat 2012-2016) dane statystyczne dot. liczby skazań za czyny zabronione określone w art. 115-117 (N. Daško, Komentarz do art. 115 [w:] red. A. Michalak, *Ustawa o...*, nb 54, N. Daško, Komentarz do art. 116 [w:] red. A. Michalak, *Ustawa o...*, nb 40, N. Daško, Komentarz do art. 117 [w:] red. A. Michalak, *Ustawa o...*, nb 24).

1. PLSA 2020 nie dotyka istoty problemu – zapotrzebowania ze strony konsumentów;
2. ustawodawca za bardzo skupia się na dostawcach nielegalnych restreamów, nie podejmuje jednak próby wpływu na popytowy charakter piractwa, przez co nie jest to znaczący środek odstraszający<sup>1026</sup>;
3. akt prawny zdaje się nie dostrzegać istotności problemu – konsumentów chcących uzyskać dostęp do treści (nawet z nielegalnego źródła)<sup>1027</sup>;
4. działania ustawodawcy powinny być wzmocnione przez działania edukacyjne nakierowane na konsumentów, aby zmienić ich postawy rynkowe<sup>1028</sup>.

Przy okazji omawiania prawa Stanów Zjednoczonych należy także wspomnieć o szczególnym z perspektywy Internetu prawie do cyfrowej transmisji audio, które jest wyłącznym prawem w zakresie nagrań dźwiękowych. Nagrania te są definiowane jako utwory wytworzone poprzez utrwalenie szeregu dźwięków (np. muzycznych), niezależnie od rodzaju nośnika utrwalenia (17 USC sec. 101(j)(7)). Prawo to obejmuje także strumieniowanie<sup>1029</sup> z uwagi na definicję usługi interaktywnej, która obejmuje odbiór transmisji z inicjatywy użytkownika (17 USC sec. 114(j)(7)). Na podstawie tego prawa usługi takie jak Spotify powinny uzyskiwać licencje od wytwórni muzycznych w celu transmisji muzyki do użytkowników<sup>1030</sup>. Usługodawcy tego rodzaju usług nie mogą bowiem skorzystać z licencji ustawowej przewidzianej w tym zakresie<sup>1031</sup>. Przyjęcie tego prawa miało na celu ochronę artystów i wytwórnie muzyczne ze względu na rozwój technologiczny<sup>1032</sup>.

W Polskim prawie utwory muzyczne lub słowno-muzyczne nie są regulowane w sposób szczególny np. przez określenie szczególnego prawa dla tego rodzaju treści, w szczególności o

---

<sup>1026</sup> M. Rezzag, *Legislative Report: Protecting Lawful Streaming Act of 2020*, „Cybaris®” 2024, vol. 15, issue 2, article 15, s. 248.

<sup>1027</sup> Por. *Ibidem*.

<sup>1028</sup> *Ibidem*, s. 249-250.

<sup>1029</sup> Tak też: N. Snow, *Intellectual Property. A Survey of the Law*, wyd. 2, Carolina Academic Press 2020, s. 475. Por. rów. T. T. Ochoa, S. Ghosh, M. Lafrance, *Understanding Intellectual Property Law*, wyd. 4, Carolina Academic Press 2019, s. 355-356.

<sup>1030</sup> R. S. Brown, R. C. Denicola, *Copyright. Unfair Competition, and Related Topics Bearing on the Protection of Works of Authorship*, wyd. 13, University Casebook Series 2021, s. 348.

<sup>1031</sup> M. D. Scott, *Scott on Multimedia Law*, vol. 1, wyd. 3, Aspen Publishers 2008, 2013-1 Supplement, 4-76.2-4-77.

<sup>1032</sup> A. Reid, S. Tu, K. L. Port, *Fundamentals of United States...*, s. 95

charakterze odrębnego uprawnienia majątkowego. Jednocześnie polskie prawo nie wymaga utrwalenia, aby uznać istnienie utworu muzycznego lub słowno-muzycznego. Omawiana zatem powyżej konstrukcja jest szczególnym rozwiązaniem prawa amerykańskiego<sup>1033</sup> i nie znajduje przekonującego uzasadnienia szczególna analiza pod kątem jego implementacji w polskim porządku prawnym. W Polsce wystarczające jest bowiem opieranie się na uregulowanych już zasadach korzystania z utworów chronionych prawem autorskim.

## 5. Chiny

Chińska Republika Ludowa w ciągu wielu lat wprowadziła szereg aktów prawnych obejmujących przestrzeń cyfrową, która dotyczy działalności strumieniowej i samej technologii streamingu. Jednakże, co w tym przypadku znamienne, większość tych aktów prawny nie jest rangi ustawy. Są to akty zbliżone charakterem przepisów do polskich rozporządzeń wydawanych na podstawie ustawy, jak i do swego rodzaju powszechnych aktów administracyjnych wydawanych przez organy administracji rządowej. Ten podrozdział będzie skupiony na Ustawie o prawie autorskim Chińskiej Republiki Ludowej<sup>1034</sup>, w analizie której uwzględnione zostaną postanowienia Rozporządzenia Rady Państwowej Chińskiej Republiki Ludowej w sprawie ochrony prawa do komunikowania za pośrednictwem sieci informacyjnej<sup>1035</sup> po ostatniej nowelizacji z 2013 r.<sup>1036</sup> Na końcu poruszone zostaną akty wydawane przez organy administracji rządowej, które dopełniają obszar prawa dotyczącego streamingu. Jednocześnie warto zaznaczyć,

---

<sup>1033</sup> Jest on bowiem także wynikiem amerykańskich rozmów w zakresie uregulowania tego obszaru między tamtejszymi uczestnikami rynku (por. J. T. Cross, D. E. Long, G. R. Vetter, P. K. You, *Intellectual Property Law*, Carolina Academic Press 2015, s. 466).

<sup>1034</sup> Copyright Law of the People's Republic of China, China amended up to November 11, 2020, WIPO Lex No. CN413 (dalej: „CLPRC”). Dokumentem uzupełniającym CLPRC jest Regulations on Protection of the Right of Communication, nie zawiera on jednak postanowień uszczegóławiających prawa autorskiego w zakresie streamingu – te znajdują się w dokumencie, o którym mowa niżej.

<sup>1035</sup> Regulations on the Protection of the Right of Communication to the Public, China (State Council Decree No. 468, amended up to Jan 30, 2013), WIPO Lex No. CN212.

<sup>1036</sup> Decision of the State Council on Amending the Regulations on Protection of the Right of Communication through Information Network, Ministry of Justice of the People's Republic of China,, <http://en.moj.gov.cn/pdf/DecisionoftheStateCouncilonAmendingtheRegulationsonProtectionoftheRightofCommunicationthroughInformationNetwork.pdf>, dostęp: 16.06.2025 r. (dalej: „Regulations on Protection of the Right of Communication”).

że stosowanie aktów prawnych jest zapewniane także przez szerokie monitorowanie Internetu i treści w nim przedstawianych<sup>1037</sup>.

Przepisy CLPRC zawierają tylko dwa postanowienia dotyczące streamingu: art. 10(12) CLPRC oraz art. 64 CLPRC.

Uwagę zwraca sposób uregulowania praw autorskich – podział na autorskie prawa osobiste i majątkowe przy jednoczesnym zmieszaniu tych uprawnień w ramach jednej jednostki redakcyjnej. Przepis art. 10 ust. 12 CLPRC obejmuje prawo do komunikowania utworu za pośrednictwem sieci informacyjnej, co wprost odnosi się do rozpowszechniania utworu w Internecie. Takie rozpowszechnianie może następować przewodowo lub bezprzewodowo. Opisany artykuł obejmuje zatem także i strumieniowanie *on-demand* z uwagi na bezpośrednie odwołanie się do kluczowej przesłanki odróżniającej<sup>1038</sup> – sposobu transmisji prowadzonego w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym<sup>1039</sup>. Przepis nie pozwala jednak na ujęcie w jego ramach strumieniowania na żywo, które objęte jest pojęciem nadawania (*broadcasting*) i jako takie jest traktowane, bez odrębności dotyczących *livestreamingu* (art. 10(11) CLPRC)<sup>1040</sup>.

W powyższym kontekście, w zakresie *on-demand streamingu*, prawo chińskie jest zbliżone do prawa polskiego w zakresie problemów interpretacyjnych związanych z pojęciem nadawania.

Artykuł 64 CLPRC ustanawia uprawnienie przysługujące Radzie Państwa do wydania odpowiednich przepisów uszczegóławiających zasady ochrony autorskiego prawa majątkowego w postaci prawa do komunikacji za pośrednictwem sieci informacyjnej (np. Internetu). Tym samym chiński prawodawca ustanowił w tym zakresie przepis przypominający polskie postanowienia pozwalające na wydawanie rozporządzeń delegowanych przez odpowiednie

---

<sup>1037</sup> Zob. R. J. Deibert, *Internet Content Filtering*, D. Tian, *Internet Monitoring*, A. S. Y. Cheung, Y. Zhao, *Internet Regulation* [w:] red. A. Esarey, red. R. Kluver, *The Internet in China. Cultural, Political, and Social Dimensions 1980s-2000s*, Berkshire Publishing Group LLC 2015, s. 75-97.

<sup>1038</sup> Por. S. Qiao, T. Smith, *China* [w:] red. B. Allgrove, *International Copyright Law. A Practical Global Guide*, wyd. 2, Globe Law and Business 2022, s. 155.

<sup>1039</sup> Por. M. Hu, Y. Hu, X. Wang, J. Wu, C. Yan, S. Zhang, *China* [w:] red. N. Cordell, *Intellectual Property...*, s. 98

<sup>1040</sup> Tak też Y. Wang w: Y. Wang, *Network Copyright Protection in China*, Verlag Dr. Kovac, s. 61-62 oraz podobnie P. Ganea w: P. Ganea, *Copyright* [w:] red. C. Heath, *Intellectual Property Law in China*, wyd. 2, Wolters Kluwer 2021, s. 354.

podmioty. Omawiane przepisy Rady Państwa zawarte są w Regulations on Protection of the Right of Communication.

W Polsce trudno sobie wyobrazić, aby tego rodzaju kwestie podstawowe były przedmiotem szczególnego rozporządzenia. Fundamentalne zasady ochrony określa się w ustawach, a rozporządzeniom pozostawia się jedynie ustalenia w zakresie technicznym i organizacyjnym. Ponadto, polskie przepisy prawnoautorskie wiele elementów ujmuje w sposób otwarty, niedookreślony, aby pozwolić na elastyczność stosowania prawa w zmieniającym się stanie faktycznym, przy uwzględnieniu wyjaśnień orzecznictwa i analiz doktryny. Wprowadzania tak szczegółowych rozporządzeń mogłoby wprowadzić nadmierną konkretyzację.

Przepisy Regulations on Protection of the Right of Communication są w zasadzie uszczegółowieniem podstawowych zasad chińskiego prawa autorskiego w kontekście prawa do komunikacji za pośrednictwem sieci informacyjnej. Podstawowym sposobem ochrony jest w tym wypadku uznanie posiadania prawa przez twórcę, które, jeśli nie występuje dozwolony użytek wynikający z prawa lub regulacji administracyjnych, można wykorzystać przez udzielanie odpłatnych zezwoleń (art. 2 Regulations on Protection of the Right of Communication). Jednocześnie posiadacze praw mogą, choć nie jest to kategorię obowiązek, wdrożyć techniczne środki ochrony swojego prawa przed naruszeniami (art. 3 Regulations on Protection of the Right of Communication).

Podstawowe zakazy oraz przykłady dozwolonego użytku nie wyróżniają się w porównaniu z polskimi zasadami<sup>1041</sup>, choć należy zwrócić uwagę, że określono szeroki rodzaj dozwolonego użytku w postaci publicznego rozpowszechnienia utworu przez organ państwowy w zakresie uzasadnionym wypełnianiem przez ten organ obowiązków oficjalnych, publicznych (art. 6(4) Regulations on Protection of the Right of Communication). Dostrzegalna jest w tym przypadku możliwość szerokiego wykorzystywania tego dozwolonego użytku szeroko i w zależności od potrzeb administracji państwowej – nie jest on bowiem szerzej dookreślony. Może

---

<sup>1041</sup> Por. G. Shao, *Internet Law in China*, Chandos Publishing 2012, s. 198-199 wraz z przytoczoną tam sprawą *Chen Xingliang v. China Digital Library Co.*, por. rów. YU. Guo, Z. Yu, J. Ji, *Legal Risks and Solutions to Video-Sharing Web Sites-Focusing on Copyright Infringement* [w:] red. Y. Guo, *Research on Selected China's Legal Issues of E-Business*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg 2015, s. 196-197 i przytoczone tam orzecznictwo dotyczące m.in.: tudou.com, youku.com, joy.cn, Beijing Chunqiu Television.

on m.in. służyć prowadzeniu działalności streamingowej przez organ państwowy, jeżeli ma to na celu realizację obowiązków publicznych.

Jednocześnie w Regulations on Protection of the Right of Communication określono dodatkowo szereg innych rodzajów dozwolonego użytku, ułatwienia dla osób poszukujących naruszcycieli prawa autorskiego w środowisku Internetu, mechanizm *notice-and-takedown* wzorowany na mechanizmie znanym z amerykańskiej ustawy DMCA<sup>1042</sup>. Niemniej żaden z tych obszarów nie ma na celu szczególnego uregulowania streamingu. Warto wspomnieć, że w Regulations on Protection of the Right of Communication zawarto także przepisy regulujące odpowiedzialność cywilną, karna i administracyjną za naruszenie tego aktu prawnego. Sankcje karne nie zostały przewidziane w tym akcie prawnym, a roszczenia i ewentualne sankcje cywilne oraz administracyjne nie są w tym zakresie szczególnie odmienne od tych znanych na gruncie prawa polskiego.

W Chinach przyjęto także szereg aktów prawnych wydawanych przez organy administracji rządowej, które dotyczą przestrzeni Internetu oraz streamingu. Te akty to: Przepisy administracyjne dotyczące usług programów audiowizualnych świadczonych przez Internet wydane przez Państwową Administrację Prasy, Publikacji, Radia, Filmu i Telewizji w 2007 r., z późniejszymi zmianami z 2015 r.<sup>1043</sup> oraz Środki dotyczące zarządzania usługami transmisji na żywo w Internecie opublikowane w 2016 r. przez Administrację ds. Cyberprzestrzeni Chin<sup>1044</sup>.

Przepisy APIAPS stanowią w głównej mierze podstawę prowadzenia postępowania administracyjnego w sprawie uzyskania zezwolenia na rozpowszechnianie programów audiowizualnych za pośrednictwem sieci informacyjnej (art. 7-14 APIAPS). Przedstawiony w akcie prawnym system uzyskiwania zezwolenia jest oceniany jako surowy, biorąc także pod

---

<sup>1042</sup> K.-S. Park, *From Liability Trap to the World's Safest Harbour: Lessons from China, India, Japan, South Korea, Indonesia, and Malaysia* [w:] red. G. Frosio, *The Oxford Handbook of Online Intermediary Liability*, Oxford University Press 2020, s. 253. Szerzej o zasadach *notice-and-takedown* w Chinach: D. Friedmann, *China's IP Regulation and Omniscient Intermediaries: Oscillating from Safe Harbour to Liability* [w:] red. G. Frosio, *The Oxford Handbook...*, s. 286-292.

<sup>1043</sup> Administrative Provisions on Internet-based Audio-visual Program Services (Revised in 2015), R. Bishop, <https://appinchina.co/government-documents/administrative-provisions-on-internet-based-audio-visual-program-services/>, dostęp: 19.06.2025 r. (dalej: "APIAPS").

<sup>1044</sup> Measures on the Administration of Internet Live-streaming Services, China Law Translate, <https://www.chinalawtranslate.com/en/measures-on-the-administration-of-internet-live-streaming-services/>, dostęp: 19.06.2025 r. (dalej: "MAILS").

uwagę inne postępowania związane z zezwoleniami na prowadzenie działalności audiowizualnej<sup>1045</sup>. Internetowe usługi programów audiowizualnych to „działalność polegająca na produkcji, montażu i integrowaniu programów audiowizualnych, udostępnianiu ich ogółowi społeczeństwa za pośrednictwem Internetu oraz świadczeniu usług polegających na umożliwieniu użytkownikom przesyłania i rozpowszechniania programów audiowizualnych” (art. 2 APIAPS). Taka szeroka definicja mieści w sobie m.in. strumieniowanie, które polega w tym kontekście na udostępnianiu treści audiowizualnych poprzez sieć Internet.

APIAPS zawiera ponadto ogólne wytyczne mające na celu zapewnić ochronę interesów narodowego i publicznego, a także regulować porządek internetowych usług programów audiowizualnych (art. 1 APIAPS). Jest to w zasadzie akt prawny prawa mediów dotyczących audiowizualnego środowiska internetowego, który zawiera także przepisy programowe mające na celu ochronę poprawności przekazu, który ma być obecny w takich usługach. Przykładowo: przy rozwijaniu internetowych usług programów audiowizualnych należy przestrzegać zasady sprzyjającej rozpowszechnianiu zaawansowanej kultury socjalistycznej (art. 6 APIAPS). Jednocześnie APIAPS szeroko reguluje zakaz negatywnego wpływu na, ogólnie rzecz ujmując, porządek publiczny w postaci chociażby zjednoczenia lub honoru państwa, stabilność czy moralność społeczną (art. 16 APIAPS). Uzupełnione jest to przepisami dotyczącymi sankcji za działania sprzeczne z prawem (art. 18, 20-27 APIAPS).

Warto zwrócić uwagę także na art. 28 APIAPS, który stanowi o konieczności zatwierdzenia i badania wniosku o zezwolenie na świadczenie usług sieciowych programów audiowizualnych, korzystając z intranetu lub wirtualnej sieci prywatnej utworzonej za pośrednictwem Internetu. Taka usługa jest następnie nadzorowana i administrowana. Oznacza to, że państwo chce i ma wgląd w niepubliczne, zamknięte (ograniczone co do grupy użytkowników) usługi audiowizualne. Jednocześnie działalność publikacyjną w zakresie streamingu normują dodatkowo przepisy Interim Regulations on Administration of Internet Publication, które dotyczą głównie zasad otrzymywania odpowiedniego zezwolenia na prowadzenie działalności publikacyjnej<sup>1046</sup>.

---

<sup>1045</sup> J. Chen, *Chinese Law: Context and Transformation*, Martinus Nijhoff Publishers 2008, s. 596.

<sup>1046</sup> G. Shao, *Internet Law...*, s. 40-41.



Dla polskiego prawa mediów zasadne będzie wykorzystanie istnienia w Chinach APIAPS, aby zwrócić uwagę na regulację strumieniowania w kontekście usług medialnych na poziomie unijnym i polskim. Takie legislacyjne działanie uszczegóławiające w tym kontekście może być niezwykle przydatne z uwagi na problemy interpretacyjne wynikające z niewystarczająco konkretnych przepisów AVMS, AVMS 2018 oraz URTV, o czym była mowa szczegółowo w poprzednim rozdziale tego opracowania.

W ramach MAILS chiński organ zajmujący się cyberprzestrzenią zdecydował się określić przepisy mające wzmocnić zarządzanie internetowymi usługami *livestreamingu*, w tym w zakresie ochrony praw i interesów uczestników rynku, jak i samego państwa (art. 1 MAILS). Internetową transmisję na żywo zdefiniowano jako działanie w Internecie, które w sposób ciągły rozpowszechnia publicznie informacje w czasie rzeczywistym, takie jak wideo, audio, obrazy lub tekst (art. 2 MAILS). Jest to w zasadzie skondensowana definicja *livestreamingu*.

Omawiany akt prawny stanowi zbiór ogólnych wytycznych w zakresie prowadzenia działalności streamingowej, dotyczący różnego rodzaju kwestii m.in. zakazu rozpowszechniania treści naruszających prawo (np. art. 3, 4, 6, 8, 9 MAILS), zasad rozpowszechniania treści informacyjnych (np. art. 5, 10 MAILS), zasad zbierania i przetwarzania danych osobowych (art. 12, 16 MAILS), a także zasad funkcjonowania systemu kredytowego w zakresie wydawców transmisji na żywo powiązanego z chińskim Systemem zaufania społecznego<sup>1047</sup> (art. 15 MAILS). Nie jest to jednak wyspecjalizowany akt prawny mogący stanowić podstawę do opracowania zmian w polskich przepisach prawa. Niemniej jednak po raz kolejny warto odnotować, że streaming w innych państwach jest zauważany i szczególnie regulowany. Może to stanowić asumpt do krajowych prac legislacyjnych, w szczególności w cel rozwiązania problemów interpretacyjnych określonych w tej pracy.

---

<sup>1047</sup> Chiński system oceny osób fizycznych, prawnych, organizacji społecznych i organizacji rządowych pod kątem ich wiarygodności w celu zarządzania społecznego wraz z prowadzeniem tzw. *blacklists* (G. Kostka, *China's social credit systems and public opinion: Explaining high levels of approval*, „New Media & Society” 2019, vol. 12, issue 7, s. 1566). System ten ma premiować zachowania uznawane przez państwo za moralne, jak i przestrzeganie ich przez obywateli, co skutkuje klasyfikowaniem obywateli w kategorie porządkowe, które warunkują ich traktowanie m.in. w sferze publicznej i gospodarczej (C. Loefflad, M. Chen, J. Grossklags, *Reputational Discrimination and Fairness in China's Social Credit System*, „Digital Government: Research and Practice” 2024, vol. 5, issue 4, s. 2).

Zasady dotyczące funkcjonowania streamingu zostały wzmocnione przez Regulation on Administration of Online Short Video Platforms<sup>1048</sup> wydane przez China Netcasting Services Association<sup>1049</sup> oraz Detailed Standards for the Review of Online Short Video Content, które zostały wprowadzone w 2021 r. także przez China Netcasting Services Association jako uszczegółowione i wzmocnienie RAOSVP<sup>1050</sup>. Choć nie są to akty prawne, a jedynie dokumenty branżowe, warto przynajmniej zaznaczyć, że tego rodzaju inicjatywy mogą być przydatne jako elementy zapewniające odpowiednie stosowanie prawa. Stanowią one bowiem samodzielną decyzję określonych podmiotów o nałożeniu na siebie obowiązków, które powinny być zgodne z prawem lub też bezpośrednio z niego wynikać.

W Polsce można zastanowić się and ściślejszą kooperacją lub wsparciem ze strony organów państwa zorientowanymi na wykorzystanie doświadczenia i kompetencji organizacji branżowych. Jest to bowiem spory, choć niewykorzystany kapitał. Organizacje te mają swoją coraz istotniejszą rolę w procesie konsultacji aktów prawnych. Nie są jednak angażowane do ich bezpośredniego tworzenia. Ich oddolne inicjatywy istnieją i mają czasem spore znaczenie dla rynku<sup>1051</sup>, ale brakuje synergii z administracją rządową<sup>1052</sup>. Takie działania nie muszą dotyczyć wyłącznie prawa samego w sobie. Mogą to być inicjatywy skupione na szeroko pojętym dobrostanie społeczeństwa (np. w zakresie ochrony małoletnich) poprzez kampanie społeczne, działalność edukacyjną i szkoleniową, współdziałanie z państwowymi akcjami społecznymi.

---

<sup>1048</sup> China Law Translate, *Norms for the Administration of Online Short Video Platforms and Detailed Implementation Rules for Online Short Video Content Review Standards*, <https://www.chinalawtranslate.com/en/norms-for-the-administration-of-online-short-video-platforms-and-detailed-implementation-rules-for-online-short-video-content-review-standards>, dostęp: 21.06.2025 r., dalej: “RAOSVP”.

<sup>1049</sup> China Netcasting Services Association to jedno z największych stowarzyszeń branży internetowej w Chinach (Z. Yushuo, *Chinese Short Video Platforms Get Reminder Not to Edit Films, TV Shows Without Permission*, <https://www.yicaiglobal.com/news/chinese-short-video-platforms-get-reminder-not-to-edit-films-tv-shows-without-permission>, dostęp: 21.06.2025 r.).

<sup>1050</sup> Standards and Detailed Rules for the Review of Online Short Video Content (2021) – Standardy oraz szczegółowe zasady weryfikacji treści krótkich filmów wideo online, China Law Translate, <https://www.chinalawtranslate.com/en/short-video-content/>, dostęp: 21.06.2025 r.

<sup>1051</sup> Zob. np. inicjatywę w postaci Kodeksu Etyki Reklamy i Komisji Etyki Reklamy stworzone przez Związek Stowarzyszeń Rada Reklamy (Rada Reklamy, *Kodeks Etyki Reklamy*, <https://radareklamy.pl/kodeks-etyki/>, dostęp: 21.06.2025 r.).

<sup>1052</sup> W zasadzie ostatnia i jedyna poważna taka współpraca to ruch deregulacyjny kierowany przez Rafała Brzosek (SprawdzaMY, <https://sprawdzamy.com>, dostęp: 21.06.2025 r.), który, jak na razie, nie doczekał się rzeczywistego, szerokiego wdrożenia proponowanych zmian deregulacyjnych.

## 6. Japonia

Japoński prawodawca w podobnym czasie co amerykański (2020 r.) zajął się zmianami w prawie mającymi wspomóc walkę z nielegalną dystrybucją utworów chronionych prawem autorskim<sup>1053</sup>. To działanie legislacyjne można także uznać za kontynuację aktywności japońskiego rządu mającego na celu chronić anime oraz mangę przed naruszeniami w zakresie prawa autorskiego tj. kontynuację „Manga Anime Guardians Project”<sup>1054</sup>. Poważnym problem w zakresie m.in. strumieniowania anime były tzw. *fansuby*, czyli fanowskie napisy do odcinków anime przygotowywane w innych językach niż japoński. Choć *fansuby* pozwalają na powszechne, międzynarodowe zapoznawanie się z twórczością anime, to naruszają one prawa przyznane przez japońskie prawo autorskie<sup>1055</sup>. Przy czym należy zaznaczyć, że Japonia przewiduje w swoim prawie zwolnienie od odpowiedzialności dla usługodawców pośrednich, które było wzorowane na unijnych rozwiązaniach<sup>1056</sup>.

Zmiany w japońskim prawie autorskim z 2020 roku nie były zorientowane na zwalczanie nielegalnego streamingu samego w sobie. Co więcej, były nawet krytykowane za pominięcie tego segmentu nielegalnych treści w Internecie<sup>1057</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że, mimo wszystko, objęły one jeden z elementów nielegalnej działalności streamingowej w postaci agregatorów linków do nielegalnych treści, którymi mogą być materiały strumieniowane. Ponadto, warto w tym kontekście wskazać na dodatkowe postanowienia mobilizujące odpowiednie organy do działania. Japonia powyższą nowelizacją zobowiązała podmioty administracji rządowej i samorządowej do zintensyfikowania starań w celu zwalczania nielegalnych treści w

---

<sup>1053</sup> Biorąc pod uwagę światowe zaangażowanie w te problemy – dziwić może brak jakiegokolwiek działania (nawet pomimo dobrych wyników w rankingach) w zakresie zwalczania nielegalnej dystrybucji, w tym transmisji cyfrowych, utworów chronionych.

<sup>1054</sup> The Manga-Anime Anti-Piracy Committee, *The Launch of the Manga-Anime Guardians Project ~To bring “genuine creations” to Manga-Anime fan*, <https://coda-cj.jp/news/414/>, dostęp: 15.06.2025 r.

<sup>1055</sup> E. Schendl, *Japanese Anime and Manga Copyright Reform*, “Washington University Global Studies Law Review” 2016, vol. 15, issue 4, s. 642-643.

<sup>1056</sup> K.-S. Park, *From liability...*, s. 263.

<sup>1057</sup> Kyodo News, *Japan enacts...*: “Loopholes remain, however, as videos showing copyrighted items in the form of a picture-story show or provision of such materials through streaming -- as was the case with Mangamura -- are not covered by the revised law as they do not involve downloading data to devices”.

Internecie<sup>1058</sup>. Jest to interesujący podejście, warte rozważenia w ramach egzekwowania polskiego prawa autorskiego.

Na wstępie trzeba jednak zaznaczyć, że japońska ustawa o prawie autorskim uznaje istnienie wyłącznego prawa twórcy do udostępniania utworu publiczności (*right to transmit to the public*), w zakresie którego mieści się automatyczna publiczna transmisja (*automatic public transmission*). Taka transmisja to przekaz skierowany do członka publiczności (z wyłączeniem transmisji radiowej lub kablowej), która jest realizowana automatycznie w odpowiedzi na żądanie takiego członka (art. 2(1)(ix)-4 JCA). Definicja ta zatem obejmuje strumieniowanie zarówno w formie *livestreamingu*, jak i *on-demand streamingu*<sup>1059</sup>. Wynika to z faktu, że oba rodzaje strumieniowania wymagają wyzwalacza w postaci żądania odbiorcy (np. kliknięcia przycisku uruchamiającego odtwarzacz streamu), po którym następuje automatyczna transmisja – przekazywanie pakietów danych do odbiorcy. Kluczowe w przypadku stwierdzenia, czy doszło do transmisji, jest przekazanie treści przy użyciu serwera, co wynika z definicji pojęcia „udostępniania (czynienia zdatnym) do transmisji” (*making available for transmission*) zgodnie z art. 2(1)(ix)-5 JCA<sup>1060</sup> oraz z charakteru publicznego transmisji<sup>1061</sup>. Tym samym japońskie prawo autorskie chroni także twórcę przed nielegalną transmisją strumieniową jego utworów zgodnie z zasadami ochrony praw autorskich przewidzianą przez JCA. W japońskim prawie autorskim wyróżnia się jednak także pojęcie *webcastingu*. W praktyce może to utrudniać rozróżnienie stanów faktycznych pomiędzy naruszeniem prawem do udostępniania utworu publiczności a prawem do nadawania<sup>1062</sup>. Niemniej jednak, jeżeli tworzone były szczególne przepisy chroniące twórców w zakresie nielegalnej, internetowej dystrybucji ich utworów, to brak bezpośredniego

---

<sup>1058</sup> Ponadto zaangażowanie organów administracji rządowej w ochronę własności intelektualnej w Japonii jest widoczne na przestrzeni lat (zob. T. Uchiyama, *Film and the Other Video Contents (TV program and Internet Video)* [w:] red. M. Sugaya, *Perspectives on the Japanese Media and Content Policies*, Springer 2021, s. 129-141).

<sup>1059</sup> Por. E. Schendl, *Japanese Anime...*, s. 644: “Because of this, and the right to make transmittable, any and all legal postings on the internet of copyrighted material must get permission both from the licensee and the authors themselves”.

<sup>1060</sup> K. Yoshikawa, *Hyperlinking and Copyright Infringement in Japan*, The Munich Intellectual Property Law Center 2019 (praca w ramach studiów LL.M. IP, promotor pracy: A. Strowel), s. 3, 57-58.

<sup>1061</sup> T. Doi, D. Campbell, *Japanese Copyright Law in the 21<sup>st</sup> Century*, Oceana Publications 2001, s. 163.

<sup>1062</sup> Por. L. Stoupe, C. Yakura, *Japan* [w:] red. N. Cordell, *Intellectual Property...*, s. 244.

odwołania także do streamingu, który jest problemem w Japonii<sup>1063</sup>, może być traktowany jako luka.

Nowelizacja JCA z 2020 r. wprowadziła m.in. dodatkowe postanowienia dotyczące pobierania (*downloadingu*) nielegalnych treści, a także środki przeciwdziałające stronom i aplikacjom indeksującym (tzw. *leech sites*, *leech apps*). Zmiany te znalazły się w art. 113(2)-(4) JCA, art. 119(2)(iv)-(v) JCA, a także art. 120-2(iii) JCA<sup>1064</sup>.

Treść art. 113(2) JCA ustanawia wprost rodzaj naruszenia praw autorskich w postaci udostępniania linków lub innych kodów identyfikacyjnych, które kierują do treści naruszających prawa autorskie przez co ułatwiają korzystanie z nich. Warunkiem jest posiadanie wiedzy o nielegalności utworu lub istnienie uzasadnionych podstaw do uznania, że taka nielegalność istnieje. Jest to zatem odpowiedzialność za linkowanie skonstruowana na zasadzie winy.

Ustawodawca ograniczył jednak to naruszenie do przypadków, w których jest ono dokonywane przez *leech sites* i *leech apps*. *Leech site* to strona internetowa, której przeznaczeniem jest celowe kierowanie użytkowników do korzystania z utworów naruszające prawa autorskie albo która jest wykorzystywana głównie przez użytkowników do korzystania z utworów naruszających prawa autorskie. *Leech app* to program komputerowy definiowany analogicznie do *leech site* (art. 113(2) JCA). Ustawodawca miał najpewniej na celu objęcie także programów typu torrent lub innych systemów wymiany plików.

Zagadnienie linkowania było już szeroko omawiane w polskiej doktrynie prawa autorskiego<sup>1065</sup>, nie dotyczy ono jednak technologii streamingu samej w sobie, zatem zostanie one pozostawione bez szerszej analizy w ramach tego opracowania. Jednakże należy zaznaczyć,

---

<sup>1063</sup> Zob. GizmohMan, *The Crackdown on Illegal Streaming in Japan: A Wake-Up Call for Anime and Gaming Fans*, <https://medium.com/@GizmohMan/the-crackdown-on-illegal-streaming-in-japan-a-wake-up-call-for-anime-and-gaming-fans-ae3d7b80ee6c>, dostęp: 12.06.2025 r.

<sup>1064</sup> Zob. szerzej o zakresie nowelizacji: Agency for Cultural Affairs, *Amendment to the Copyright Act Approved by the Ordinary Session of the Diet in 2020*, [https://www.bunka.go.jp/english/policy/copyright/amendments\\_2020/](https://www.bunka.go.jp/english/policy/copyright/amendments_2020/), dostęp: 14.06.2025 r., K. Iida, *Outline of 2020 Amendments to the Copyright Act and Act on Special Provisions for the Registration of a Computer Program Work (Supplement)*, [https://www.nakapat.gr.jp/ja/legal\\_updates\\_eng/outline-of-2020-amendments-to-the-copyright-act-and-act-on-special-provisions-for-the-registration-of-a-computer-program-work-supplement/](https://www.nakapat.gr.jp/ja/legal_updates_eng/outline-of-2020-amendments-to-the-copyright-act-and-act-on-special-provisions-for-the-registration-of-a-computer-program-work-supplement/), dostęp: 14.06.2025 r.

<sup>1065</sup> Zob. np.: B. Widła, *Odpowiedzialność za naruszenie majątkowych praw autorskich przez stosowanie odesłań (linków) internetowych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2010, z. 110, D. Gabor, *Inline linking...*, Ł. Maryniak, *Odpowiedzialność za...*

że monopolem prawnoautorskim jest objęte także prawo twórcy do udostępniania utworu publiczności np. poprzez strumieniowanie na żywo lub na żądanie (art. 23 JCA). Dlatego strony internetowe lub programy komputerowe zawierające kody identyfikacyjne do treści strumieniowanych na żywo lub na żądanie także mogą być uznane za *leech sites* i *leech app*. Choć wspomnieć trzeba o tym, że przepisy te były projektowane z myślą o pobieraniu treści, a nie ich streamowaniu<sup>1066</sup>.

Jednocześnie japoński ustawodawca określił odpowiedzialność udostępniającego *leech site* lub podobną stronę internetową oraz udostępniającego lub prezentującego publicznie *leech app*, jeżeli taki podmiot nie podejmuje środków technicznych, które są możliwe do wprowadzenia, a które umożliwiają zapobieganiu udostępnianiu kodów identyfikacyjnych (art. 113(3) JCA). Jest to odpowiedzialność pośredników zwłaszcza o charakterze *hosting providerów*, która ukształtowana została podobnie do zasad odpowiedzialności pośredników internetowych w prawie polskim, co wynika z zasad przyjętych na gruncie prawa unijnego<sup>1067</sup>. Brak zastosowanego działania przeciwko treściom naruszającym prawa autorskie skutkuje możliwością przypisania odpowiedzialności pośrednikowi za te treści. Japonia także posiada swój odpowiednik prawny dotyczące odpowiedzialności pośredniej usługodawców pośrednich w formie Provider Liability Limitation Act z 2001 r.<sup>1068</sup>

Choć w Polsce nie przyjęto szczególnego reżimu odpowiedzialności za linkowanie (niezależnie od rodzaju treści, do których odsyłacz prowadzi), nie oznacza to, że w tym zakresie polskie prawo zawiera lukę, którą należałoby wypełnić postanowieniami podobnymi do tych określonych w JCA. Jest możliwe, aby w sytuacji, w których odsyłacze prowadzą do treści streamingowanych, powołać się na ustalenia w zakresie odpowiedzialności za linkowanie przedstawione szeroko przez Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej<sup>1069</sup> oraz doktrynę<sup>1070</sup>.

---

<sup>1066</sup> X.-T. Nguyen, D. M. Conway, L. Mtima, W. F. McLean, E. Michiko Morris, *Transnational Intellectual Property Law. Cases and Material from the United States, Europe, Japan, And China*, wyd. 2, West Academic Publishing 2022, s. 803

<sup>1067</sup> Por. Art. 6, 16 ust. 4 AUC, art. 17 ust. 4-5, 9 DSM, art. 22<sup>2</sup>, 22<sup>5</sup> PrAut, art. 14 UŚUDE.

<sup>1068</sup> X.-T. Nguyen, D. M. Conway, L. Mtima, W. F. McLean, E. Michiko Morris, *Transnational Intellectual...*, s. 804.

<sup>1069</sup> Zob. np. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 7 marca 2013 r. w sprawie C-607/11, ECLI:EU:C:2013:147, Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 13 lutego 2014 r. w sprawie C-466/12, ECLI:EU:C:2014:76, Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 8 września 2016 r. w

W Japonii zdecydowano się objąć naruszenie prawa określone w art. 113(2) JCA sankcją prawnokarną<sup>1071</sup> w art. 119(2) JCA. Omawiany przepis dotyczy działania w postaci udostępnienia (lub zaprezentowania – w przypadku programu komputerowego) *leech site* (lub podobnej usługi) lub *leech app*. Sankcja karna w tym przypadku to kara pozbawienia wolności do lat pięciu lub grzywna w wysokości do pięciu milionów jenów (lub obie te kary łącznie). Z uwagi na brak podobnego przepisu dot. naruszenia w Polsce nie ma przewidzianej szczególnej sankcji prawnej za działanie linkującego lub administratora strony lub aplikacji do linkowania nielegalnych treści. Niemniej jednak odpowiedzialność takich osób istnieje i jest określona przez odpowiednie dla danego stanu faktycznego przepisy prawa krajowego (cywilnego lub karnego) lub unijnego, gdzie w szczególności należy zwrócić uwagę na administracyjne kary pieniężne.

Artykuł 120-2(iii) JCA ustawiania sankcję karną za brak realizacji obowiązku określonego w art. 113(2) JCA tj. za brak podjęcia środków technicznych, które są możliwe do wprowadzenia, a które umożliwiają zapobieganie udostępnianiu kodów identyfikacyjnych z naruszeniem prawa autorskiego. Tak jak w przypadku poprzednio omówionych przepisów JCA – w ramach polskiego porządku prawnego sankcja zależy od naruszonych przepisów, z tym, że brak wdrożenia odpowiednich zabezpieczeń skutkuje raczej utraceniem zwolnienia z odpowiedzialności na gruncie AUC lub DSM (w tym PrAut) i poniesieniem odpowiedzialności administracyjnej w postaci obowiązku uiszczenia kary pieniężnej, aniżeli bezpośredniej odpowiedzialności za sam brak zabezpieczeń.

Uwagę warto zwrócić także na Postanowienia Uzupełniające do JCA z 2020 r.<sup>1072</sup>, które towarzyszyły omówionym zmianom. W szczególności powyższe przepisy są wzmocnione koniecznością podejmowania przez podmioty udostępniające utwory odpowiednich działań w celu zapobiegania naruszeniom praw autorskich (art. 3 JCA Supplementary Provisions 2020). W polskim porządku prawnym, wzbogaconym prawodawstwem unijnym, tego rodzaju zachęty mają

---

sprawie C-160/15, ECLI:EU:C:2017:456, Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia z dnia 9 marca 2021 r. w sprawie C-392/19, ECLI:EU:C:2021:181.

<sup>1070</sup> Zob. np. P. Savola, *EU Copyright Liability for Internet Linking*, „Journal of Intellectual Property, Information Technology and E-Commerce Law” 2017, 8.

<sup>1071</sup> Nie wyklucza to jednak sankcji cywilnoprawnej, te jednak nie stanowią przedmiotu regulacji ustawy autorskoprawnej.

<sup>1072</sup> Supplementary Provisions [Act No. 48 of June 12, 2020] [Extract] – Przepisy uzupełniające [Ustawa nr 48 z dnia 12 czerwca 2020 r.] [Wyciąg], dalej: „JCA Supplementary Provisions 2020”.

swój wyraz w obowiązkach podmiotów administrujących przestrzenie cyfrowe, w ramach których rozpowszechnia się treści chronione prawem autorskich. W szczególności należy w tym miejscu wspomnieć o AUC, DSM oraz ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych, która została zmodyfikowana poprzez implementację DSM.

Ponadto, ustawodawca założył tworzenie i przeprowadzanie akcji mających na celu wzmocnienie świadomości społeczeństwa w zakresie naruszeń prawa autorskiego i zapobiegania nim, aby obywatele lepiej rozumieli znaczenie zapobiegania określonym aktom skutkującym naruszeniem obowiązującego prawa (art. 2(1) JCA Supplementary Provisions 2020). Takie akcje to między innymi działania edukacyjne, w tym w zakresie małoletnich (art. 2(2) JCA Supplementary Provisions 2020). W Polsce takie działania są zazwyczaj podejmowane oddolnie przez organizacje społeczne, a także przez organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. W tym zakresie mniejszą aktywnością (poza ewentualnym finansowaniem) cechują się podmioty administracji publicznej (zwłaszcza Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego). Przykład japoński może stanowić inspirację, jeśli odpowiednie osoby zarządzające wyrażą chęć dodatkowego działania edukacyjnego, do tworzenia i prowadzenia kampanii lub wydarzeń mających na celu wzmocnienie wiedzy o prawie i możliwych naruszeniach, a także przeciwdziałania potencjalnym zachowaniom nielegalnym.

JCA Supplementary Provisions 2020 zakłada także ochronę wartości w postaci wolności przekazywania (*the provision of information using the internet*) i dostępu – pozyskiwania informacji (*the collection of information using the internet*) przed negatywnymi następstwami praktycznego wdrażania nowych przepisów oraz ocenę regulacji, w tym po roku od jej wdrożenia w zakresie *leech sites* i *leech apps* (art. 6, 7 JCA Supplementary Provisions 2020). Nacisk na te elementy wynika z treści japońskiej konstytucji i podejścia japońskiego prawodawcy do ochrony wolności słowa i zwalczania cenzury<sup>1073</sup>. W Polsce nie stosuje się tego rodzaju postanowień, są one wprowadzane w ramach prawodawstwa unijnego. W takim wypadku powinno się zakładać, że polski ustawodawca stale monitoruje faktyczne działanie wprowadzanych przepisów i reaguje, kiedy jest to wymagane.

---

<sup>1073</sup> E. J. Swan, *Internet Law. A Concise Guide to Regulation Around the World*, Wolters Kluwer 2022, s. 104.



Ostatnim elementem wartym uwzględnienia przy analizie prawa japońskiego jest wspomniana już intensyfikacja egzekwowania nowego prawa przez właściwe organy w Japonii przeprowadzona w 2020 r. w celu zwalczania nielegalnego rozpowszechniania mang<sup>1074</sup>. Jest to obszar dotyczący także polskiego ustawodawcy, który, projektując nowe przepisy, powinien uwzględniać możliwość ich egzekwowania przez dotychczasowe lub nowo powoływane organy. Powinno mieć to swój efekt w postaci odpowiednich środków przekazywanych w celu stworzenia struktury, a także nabycia kompetencji organizacyjnych, technicznych i odpowiednio rozbudowanej kadry. Niestety dotychczasowe efekty prac polskiego legislatora nie są w tym zakresie zadowalające<sup>1075</sup>.

## 7. Podsumowanie

W ramach badań prawnoporównawczych wyselekcjonowano i przeanalizowano kluczowe państwa pod kątem prawodawstwa zorientowanego na streaming i możliwości wykorzystania tych elementów przez polskiego ustawodawcę. Należy jednak zaznaczyć, że państwa te nie wprowadziły wielu takich aktów prawnych. Zazwyczaj mają one szerszy zakres zastosowania, aniżeli sam streaming, który jednak też mieści się w ramy takiej legislacji (np. prawo Japonii). Jest to oczywiście nowoczesny tj. niekazuistyczny sposób tworzenia przepisów prawa. Nie oznacza to jednak, że nie powinno się weryfikować (np. jak we Francji) możliwości przyjmowania szczególnych przepisów mających dotyczyć konkretnego obszaru strumieniowania. Może to doprowadzić do uchwalenia prawa, które będzie wyłącznie zorientowane na ustrukturyzowaniu działalności streamingowej (np. amerykański PLSA 2020). Dostrzegalne jest, że w prawie cyberprzestrzeni istotnym obszarem są zasady dotyczące rodzajów treści, które mogą znajdować się w przestrzeniach cyfrowych (np. platformach

---

<sup>1074</sup> Por. Kyodo News, *Japan enacts...*, M. Kozłowski, *Japan Passes...*

<sup>1075</sup> Por. np. Ministerstwo Cyfryzacji, *Wyniki konsultacji założeń wdrożenia Aktu o usługach cyfrowych w Polsce*, <https://www.gov.pl/web/cyfryzacja/wyniki-konsultacji-zalozen-wdrozenia-aktu-o-uslugach-cyfrowych-w-polsce>, dostęp: 22.06.2025 r., s. 2, Kancelaria Sejmu. Biuro Komisji Sejmowych, *Pełny zapis przebiegu posiedzenia Komisji Cyfryzacji, Innowacyjności i Nowoczesnych Technologii – podkomisji stałej do spraw sztucznej inteligencji i przejrzystości algorytmów (nr 9) z dnia 5 lutego 2025 r.*, <https://orka.sejm.gov.pl/zapisy10.nsf/0/34D60C09F5619F8CC1258C4B0078E558/%24File/0053510.pdf>, dostęp: 22.06.2025 r., s. 14.

internetowych), oraz ich moderacji, aby zapewnić ich legalność (np. prawo chińskie). Jednocześnie, co w przypadku Polski jest bardzo ważne, wdrażanie lub implementowanie prawa unijnego także może doprowadzać do tworzenia przepisów obejmujących streaming (np. prawo niemieckie).

Tym samym dostrzegalne jest, że sytuacja prawna branży streamingowej na świecie jest skomplikowana. Dochodzi bowiem do wyodrębniania różnych, kluczowych dla branży obszarów związanych z różnymi przepisami. Przepisy te mogą się nakładać lub wymagać różnorodnego podejścia. Utrudnia to globalizację strumieniowania dla podmiotów innych, niż prawdziwy liderzy branży, tacy jak Google, Meta czy ByteDance (TikTok).

Na tle przeanalizowanych państw Polska nie wypada źle pod kątem prawodawstwa dotyczącego streamingu. Można zaobserwować, że szereg kwestii w naszym porządku prawnym jest już uregulowanych na przynajmniej podstawowym poziomie. W tym zakresie korzystne efekty wywołała m.in. obecność Polski w strukturach unijnych. Najpoważniejsze problemy związane chociażby z zarządzaniem treściami strumieniowanymi są uregulowane w wyniku przyjmowania unijnych aktów prawnych (np. AUC i DSM). Wspiera to także międzynarodowe świadczenie usług streamingowych. Nie wszystkie jednak obszary wynikające z prawa unijnego są odpowiednio uregulowane i dostosowane do szerokiego funkcjonowania streamingu (np. AVMS, AVMS 2018). Co widoczne przy analizie niemieckiego prawa mediów (MStV) – nie jest to tylko polski problem. Jednocześnie istnieje niebezpieczeństwo, że działania legislacyjne unijne, jak i krajowe będą doprowadzały do nawarstwiania praw i obowiązków, co utrudni ich faktyczną realizację<sup>1076</sup>.

Powyższe nie oznacza jednak, że badania prawno-porównawcze nie okazały się przydatne. Można z nich wyprowadzić szereg przydatnych wniosków dla polskiego ustawodawcy i polskich organów zapewniających egzekwowanie prawa.

W zakresie wynikającym z analizy niemieckiego prawa można wskazać na następujące elementy:

---

<sup>1076</sup> Por. jeszcze nieopublikowany artykuł: D. Gabor, *Labeling deepfakes in terms of EU law – AI Act and beyond*, *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny* (artykuł w korekcie).

1. Podstawowy akt prawny dotyczący mediów strumieniowych – MStV wynika z implementacji AVMS oraz AVMS 2018 – podobnie jak polska URTV;
2. Treść MStV także wskazuje na problem we właściwej implementacji medialnych dyrektyw unijnych w zakresie streamingu, co wskazuje na możliwy problem istniejący w samej regulacji unijnej, która nie jest dostosowana do znaczącej obecności strumieniowania na rynku mediów;
3. Pewne problemy można rozwiązać na podstawie interpretacji pojęć, co powinno jednak być powiązane z działaniem właściwych organów, które określą rzeczywisty zakres stosowania URTV w zakresie streamingu.

Zbadanie francuskich inicjatyw doprowadziło od następujących wniosków:

1. Przydatne byłoby wsparcie polskich organów w zakresie wyjaśniania przepisów prawnych na rzecz podmiotów działających w branży, zwłaszcza tym nieprofesjonalnym;
2. Polska może wykorzystać podejście francuskie do przeprowadzenia własnych eksperckich badań nad aspektami działalności streamingowej, aby określać występujące problemy prawne i odpowiednio nimi zarządzać, nie wykluczać ich rozwiązywania nowelizacjami prawa lub też na drodze innych działań (np. wykorzystując właściwe organy).

Amerykańskie zdobycze legislacji mogą zostać wykorzystane do:

1. Oceny aktualnych regulacji w PrAut (art. 115-117 PrAut) pod kątem zasadności zastosowanych tam kar w kontekście nielegalnego strumieniowania i restreamowania, zwłaszcza w zakresie granic kary bezwzględnego pozbawienia wolności, mając na względzie społeczną szkodliwość czynu, na którą wpływa także ekonomiczna wartość poniesionych strat przez podmioty z branży streamingowej;
2. Uwzględniania w badaniach obszarów wymagających interwencji ustawodawcy wskaźników gospodarczych w celu zapewnienia skutecznej ochrony interesów ekonomicznych podmiotów działających na rynku (nie tylko interesów fiskalnych państwa).

Chińskie podejście do regulacji cyberprzestrzeni w zakresie transmisji online będzie przydatne, aby:

1. Umieścić streaming jako jeden z obszarów analizy prawa mediów w Polsce z uwagi na znaczenie tej technologii w praktyce;
2. Tworzyć nowe regulacje w ramach pełnego systemu praw i obowiązków dla danej dziedziny, a nie wyłącznie w sposób wycinkowy (w zakresie konkretnego problemu<sup>1077</sup>);
3. Zwiększyć udział podmiotów branżowych (stowarzyszeń, związków przedsiębiorców) w procesie tworzenia prawa – nie tylko dla potrzeb jego konsultacji.

Japońskie prawo pozwoliło określić, że:

1. Możliwe jest wprowadzenie przepisów nakładających na odpowiednie organy obowiązki edukacyjne, aby zwiększyć poziom świadomości prawnej społeczeństwa, a co za tym idzie, poziomu egzekwowania przepisów;
2. Kluczowe jest zwrócenie uwagi przez ustawodawcę, już na poziomie projektowania przepisów, na możliwości weryfikacji ich egzekwowania przez obecne lub przyszłe właściwe organy, zwłaszcza w zakresie przewidywania określonych środków w celu zapewnienia im możliwości rzetelnego funkcjonowania w praktyce.

Na koniec należy zaznaczyć, że wnioski te będą przydatne w praktyce tylko jeśli odpowiednie podmioty zaangażowane w proces stanowienia, stosowania lub egzekwowania prawa wykorzystają je dla przeprowadzenia określonych działań. Inspirację do tego rodzaju aktywności mogą stanowić omówione w tym rozdziale konkretne przykłady aktów prawnych, zwłaszcza z uwagi na znaczenie przeanalizowanych państw dla rynku streamingu na świecie. Kluczowe powinno być zagwarantowanie możliwości prowadzenia działalności gospodarczej w sposób elastyczny, z uwzględnieniem realnych ryzyk biznesowych oraz pewności prawa. Ponadto, należy zapewnić odpowiedni poziom ochrony praw, zachęcający do angażowania się nowych lub dotychczasowych (dodatkowo) podmiotów oraz zwalczający treści nielegalne w Internecie. Jednocześnie odpowiednie ukonstytuowanie, wzmocnienie (w tym finansowe i kompetencyjne) lub zmobilizowanie organów egzekwujących prawo pozwoli zabezpieczyć realizację przepisów prawa i zagwarantować bezpieczeństwo prawne uczestnikom rynku oraz pewność prawa wynikającą z wyjaśnień odpowiednich organów. Równocześnie zaangażowanie

---

<sup>1077</sup> Nie mam w tym miejscu na myśli tworzenia przepisów kazuistycznych, chodzi jedynie o określenie odpowiedniego zakresu przepisów z uwzględnieniem relacji z innymi aktami prawnymi.

biznesu w postaci stowarzyszeń i związków przedsiębiorców pomoże wzmocnić zapewnianie przez uczestników rynku zgodności z prawem, a także wesprzeć ustawodawcę w kształtowaniu przydatnych i konkretnych rozwiązań prawnych.

## PODSUMOWANIE

W pracy omówiono szereg istotnych kwestii z punktu widzenia określenia rozumienia streamingu w zakresie podstawowych konstrukcji prawa autorskiego, prawa nowych technologii oraz prawa mediów. Przedstawione zostały podstawy streamingu, definicja tej technologii oraz jej typy (*livestreaming* oraz *on-demand streaming*). Kwestie odstawowe dla streamingu w kontekście przeprowadzonych badań omówiono w zakresie definicji utworu, w tym nowych ich rodzajów wynikających z wykorzystywania strumieniowania. Równocześnie przedstawiono znaczenia pojęć: „rozpowszechnianie” oraz „publiczne udostępnianie, które pozwalają na umieszczenie strumieniowania w określonym kontekście z uwagi na podjętą tematykę badań, a także pozwalają na określenie podstawowych elementów mających znaczenie dla prawnej analizy stanów faktycznych, których elementem jest streaming. Kolejny element pracy stanowiły analizy w zakresie streamingu pod kątem podstawowych konstrukcji prawa autorskiego, co zwłaszcza dotyczyło podstawowych pojęć z zakresu rozpowszechniania utworów i korzystania z autorskich praw majątkowych. Równocześnie określono status streamowania w zakresie nowych pojęć wynikających z implementacji DSM. Następnie określono sytuację prawną streamingu w zakresie konstrukcji prawa nowych technologii. Przede wszystkim ten zakres badań doprowadził do opisanego streamingu w zakresie definicji usług pośrednich i ich rodzajów. Ten element badań doprowadził także do określenia metodologii subsumpcji w zakresie streamingu i AUC. Badania zostały także przeprowadzone w zakresie podstawowych konstrukcji prawa mediów i ich relacji z technologią streamingu. W szczególności określono streaming przez pryzmat pojęć wynikających z URTV, które mają swoje oparcie w treści AVMS i AVMS 2018, które to dyrektywy unijne pociągnęła ustawa implementuje. Finalnie, w zakresie rozdziału prawnoporównawczego, przedstawiono analizę porządków prawnych wybranych, kluczowych dla streamingu i rynku powiązanego z tą technologią państw: Niemiec, Francji, Stanów Zjednoczonych, Chin i Japonii. Badania te dotyczyły aktów prawnych dotyczących bezpośrednio technologii streamingu i doprowadziły do wypracowania szeregu rekomendacji w zakresie polskiego prawa streamingu.

Wyżej opisane analizy doprowadziły do potwierdzenia tezy badawczej: streaming jest technologią transmisji danych na tyle indywidualną i odrębną, że wymaga szczególnego podejścia w zakresie stanowienia, nowelizacji lub interpretacji przepisów prawa autorskiego, nowych technologii i mediów.

Przede wszystkim kluczowa jest charakterystyka streamingu, zwłaszcza w zakresie technicznego funkcjonowania tej technologii transmisji. Dzięki niej streaming różni się od *downloadingu*, stanowiąc odrębny sposób rozpowszechniania treści w Internecie. Streaming jest transmisją danych, która umożliwia wysyłanie treści statycznych lub dynamicznych z urządzenia wysyłającego do urządzenia końcowego, przy możliwym skorzystaniu z pośrednika. Przysłane dane są dostępne u odbiorcy natychmiastowo tj. nie ma konieczności pobierania całego ich pakietu, a sama transmisja jest dokonywana „w czasie rzeczywistym” (uwzględniając latencję) i opiera się na: kompresji, kompilacji, transkodowaniu oraz bitrate’cie. Jednocześnie dla odpowiednich analiz prawnych konieczne jest wyodrębnienie dwóch typów streamingu: *livestreamingu* (transmitowany materiał powstaje jednocześnie z transmisją i jest dostępny wyłącznie przez czas tej transmisji) oraz *on-demand streamingu* (materiał powstaje wcześniej i jest dodawany do określonej przestrzeni cyfrowej do zapoznania się przez użytkowników w czasie i miejscu przez nich wybranym). Podział ten należy każdorazowo uwzględniać w badaniach prawnych ze względu na różnicę we wnioskach wynikających z analizy odpowiednich konstrukcji prawnych.

Streaming ma swoje znaczenie już w kontekście określania wytworów jako utworów chronionych prawem autorskim. Spowodował on bowiem wyodrębnienie się treści, które mogą stanowić odrębne rodzaje utworów. Przykładami są: podcast (utwór dźwiękowy przypominający utwór audiowizualny, ale składający się wyłącznie z dźwięków) oraz związane z grą komputerową materiały tworzone z bezpośrednim wykorzystaniem gry oraz technologii streamingu. Jednocześnie warto zwrócić uwagę na transmisje widowisk e-sportowych, których elementami mogą być utworu (np. graficzna prezentacja). Z uwagi na strumieniowanie po raz kolejny wraca problem definicji utrwalania utworu oraz egzemplarza, który ponownie każe zastanowić się nad zasadnością powiązania tych pojęć z materialnością nośnika.

Na streaming wpływ ma także szereg wyroków Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej, które omawiają zagadnienie publicznego udostępniania na bazie Dyrektywy 2001/29. W tym zakresie istotne są w szczególności wyroki z dnia 7 marca 2013 r., C-607/11 (ITV Broadcasting Ltd i in. przeciwko TVCatchup Ltd) oraz z dnia 22 czerwca 2021 r. w sprawach połączonych C-682/18 (Frank Peterson przeciwko Google LLC i in.) i C-683/18 (Elsevier Inc. Przeciwno Cyando AG). Jednocześnie drugi z wyroków jest szczegółowym

omówieniem zasad rozpowszechniania utworów za pośrednictwem platform streamingowych wykorzystujących zwłaszcza *on-demand streaming*. Wynika z tego, że także w orzecznictwie charakterystyka strumieniowania wymaga indywidualnego podejścia, mając także na względzie rodzaj streamingu, który jest wykorzystywany do transmisji danych (np. utworów) w sieci. Z przeanalizowanych wyroków wynika, że znaczenie w kontekście publicznego udostępniania będzie miał streaming umożliwiający (przynajmniej potencjalnie) dostęp do treści chronionych przez nieokreśloną, odpowiednio znaczną liczbę potencjalnych odbiorców (publiczność), nawet z wykorzystaniem bariery dostępowe w postaci płatności za dostęp. Za dokonującego czynności publicznego udostępniania można uznać osobę, która takie udostępnianie wyłącznie umożliwia, chociaż nie dokonuje bezpośredniej czynności udostępniania. W przypadku określania, czy występuje nowe udostępnienie – należy zweryfikować, czy odbiorcy kolejnego udostępnienia są nowi. Jednocześnie w każdej sprawie konieczna jest weryfikacja czynników związanych ze streamingiem dla określenia jego prawnoautorskiego znaczenia: kwalifikacja prawnoautorska transmitowanej treści, miejsce rozpoczęcia i zakończenia udostępniania, charakter udostępniania, w tym techniczny i (zwłaszcza) zarobkowy, zakres potencjalnej publiczności wraz ze znaczeniem ekonomicznym czynności udostępniania. W kontekście streamingu z wykorzystaniem pośrednika – platformy streamingowej zakres badania ewentualnego naruszenia przez platformę streamingowe powinien uwzględniać decyzje podejmowane przez użytkowników oraz zasady funkcjonowania platformy, jej modelu biznesowego, stosowanych zabezpieczeń antypirackich, a także fakt posiadania wiedzy o nielegalnych transmisjach i reakcja na posiadanie takiej wiedzy. Znaczenia w zakresie prawnoautorskiej kwalifikacji streamingu jako przykładu publicznego udostępniania nie mają jednak: charakter miejsca odbioru, tymczasowość przebywania osób w miejscu odbioru, niewielkie znaczenie ekonomiczne dla udostępniającego, uruchomienie odbiornika bez odbiorców przekazu.

Charakterystyka strumieniowania wpływa także na kwalifikację prawnoautorską tej technologii. Przede wszystkim rozpatrywanie zasad funkcjonowania streamingu przez pryzmat prawa autorskiego po raz kolejny powodują dyskusję o definicji opublikowania i egzemplarza w kontekście kopii cyfrowych. Niemniej jednak w aktualnym stanie prawnym streaming nie może być rozpatrywany jako przykład opublikowania. Jest jednak przykładem rozpowszechniania (w rozumieniu art. 6 ust. 1 pkt 3 PrAut) oraz publicznego udostępniania (art. 3 ust. 1 Dyrektywy 2001/29). Na kwalifikację streamingu wpływa także sposób jego udostępniania odbiorcą. Nie



będzie rozpowszechnianiem strumieniowanie dostępne wyłącznie dla zamkniętego grona odbiorców poprzez konkretny link tak samo, jak w przypadku ograniczenia dostępu wyłącznie do jednej osoby. Choć strumieniowanie jest ściśle związane z majątkowych charakterze korzystania z utworów, tak może również służyć realizacji autorskiego prawa osobistego do pierwszego udostępnienia utworu publiczności streaming może służyć realizacji tego prawa. W zależności od sytuacji faktycznej o rodzaju streamingu, strumieniowanie może być kwalifikowane przez pryzmat różnych pól eksploatacji. Przede wszystkim wyłącznie *on-demand streaming* wpisuje się w zakres pól eksploatacji określone w art. 50 PrAut: publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym. *Livestreaming* traktować należy jednak jako odrębne, nowe (nienazwane) pole eksploatacji, chyba że jest ono techniczną realizacją pola eksploatacji w postaci publicznego reemitowania, którego cechą po nowelizacji ustawy jest techniczna neutralność. Streaming może stanowić także techniczną realizację publicznego wyświetlania i odtwarzania. Nie będzie jednak publicznym nadawaniem ze względu na swoją charakterystykę oraz definicję nadawania określoną w polskiej ustawie prawnoautorskiej. Streaming może stanowić o wprowadzaniu bezpośrednim w kontekście nadawania, ale wprowadzanie samo w sobie nie jest pulem eksploatacji. Streaming może także być powiązany z zwielokrotnieniem techniką cyfrową lub zapisu magnetycznego, ale w praktyce zwielokrotnienie to będzie co do zasady objęte dozwolonym użytkiem określonym w art. 23<sup>1</sup> PrAut. W zakresie nowelizacji PrAut wynikającej z implementacji DSM – streaming może stanowić element zapewniający publiczny dostęp do treści w zakresie usługi udostępniania treści online. Warunkiem jest funkcjonowanie strumieniowania jako transmisji „na żądanie” znacznej liczby treści. *Livestreaming* nie będzie mógł stanowić o zapewnienie publicznego dostępu do treści w ramach powyższej usługi, gdyż „przechowywanie”, o którym mowa przy okazji definiowania tej usługi musi być dłuższe niż krótkotrwałe. Jednocześnie dowolny typ streamingu może stanowić dodatkową usługę online we wszystkich jej typach tj. *simulcasting*u, *catch-up* oraz usługi dostępu do materiałów dodatkowych.

Streaming, jego cechy oraz zasady funkcjonowania platform streamingowych wymaga stworzenia szczególnego modelu subsumpcji w zakresie Aktu o usługach cyfrowych. Model ten zakłada rozdzielenie weryfikacji na *backdoor* oraz *frontdoor approach* i pozwala na jasne rozdzielenie poszczególnych usług i ich przyporządkowanie do konkretnych definicji usług pośrednich zawartych w AUC. Sam streaming stanowi w zakresie AUC *mere conduit* (zwykły

przekaz). Platforma streamingowa poza komponentem w postaci streamingu może także umożliwiać przechowywanie strumieniowanych treści. W takim przypadku obejmuje ona usługę hostingu, a tym samym platforma streamingowa może być platformą internetową w rozumieniu AUC, jeżeli jednocześnie pozwala ona na publiczne rozpowszechnianie treści. Równocześnie elementem takiej platformy może być interfejs użytkownika, który umożliwia np. wybieranie streamów do transmisji. Akt o usługach cyfrowych obejmuje jednak wyłącznie streaming treści użytkowników tj. nie dotyczy usług świadczonych przez podmioty, które są jednocześnie *content providerami* (np. Netflix). W zakresie weryfikacji streamingu w kontekście AUC ujawnia się także problem niespójności w prawie Unii Europejskiej w zakresie podejścia do technik transmisji podobnych do linearnych usług medialnych lub usług medialnych na żądanie określonych w AVMS i AVMS 2018. Analiza definicji i treści AUC, AVMS i AVMS 2018 oraz działań odpowiednich instytucji unijnych prowadzi do konkluzji, że zarówno *on-demand streaming*, jak i *livestreaming* mogą być objęte przez przepisy AUC i nie są z założenia całkowicie wyłączone z zakresu zastosowania tego unijnego rozporządzenia.

W celu odpowiedniego zidentyfikowania strumieniowania w kontekście konstrukcji prawa mediów także należy wziąć pod uwagę charakterystykę tej technologii oraz jej rodzaje. W zakresie prawa unijnego ważnym aktem prawnym jest Rozporządzenie 2017/1128 dotyczące transgranicznego przenoszenia usług online w zakresie treści. Prezentuje ono zakaz tzw. *geoblockingu*, jeżeli *livestreaming* (usługa liniowa) lub *on-demand streaming* (usługa na żądanie) są powiązane z odpłatnością w formie pieniężnej, a ich głównym elementem jest zapewnienie dostępu do utworów i innych chronionych przedmiotów prawa autorskiego lub transmisji nadawców i korzystania z nich. W ramach świadczenia usługi streamingu przy spełnieniu powyższych przesłanek należy każdorazowo zapewnić zgodność z ww. rozporządzeniem. W zakresie praw mediów kluczowego znaczenia ma URTV, która implementuje unijne dyrektywy: AVMS i AVMS 2018. W zależności do przyjętych cech w ramach strumieniowania (w formie samodzielnej usługi lub elementu usługi) może stanowić audiowizualną usługę medialną. Będzie tak wtedy, gdy zakłada ona komercyjne i publiczne rozpowszechnianie audycji wywierających na odbiorców wyraźny wpływ, zawartych w układzie lub katalogu przygotowanym przez podmiot streamujący. Taki podmiot powinien sprawować faktyczną kontrolę nad wyborem treści i sposobem ich zestawienia w układzie. Co istotne, wyłącznie podmiot, który faktycznie zapewnia strumieniowanie pod względem technicznym (w tym za pośrednictwem lub z wykorzystaniem

infrastruktury podmiotu trzeciego) i zapewnia transmitowany materiał w formie treści własnych lub treści licencjonowanych może świadczyć audiowizualną usługę medialną. W ten sposób podmiot ten świadczy nie tylko usługę transmisji, ale i ponosi odpowiedzialność redakcyjną za transmitowaną treść. Jeżeli podmiot nie dostarcza treści, ale zapewnia jedynie streaming – może zostać uznany za podmiot świadczący usługę platformy udostępniania wideo. Wymaga to jednak, aby transmitowane treści były dostarczane przez użytkowników (*user-uploaded*) lub miały formę audycji. W kontekście URTV streaming „na żywo” może stanowić o rozpowszechnianiu programu w ramach emisji linearnej, a streaming „na żądanie” o publicznym udostępnianiu audiowizualnej usługi medialnej na żądanie lub świadczeniu usługi platformy udostępniania wideo. Po raz kolejny istotne jest zatem odpowiednie określenie rodzaju streamingu, który ma miejsce. Jednocześnie streaming może pełnić funkcję rozprowadzania w rozumieniu URTV, jeżeli jest poprzedzony przejściem całościowo i bez jakichkolwiek zmian programu wcześniej rozpowszechnionego przez inny podmiot. Jednakże strumieniowanie nie będzie objęte URTV, jeżeli będzie funkcjonowało wyłącznie jako transmisja wykorzystywana przez osoby fizyczne, które nie prowadzą działalności gospodarczej, a także przez podmioty, które choć w ramach swojej działalności gospodarczej prowadzą transmisje na żywo lub publikują swoje treści w ramach strumieniowania „na żądanie”, tak nie świadczą usługi strumieniowania.

Kluczowe dla rynku streamingu państwa także zauważyły jego istotność i odrębność, co spowodowało przyjęcie szeregu aktów prawnych, które mogły mieć lub mają wpływ na rozpowszechnianie utworów na drodze streamingu. Nie zawsze jednak pierwotne podejście do oceny rozważań prawnych, jakoby miały one dotyczyć streamingu, były właściwe. Przykładem jest przeanalizowane niemieckie prawo mediów w postaci Medienstaatsvertrag, który nie ujął streamingu w sposób szczególny. Co jednak w tym kontekście istotne, również niemiecka implementacja AVMS i AVMS 2018 nie ułatwia prawnego zakwalifikowania strumieniowania w kontekście prawa mediów. We Francji przeprowadzono szerokie badanie dotyczące e-sportu, które określiło wnioski dotyczące obszarów streamingu widowisk e-sportowych. Najbardziej interesującym wnioskiem jest określenie konieczności wprowadzenia prawa *sui generis* do wyłącznego korzystania z transmisji telewizyjnych wydarzeń e-sportowych przez ich organizatorów, które ma pozwalać w usturkturyzowany sposób zarządzać transmisjami oraz zyskami z nich. W Stanach Zjednoczonych przyjęto Protecting Lawful Streaming Act of 2020, który zapewnia narzędzie prawne w zakresie prawa karnego do wykorzystania przez podmioty,

których utwory są nielegalnie restreamowane. Uznano bowiem, że klasyczne roszczenia są niewystarczające i ochronę legalnego streamingu należy wzmocnić zagrożeniem sankcja prawnokarna. Prawo to ma swoje podłoże także w ekonomicznej analizie strat branży związanej z nielegalnym restreamowaniem. Chiny zdecydowały się na uszczegółowienie zasad korzystania z utworów na drodze komunikowania utworu za pośrednictwem sieci informacyjnej, w tym poprzez streaming, za pomocą odrębnego aktu prawnego. Wydano szczegółowe przepisy dotyczące powyższego prawa, w szczególności w zakresie zasad dozwolonego użytku, poszukiwania naruszcycieli oraz zasad mechanizmu *notice-and-takedown*. W Chinach wprowadzono także dodatkowe, bardziej szczegółowe akty dotyczące wycinkowych zakresów m.in. branży streamingowej w postaci: usług programów audiowizualnych świadczonych przez Internet oraz zarządzania usługami transmisji na żywo w Internecie. Jednocześnie ich stosowanie wzmocniono oddolnie przez dokumenty branżowe. Japonia zdecydowała się na zwiększenie poziomu egzekwowania przepisów prawa również w zakresie branży streamingowej poprzez inicjatywy właściwych organów obejmujące monitorowanie i blokowanie stron internetowych z nielegalnymi treściami. Przy tej okazji wprowadzono szczegółowe zasady dotyczące odpowiedzialności w zakresie stron i aplikacji agregujących linki do nielegalnych treści. Badania prawnoporównawcze uwidoczniły zatem tendencję do wprowadzania szczegółowych zasad dotyczących przekazywania treści w Internecie, w tym z wykorzystaniem technologii strumieniowania.

Jednocześnie opracowanie ujawnia szereg podstawowych problemów związanych z kwalifikacją streamingu przez pryzmat konstrukcji prawa autorskiego, nowych technologii i mediów w zakresie podstawowych obszarów tego rynku: audiowizualnego, muzycznego oraz gamingowego. Te problemy to:

1. Określenie jednoznacznej definicji streamingu, biorąc pod uwagę istnienie pojęć *webcastingu* i *simulcastingu*;
2. Wyodrębnienie nowych rodzajów streamowanych treści, które mogą być utworami w rozumieniu prawa autorskiego lub mogą takie elementy chronione zawierać: podcast, różnego rodzaju materiały tworzone z użyciem gier komputerowych, transmisje widowisk e-sportowych;

3. Sposób definiowania egzemplarza oraz różnice w definiowaniu w zależności od miejsca w ustawie prawnoautorskiej, w jakim następuje odwołanie do tego pojęcia;
4. Sposób zarządzania autorskimi prawami osobistymi i majątkowymi do utworów wieloautorskich, które nie mają swoich szczególnych przepisów w ustawie;
5. Różne pojęcia opisujące tożsame albo bardzo zbliżone desygnaty: „rozpowszechnianie”, „publiczne udostępnianie”;
6. Nieokreślone pojęcia definiujące publiczne udostępnianie, wyodrębnione w ramach orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej;
7. Konieczność uwzględniania streamingu w różnych jego typach pod kątem różnych rodzajów pól eksploatacji, biorąc pod uwagę określenie *livestreamingu* jako pole nieujęte w art. 50 PrAut, co utrudnia działanie na rynku;
8. Definiowanie usługi udostępniania treści online w zakresie czasu trwania „przechowywania” w celu odpowiedniego określenia świadczonych lub wykorzystywanych przez branżę usług cyfrowych;
9. Zasady i zakresy regulacji streamingu, w szczególności w typie „na żywo”, przez AUC oraz Dyrektywę 2015/1535 i AVMS z uwagi na niejasne wyjaśnienia zawarte w AVMS w zakresie transmisji na żywo oraz działania Komisji Europejskiej w zakresie wyznaczania bardzo dużych platform internetowych, co utrudnia jednoznaczną kwalifikację;
10. Ocena, w jaki sposób i w jakim zakresie platforma streamingowa i poszczególne usługi świadczone w jej ramach wypełniają definicje usług pośrednich zawartych w AUC;
11. Zakaz tzw. *geoblockingu* oraz, jak się zdaje, brak świadomości istnienia tego rodzaju przepisów.
12. Zasady kwalifikacji prawnej działalności w obszarze streamingu pod kątem definicji zaprezentowanych w AVMS, AVMS 2018 oraz URTV ze względu na istniejące luki w przepisach wynikające z niedostatecznego uwzględnienia technicznej i ekonomicznej charakterystyki streamingu i wykorzystywania tej technologii przez uczestników rynku.

Powyższe problemy można przynajmniej częściowo rozwiązać odpowiednim zaprojektowaniem umów dotyczących strumieniowania, zwłaszcza umów prawnoautorskich, lub

przyjęciem określonego podejścia rynkowego (np. metodologii subsumpcji) – zgodnie z propozycjami zawartymi w tym opracowaniu. Jednakże część z tych problemów można rozwiązać poprzez działania ustawodawcy tak, aby nie zmuszać rynku do poszukiwania odpowiednich rozwiązań i potwierdzania ich na drodze postępowań sądowych. Z tego względu można przedstawić następujące propozycje *de lege ferenda*. Ich celem jest wskazanie na możliwości zwiększenia pewności prawnej i prostszego określania praw oraz obowiązków uczestników rynku, wraz z jednoczesnym zapewnieniem odpowiedniej elastyczności w ich funkcjonowaniu. Dotyczą one zarówno prawa polskiego, jak i prawa unijnego z uwagi na powiązanie prawa krajowego z prawem Unii Europejskiej np. przez implementację dyrektyw unijnych:

1. Rozpoczęcie prac koncepcyjnych mających na celu zmianę pojęć: „utrwalenie utworu” oraz „egzemplarz” w celu rozszerzenia ich definicji także na niematerialne kopie, w tym cyfrowe;
2. Dodanie do otwartej listy rodzajów utworów określonej w art. 1 ust. 2 PrAut utworu hybrydowego dla wzmocnienia możliwości uznania nowych rodzajów treści chronionych prawem autorskim w sposób uwzględniający ich różnorodną specyfikę w zakresie elementów chronionych;
3. Ujednolicenie podstawowych pojęć w zakresie rozpowszechniania utworów chronionych w celu ich pełnego zharmonizowania z zakresem wynikającym z Dyrektywy 2001/29;
4. Weryfikacja możliwości ujednolicenia i ustrukturyzowania pojęcia „publiczne udostępnianie”, mając na uwadze nieokreślone pojęcia wynikające z Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej;
5. Jednoznaczne określenie, w jakich kontekstach instytucje unijne (i tłumacze aktów prawnych) wykorzystują słowa: „upload”, „store”, „hosting”, „przechowywanie”, co pozwoli uniknąć w przyszłości podobnych problemów interpretacyjnych, co w zakresie definicji usługi udostępniania treści online;
6. Nowelizacja AUC, Dyrektywy 2015/1535, AVMS dookreślająca zakres regulowania *livestreamingu* przez te akty prawne, ewentualnie przedstawienie przez Komisję Europejską odpowiednich informacji wyjaśniających w zakresie

- wyznaczania bardzo dużych platform internetowych (streamingowych) na podstawie AUC i w zakresie sposobu wpływu treści AVMS na treść AUC;
7. Nowelizacja AVSM oraz URTV w celu uregulowania definicji zawartych w tych aktach prawnych z uwagi na powszechne wykorzystywanie streamingu w praktyce wraz z przedstawieniem wytycznych przez właściwe organy (zwłaszcza Krajową Radę Radiofonii i Telewizji) w zakresie wykładni definicji legalnych;
  8. Przygotowanie wyjaśnień w zakresie przepisów prawnych nakładających obowiązki na podmioty działających w branży streamingowej, zwłaszcza w sposób nieprofesjonalny;
  9. Ocena przepisów art. 115-117 PrAut w obszarze zasadności zastosowanych tam kar w kontekście nielegalnego strumieniowania i restreamowania;
  10. Uwzględnianie w badaniach obszarów wymagających interwencji ustawodawcy wskaźników ekonomicznych i gospodarczych dla zapewnienia skutecznej ochrony interesów ekonomicznych podmiotów działających na rynku;
  11. Tworzenie regulacji wpasowujących się w aktualnie istniejący system praw i obowiązków dotyczących branży streamingowej, aby nowe przepisy były komplementarne do już obowiązujących;
  12. Zwiększenie udziału podmiotów branżowych (zwłaszcza stowarzyszeń i związków przedsiębiorców) w procesie stanowienia prawa, nie tylko na poziomie konsultacji propozycji przepisów;
  13. Uzupełnianie przepisów prawa o przepisy nakładające szczególne obowiązki edukacyjne na organy właściwe dla danego zakresu przedmiotowego;
  14. Wprowadzanie mechanizmów prawnych zakładających regularną ocenę poziomu egzekwowalności przepisów prawa.

Jednocześnie, pomimo szerokiego zakresu badań i pogłębionych rozważań – to opracowanie nie wyczerpuje zagadnienia strumieniowania w prawie polskim czy unijnym. Stanowi ono jedynie prezentację badań w kluczowym, choć nie jedynym możliwym zakresie prawnej analizy strumieniowania. Streaming, jako technologia transmisji danych wraz z powiązanymi z nią technologiami, usługami czy rozwiązaniami biznesowymi, może być analizowana w szeregu innych zakresach. Dla zapewnienia optymalnego poziomu prawa w sytuacji zróżnicowanego rynku streamingu należałoby podjąć tematykę streamingu w kontekście

innych obszarów: cyberbezpieczeństwa, prawa komunikacji elektronicznej, prawa sztucznej inteligencji, ochrony danych osobowych i nieosobowych, ochrony konkurencji i konsumentów, prawa reklamy i promocji, zasad projektowania struktury wynagrodzenia za korzystanie z utworów chronionych prawem autorskim poprzez streaming.

W każdej jednak sytuacji kluczowe będzie wzięcie pod uwagę wniosków wpływających z ego opracowania. Streaming jest technologia na tyle odrębną i zróżnicowaną, że potrzebuje szczególnego podejścia do analiz prawnych, uwzględniających powyższe kluczowe elementy tej technologii transmisji danych w sieci.



# BIBLIOGRAFIA

## 1. Akty prawne

1. Traktat pekiński z dnia 24 czerwca 2012 r. o wykonaniach audiowizualnych, WIPO Lex nr TRT/BEIJING/001;
2. Traktat Światowej Organizacji Własności Intelektualnej o Prawie Autorskim, sporządzony w Genewie dnia 20 grudnia 1996 r., Dz.U. 2005 nr 3 poz. 12;
3. Traktat WIPO o artystycznych wykonaniach i fonogramach, sporządzony w Genewie dnia 20 grudnia 1996 r., Dz.U. 2004 nr 41 poz. 375;
4. Porozumienie w sprawie handlowych aspektów praw własności intelektualnej z 15.4.1994 r., Dz.U. L 336 z 23.12.1994, str. 3—10;
5. Akt paryski Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych sporządzony w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r. (Dz.U. 1990 nr 82 poz. 474;
6. Powszechna konwencja o prawie autorskim zrewidowana w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r., Dz.U. 1978 nr 8 poz. 28;
7. Międzynarodowa konwencja o ochronie wykonawców, producentów fonogramów oraz organizacji nadawczych, sporządzona w Rzymie dnia 26 października 1961 r., Dz.U. 1997 nr 125 poz. 800;
8. Europejska Konwencja o Telewizji sporządzona w Strasburgu dnia 5 maja 1989 r., Dz.U. 1995 nr 32 poz. 160;
9. Karta praw podstawowych Unii Europejskiej, Dz.U. C 326 z 26.10.2012, p. 391-407;
10. Traktat o funkcjonowaniu Unii Europejskiej, Dz.U. C 83 z 30.3.2010, p. 1—388;
11. Rozporządzeniu Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2024/1689 z dnia 13 czerwca 2024 r. w sprawie ustanowienia zharmonizowanych przepisów dotyczących sztucznej inteligencji oraz zmiany rozporządzeń (WE) nr 300/2008, (UE) nr 167/2013, (UE) nr 168/2013, (UE) 2018/858, (UE) 2018/1139 i (UE) 2019/2144 oraz dyrektyw 2014/90/UE, (UE) 2016/797 i (UE) 2020/1828 (akt w sprawie sztucznej inteligencji) (Tekst mający znaczenie dla EOG, Dz.U. L, 2024/1689, 12.7.2024)f;
12. Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2024/1083 z dnia 11 kwietnia 2024 r. w sprawie ustanowienia wspólnych ram dla usług medialnych na rynku wewnętrznym i

- zmiany dyrektywy 2010/13/UE (europejski akt o wolności mediów), Dz.U. L, 2024/1083, 17.4.2024;
13. Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2022/2065 z dnia 19 października 2022 r. w sprawie jednolitego rynku usług cyfrowych oraz zmiany dyrektywy 2000/31/WE (Akt o usługach cyfrowych), Dz.U. L 277 z 27.10.2022, p. 1–102;
  14. Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2022/1925 z dnia 14 września 2022 r. w sprawie kontestowalnych i uczciwych rynków w sektorze cyfrowym oraz zmiany dyrektyw (UE) 2019/1937 i (UE) 2020/1828 (Akt o rynkach cyfrowych), Dz.U. L 265 z 12.10.2022, p. 1–66;
  15. Rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2017/1128 z dnia 14 czerwca 2017 r. w sprawie transgranicznego przenoszenia na rynku wewnętrznym usług online w zakresie treści, Dz.U. L 168 z 30.6.2017, p. 1—11;
  16. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2022/1925 z dnia 14 września 2022 r. w sprawie kontestowalnych i uczciwych rynków w sektorze cyfrowym oraz zmiany dyrektyw (UE) 2019/1937 i (UE) 2020/1828 (Akt o rynkach cyfrowych, Dz.U. L 265 z 12.10.2022, p. 1–66;
  17. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/790 z dnia 17 kwietnia 2019 r. w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym oraz zmiany dyrektyw 96/9/WE i 2001/29/WE, Dz.U. L 130 z 17.5.2019, p. 92–125;
  18. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/789 z dnia 17 kwietnia 2019 r. ustanawiająca przepisy dotyczące wykonywania praw autorskich i praw pokrewnych mające zastosowanie do niektórych transmisji online prowadzonych przez organizacje radiowe i telewizyjne oraz do reemisji programów telewizyjnych i radiowych oraz zmieniająca dyrektywę Rady 93/83/EWG, Dz.U. L 130 z 17.5.2019, p. 82–91;
  19. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/770 z dnia 20 maja 2019 r. w sprawie niektórych aspektów umów o dostarczanie treści cyfrowych i usług cyfrowych, .U. L 136 z 22.5.2019, p. 1–27;
  20. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2018/1972 z dnia 11 grudnia 2018 r. ustanawiająca Europejski kodeks łączności elektronicznej, Dz.U. L 321 z 17.12.2018, p. 36–214;

21. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2018/1808 z dnia 14 listopada 2018 r. zmieniającej dyrektywę 2010/13/UE w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych) ze względu na zmianę sytuacji na rynku, Dz.U. L 303 z 28.11.2018, p. 69–92;
22. Dyrektywa (UE) 2015/1535 Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 9 września 2015 r. ustanawiająca procedurę udzielania informacji w dziedzinie przepisów technicznych oraz zasad dotyczących usług społeczeństwa informacyjnego, Dz.U. L 241 z 17.9.2015, p. 1–15;
23. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2014/26/UE z dnia 26 lutego 2014 r. w sprawie zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi oraz udzielania licencji wieloterytorialnych dotyczących praw do utworów muzycznych do korzystania online na rynku wewnętrznym, Dz.U. L 84 z 20.3.2014, p. 72–98;
24. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2010/13/UE z dnia 10 marca 2010 r. w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (Dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych), Dz.U. L 95 z 15.4.2010, p. 1–24;
25. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2009/24/WE z dnia 23 kwietnia 2009 r. w sprawie ochrony prawnej programów komputerowych, Dz.U. L 111 z 5.5.2009, p. 16–22;
26. Dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym, Dz.U. L 167 z 22.6.2001, p. 10–19;
27. Dyrektywa 2000/31/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 8 czerwca 2000 r. w sprawie niektórych aspektów prawnych usług społeczeństwa informacyjnego, w szczególności handlu elektronicznego w ramach rynku wewnętrznego, Dz.U. L 178 z 17.7.2000, p. 1–16;
28. Dyrektywa 96/9/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 11 marca 1996 r. w sprawie ochrony prawnej baz danych, Dz.U. L 77 z 27.3.1996, p. 20–28;
29. Dyrektywa Rady nr 93/83/EWG z dnia 27 września 1993 r. w sprawie koordynacji niektórych zasad dotyczących prawa autorskiego oraz praw pokrewnych stosowanych w

- odniesieniu do przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową, Dz.U. L 248 z 6.10.1993, p. 15–21;
30. Dyrektywa Rady 92/100/EWG z dnia 19 listopada 1992 r. w sprawie prawa najmu i użyczenia oraz niektórych praw pokrewnych prawu autorskiemu w zakresie własności intelektualnej, Dz.U. L 346 z 27.11.1992, p. 61–66;
  31. Dyrektywy 89/552/EWG Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 3 października 1989 r. w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych, Dz.U. L 298 z 17.10.1989, p. 23–30;
  32. Rozporządzenie wykonawcze Komisji (UE) 2020/194 z dnia 12 lutego 2020 r. ustanawiające szczegółowe zasady stosowania rozporządzenia Rady (UE) nr 904/2010 w odniesieniu do procedur szczególnych dla podatników, którzy świadczą usługi na rzecz osób niebędących podatnikami, prowadzą sprzedaż towarów na odległość i dokonują niektórych krajowych dostaw towarów Dz.U. L 40 z 13.2.2020, p. 114–124;
  33. Rozporządzenie wykonawcze Rady (UE) nr 282/2011 z dnia 15 marca 2011 r. ustanawiające środki wykonawcze do dyrektywy 2006/112/WE w sprawie wspólnego systemu podatku od wartości dodanej (przekształcenie), Dz.U. L 77 z 23.3.2011, p. 1–22;
  34. Zalecenie Komisji (UE) 2023/1018 z dnia 4 maja 2023 r. w sprawie zwalczania piractwa internetowego wydarzeń sportowych i innych wydarzeń na żywo, Dz.U. L 136 z 24.5.2023, p. 83–94;
  35. Zalecenie Komisji z dnia 6 maja 2003 r. dotyczące definicji mikroprzedsiębiorstw oraz małych i średnich przedsiębiorstw, Dz.U. L 124 z 20.5.2003, p. 36–41;
  36. Wytyczne Komisji Europejskiej z dnia 4 czerwca 2021 r. dotyczące art. 17 dyrektywy 2019/790 w sprawie prawa autorskiego na jednolitym rynku cyfrowym, COM(2021) 288 final;
  37. Komunikat Komisji z dnia 7 lipca 2020 r., Wytyczne w sprawie stosowania w praktyce kryterium zasadniczej funkcji w odniesieniu do definicji „usługi platformy udostępniania wideo” zgodnie z dyrektywą o audiowizualnych usługach medialnych, 2020/C 223/02, Dz.U. L 223 z 7.7.2020, p. 3–9;
  38. Ustawa z dnia 9 listopada 2018 r. o finansowym wspieraniu produkcji audiowizualnej, Dz. U. z 2021 r. poz. 198;

39. Ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta, Dz. U. z 2023 r., poz. 2759;
40. Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii, Dz. U. z 2023 r. poz. 130;
41. Ustawa z dnia 16 lipca 2004 r. Prawo telekomunikacyjne, Dz. U. z 2021 r. poz. 576;
42. Ustawa z dnia 28 października 2002 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. 2002 nr 197 poz. 1662;
43. Ustawa z dnia 27 lipca 2001 r. o ochronie baz danych, Dz. U. z 2021 r. poz. 386;
44. Ustawa z dnia 15 września 2000 r. – Kodeks spółek handlowych, Dz. U. z 2024 r. poz. 18 ze zm.;
45. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz. U. z 2021 r. poz. 1062 z późn. zm.;
46. Ustawa z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji, Dz. U. z 2017 r. poz. 1414 ze zm.;
47. Ustawa z dnia 26 stycznia 1984 r. – Prawo prasowe, Dz. U. z 2018 r. poz. 1914;
48. Ustawa z dnia 20 maja 1971 r. – Kodeks wykroczeń, Dz. U. z 2023 r. poz. 2119;
49. Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. - Kodeks cywilny, Dz. U. z 2022 r. poz. 1360;
50. Rozporządzenie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 13 kwietnia 2022 r. w sprawie kwalifikowania i oznaczania audycji, wideo stworzonych przez użytkowników i innych przekazów mogących mieć negatywny wpływ na rozwój małoletnich w poszczególnych kategoriach wiekowych w platformach udostępniania wideo, Dz.U. 2022 poz. 1019;
51. Rozporządzenie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 13 kwietnia 2022 r. w sprawie kwalifikowania, rozpowszechniania i sposobu zapowiadania audycji lub innych przekazów mogących mieć negatywny wpływ na rozwój małoletnich, Dz.U. 2022 poz. 938;
52. Rozporządzenie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 13 kwietnia 2022 r. w sprawie kwalifikowania i oznaczania audycji i innych przekazów mogących mieć negatywny wpływ na rozwój małoletnich w poszczególnych kategoriach wiekowych w audiowizualnych usługach medialnych na żądanie, Dz.U. 2022 poz. 913;
53. Rozporządzenie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 28 października 2021 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie szczegółowego sposobu i trybu prowadzenia rejestru programów telewizyjnych rozpowszechnianych wyłącznie w systemie teleinformatycznym i programów rozprowadzanych, Dz. U. 2021 poz. 1987;
54. Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I s. 1273 ze zm.);

55. Medienstaatsvertrag (MStV) vom 14.–28. April 2020 (Dz. U. s. 450, 451, 2021 s. 14, BayRS 02-33-S), zmieniona ostatnio na mocy art. 1 umowy z dnia 27 lutego 2024 r. (Dz. Urz. s. 326), Bayern.Recht (Bayerische Staatskanzlei), <https://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/MStV>, dostęp: 30.03.2025 r.;
56. Code du sport, Dernière mise à jour des données de ce code : 31 mars 2025 ([https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte\\_lc/LEGITEXT000006071318/2025-04-30](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006071318/2025-04-30)), Légifrance, [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte\\_lc/LEGITEXT000006071318/2025-04-30](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006071318/2025-04-30), dostęp: 30.04.2025 r.;
57. LOI n° 2023-451 du 9 juin 2023 visant à encadrer l'influence commerciale et à lutter contre les dérives des influenceurs sur les réseaux sociaux ([www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000047663185](http://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000047663185)) Légifrance, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000047663185>, dostęp: 30.03.2025 r.;
58. Délibération n° 2014-43 du 1er octobre 2014 relative aux conditions de diffusion de brefs extraits de compétitions sportives et d'événements autres que sportifs d'un grand intérêt pour le public, Publié le 30 octobre 2014, <https://www.csa.fr/Reguler/Espace-juridique/Les-textes-adoptes-par-l-Arcom/Les-deliberations-et-recommandations-de-l-Arcom/Recommandations-et-deliberations-du-CSA-relatives-a-d-autres-sujets/Deliberation-n-2014-43-du-1er-octobre-2014-relative-aux-conditions-de-diffusion-de-brefs-extraits-de-competitions-sportives-et-d-evenements-autres-que-sportifs-d-un-grand-interet-pour-le-public>, dostęp: 01.05.2025 r.;
59. The United States Code, ostatnia zmiana: Pub. L. 111–295, § 6(a), Dec. 9, 2010, 124 Stat. 3181;
60. H.R.133 - Consolidated Appropriations Act, 2021 (Public Law No: 116-260), 116th Congress (2019-2020);
61. Copyright Law of the People's Republic of China, China amended up to November 11, 2020, WIPO Lex No. CN413;
62. Regulations on the Protection of the Right of Communication to the Public (State Council Decree No. 468, amended up to Jan 30, 2013), WIPO Lex No. CN212;

63. Regulations for the Implementation of the Copyright Law of the People's Republic of China, China (State Council Decree No. 359, amended up to Jan 30, 2013), WIPO Lex No. CN213;
64. Decision of the State Council on Amending the Regulations on Protection of the Right of Communication through Information Network, Ministry of Justice of the People's Republic of China, <http://en.moj.gov.cn/pdf/DecisionoftheStateCouncilonAmendingtheRegulationsonProtectionoftheRightofCommunicationthroughInformationNetwork.pdf>, dostęp: 16.06.2025 r.;
65. Administrative Provisions on Internet-based Audio-visual Program Services (Revised in 2015), R. Bishop, <https://appinchina.co/government-documents/administrative-provisions-on-internet-based-audio-visual-program-services/>, dostęp: 19.06.2025 r.;
66. Measures on the Administration of Internet Live-streaming Services, China Law Translate, <https://www.chinalawtranslate.com/en/measures-on-the-administration-of-internet-live-streaming-services/>, dostęp: 19.06.2025 r.;
67. Copyright Act, Japan. Act No. 48 of 1970, amended up to January 1, 2024, WIPO Lex No. JP270;
68. Copyright Act, Japan. Act No. 48 of 1970, amended up to July 19, 2024, WIPO Lex No. JP273;
69. Copyright Act (Act No. 48 of May 6, 1970, as amended up to January, 1, 2022), WIPO Lex No. JP252;

## 2. Orzeczenia

1. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 20 czerwca 2024 r., C 135/23, ECLI:EU:C:2024:526;
2. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 11 kwietnia 2024 r., C-723/22, ECLI:EU:C:2024:289;
3. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 13 lipca 2023 r., C-426/21, ECLI:EU:C:2023:564;
4. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 20 kwietnia 2023 r. w sprawach połączonych C 775/21 i C 826/21, ECLI:EU:C:2023:307;

5. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 24 marca 2022 r., C-433/20, ECLI:EU:C:2022:217;
6. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 22 czerwca 2021 r., C-682/18, C-683/18, ECLI:EU:C:2021:503;
7. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia z dnia 9 marca 2021 r. w sprawie C-392/19, ECLI:EU:C:2021:181;
8. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 11 czerwca 2020 r., C-833/18, ECLI:EU:C:2020:461;
9. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 2 kwietnia 2020 r., C-753/18, ECLI:EU:C:2020:268;
10. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 19 grudnia 2019 r., C-263/18, ECLI:EU:C:2019:1111;
11. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 3 października 2019 r., C-18/18, ECLI:EU:C:2019:821;
12. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 29 lipca 2019 r., C-516/17, ECLI:EU:C:2019:625;
13. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 29 lipca 2019 r., C-469/17, ECLI:EU:C:2019:623;
14. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 21 lutego 2018 r., C-132/17, ECLI:EU:C:2018:85;
15. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 29 listopada 2017 r., C-265/16, ECLI:EU:C:2017:913;
16. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 14 czerwca 2017 r., C-610/15, ECLI:EU:C:2017:456;
17. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 26 kwietnia 2017 r., C-527/15, ECLI:EU:C:2017:300;
18. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 16 listopada 2016 r., C-301/15, ECLI:EU:C:2016:878;
19. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 8 września 2016 r., C-160/15, ECLI:EU:C:2016:644;



20. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 31 maja 2016 r., C-117/15, ECLI:EU:C:2016:379;
21. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 19 listopada 2015 r., C-325/14, ECLI:EU:C:2015:764;
22. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 21 października 2015 r., C-347/14, ECLI:EU:C:2015:709;
23. Postanowienie Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 14 lipca 2015 r., C-151/15, ECLI:EU:C:2015:468;
24. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 11 września 2014 r., C-291/13, ECLI:EU:C:2014:2209;
25. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 5 czerwca 2014 r., C-360/13, ECLI:EU:C:2014:1195;
26. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 27 lutego 2014 r., C-351/12, ECLI:EU:C:2014:110;
27. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 13 lutego 2014 r., C-466/12, ECLI:EU:C:2014:76;
28. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 23 stycznia 2014 r., C-355/12, ECLI:EU:C:2014:25;
29. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 7 marca 2013 r., C-607/11, ECLI:EU:C:2013:147;
30. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 3 lipca 2012 r., C-128/11, ECLI:EU:C:2012:407;
31. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 15 marca 2012 r., C-135/10, ECLI:EU:C:2012:140;
32. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 24 listopada 2011 r., C-283/10, ECLI:EU:C:2011:772;
33. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 4 października 2011 r., C-403/08, C-429/08, ECLI:EU:C:2011:631;
34. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 22 grudnia 2010 r., C-393/09, ECLI:EU:C:2010:816;

35. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 7 grudnia 2006 r., C-306/05, ECLI:EU:C:2006:764;
36. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 2 czerwca 2005 r., C-89/04, ECLI:EU:C:2005:348;
37. Wyrok Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 26 kwietnia 1988 r., 352/85, ECLI:EU:C:1988:196;
38. Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 21 września 2015 r., K 28/13, Dz.U. 2015 poz. 1539, s. 11–12;
39. Wyroku Trybunału Konstytucyjnego z dnia 23 czerwca 2015 r., SK 32/14, Dz.U. 2015 poz. 932;
40. Uchwała Sądu Najwyższego (7) – zasada prawna z dnia 20 grudnia 1976 r., III CZP 91/75, OSNC 1977/7/103;
41. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 marca 2014 r., V CSK 202/13, LEX nr 1486990;
42. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 kwietnia 2005 r., III KK 27/05, LEX nr 149637;
43. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 stycznia 2003 r., II CKN 1399/00, OSNC 2004/4/62;
44. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 listopada 2002 r. II CKN 1289/00, OSNC 2004/3/44;
45. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 6 maja 1976 r., IV CR 129/76, OSNC 1977/2/27;
46. Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 14 lipca 2022 r., II OSK 2223/19, Legalis nr 2743130;
47. Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 7 maja 2019 r., II FSK 1265/17, LEX nr 2705865;
48. Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 4 marca 2008 r., II GSK 396/07, Legalis nr 160607;
49. Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 24 października 2002 r., II SA 3200/01, Legalis nr 2250524;
50. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 20 czerwca 2018 r., V ACa 18/17, LEX nr 2519434;
51. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 5 stycznia 2017 r., I ACa 830/16, LEX nr 2288137;
52. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 4 lutego 2016 r., I ACa 1107/15, LEX nr 2665807;

53. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 7 maja 2014 r., I ACa 1663/13, Legalis nr 924848;
54. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 30 lipca 2012 r., I ACa 483/12, OSAŁ 2014/2/9;
55. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 18 kwietnia 2012 r., VI ACa 1337/11, Legalis nr 740438;
56. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Szczecinie z dnia 15 września 2011 r., I ACa 438/11, OSASz 2012/2/79-103;
57. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 14 maja 2007 r., I ACa 668/06, Apel.-W-wa 2008/1/20;
58. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 17 stycznia 1992 r., I ACr 296/91, LEX nr 62598;
59. Wyrok Sądu Okręgowego w Gdańsku z dnia 14 marca 2023 r., XVII GW 196/21, LEX nr 3573129;
60. Postanowienie Sądu Okręgowego w Gdańsku z dnia 14 marca 2023 r., XVII GW 196/21, LEX nr 3573130;d
61. Wyrok Sądu Okręgowego w Poznaniu z dnia 29 września 2022 r., XIX GW 374/22, LEX nr 3455604;
62. Wyrok Sądu Okręgowego w Warszawie z dnia 16 grudnia 2020 r., XXII GW 149/20, LEX nr 3591744;
63. Postanowienie Sądu Okręgowego w Warszawie z dnia 17 listopada 2020 r., XXII GW 149/20, Legalis nr 3001144;
64. Wyrok Sądu Okręgowego w Warszawie z dnia 8 lipca 2011 r., XVII AmA 23/09, LEX nr 2545324;
65. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 21 września 2021 r., VI SA/Wa 832/21, Legalis nr 2665981;
66. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 4 marca 2020 r., III SA/Wa 1629/19, LEX nr 3038273;
67. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 5 czerwca 2019 r., VI SA/Wa 119/19, LEX nr 2975244;
68. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 20 lutego 2015 r. III SA/Wa 1078/14, POP 2015/3/255-258;

69. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Krakowie z dnia 19 marca 2014 r., I SA/Kr 7/14, Legalis nr 1919124;
70. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 5 sierpnia 2010 r., VI SA/Wa 1212/10, Legalis nr 525806;
71. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 21 listopada 2008 r., VI SA/Wa 315/08, Legalis nr 270772;
72. Wyrok Sądu Rejonowego Gdańsk-Południe w Gdańsku - II Wydział Karny z dnia 5 kwietnia 2018 r., II K 942/17, Legalis nr 2010957;
73. Wyrok BGH z dnia 14 lutego 2005 r. w sprawie 1 BvR 240/04;
74. Wyrok Sądu Okręgowego w Monachium I z dnia 25 lutego 2014 r., 1 HK O 1401/13, „Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht” 2014, zeszyt 12;
75. ABC v. Aereo, Inc., 573 U.S. 431 (2014);
76. Viacom Intern., Inc. v. YouTube, Inc., 676 F. 3d 19 - Court of Appeals, 2nd Circuit 2012;
77. United States v. American Society of Composers, Authors & Publishers, 485 F. Supp. 2d 438, 82 U.S.P.Q. 2d (BNA) 1948, 2007 U.S. Dist. LEXIS 31910;
78. MGM Studios, Inc. v. Grokster, Ltd., 545 U.S. 913 (2005).

### **3. Orzecznictwo Krajowej Izby Odwoławczej**

1. Postanowienie Krajowej Izby Odwoławczej z dnia 13 kwietnia 2015 r., KIO 641/15, LEX nr 1710430;
2. Postanowienie Krajowej Izby Odwoławczej z dnia 10 kwietnia 2014 r., KIO 651/14, LEX nr 1460586.

### **4. Interpretacje podatkowe**

1. Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej, Interpretacja indywidualna z dnia 6 października 2022 r., 0112-KDIL1-2.4012.295.2022.2.PM, Legalis;
2. Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej, Interpretacja indywidualna z dnia 13 grudnia 2019 r., 0114-KDIP1-1.4012.529.2019.2.AM, Legalis;

3. Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej, Interpretacja indywidualna z dnia 5 kwietnia 2017 r., 3063-ILPP1-1.4512.65.2017.1.MJ, Legalis;
4. Dyrektor Krajowej Informacji Skarbowej, Interpretacja indywidualna z dnia 31 sierpnia 2018 r., 0114-KDIP1-3.4012.335.2018.1.JF, Legalis;
3. Izba Skarbowa w Poznaniu, Interpretacja indywidualna z dnia 9 października 2015 r., ILPP1/4512-1-531/15-4/MK, Legalis;
4. Izba Skarbowa w Katowicach, Interpretacja indywidualna z dnia 29 października 2014 r., IBPP1/443-763/14/AS, Legalis;
5. Izba Skarbowa w Warszawie, Interpretacja indywidualna z dnia 17 lipca 2014 r., IPPP2/443-429/14-4/MM, Legalis;
6. Izba Skarbowa w Warszawie, Interpretacja indywidualna z dnia 16 kwietnia 2014 r., IPPP2/443-516/11/14-9/S/MM, Legalis;
7. Izba Skarbowa w Bydgoszczy, Interpretacja indywidualna z dnia 12 listopada 2013 r., ITPP1/443-837/13/BK, Legalis;
8. Izba Skarbowa w Poznaniu, Interpretacja indywidualna z dnia 7 listopada 2013 r., ILPP5/443-172/13-2/PG, Legalis;
9. Izba Skarbowa w Łodzi, Interpretacja indywidualna z dnia 7 października 2013 r., IPTPP1/443-539/13-2/AK, Legalis;
10. Izba Skarbowa w Katowicach, Interpretacja indywidualna z dnia 13 sierpnia 2013 r., IBPP1/443-386/13/AS, Legalis;
11. Izba Skarbowa w Warszawie, Interpretacja indywidualna z dnia 14 maja 2013 r., IPPP2/443-254/13-2/KG, Legalis.

## 5. Źródła

1. Abrams H. B., Ochoa T. T., *The Law of Copyright 2023-2024 Edition*, vol. 1, Thomson Reuters;
2. Akidau R., Chernyak S., Lax R., *Streaming Systems: The What, Where, When, and How of Large-Scale Data Processing*, Sebastopol 2018;
3. Allgrove B. red., *International Copyright Law. A Practical Global Guide*, wyd. 2, Globe Law and Business 2022;

4. Arditi D., *Streaming Culture: Subscription Platforms And The Unending Consumption Of Culture*, Bingley 2021;
5. Austerberry D., *The Technology of Video and Audio Streaming*, wyd. 2, Focal Press 2013;
6. Baran A., *Bezwarunkowy charakter zgody na rozprowadzanie programów objętych regulacją must carry/must offer – stanowisko KRRiT z 27.1.2022 r.*, „Monitor Prawniczy” 2022, nr 5;
7. Bernevega A., Gekker A., *The Industry of Landlords: Exploring the Assetization of the Triple-A Game*, „Games and Culture” 2022, vol. 17(1);
8. Barta J. red., *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 4, Warszawa 2017;
9. Barta J. red., *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 3, Warszawa 2013;
10. Barta J. red., *Prawo autorskie*, System Prawa Prywatnego, t. 13, wyd. 2, Warszawa 2007;
11. Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Wprowadzenie*, wyd. 10, Warszawa 2024
12. Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2021;
13. Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2019;
14. Barta J., Markiewicz R., *Prawo autorskie*, Warszawa 2016;
15. Barta J. red., Markiewicz R. red., Matlak A. red., *Prawo mediów*, Warszawa 2005
16. Barta J. red., Markiewicz R. red., *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, wyd. V, Warszawa 2011;
17. Barta J., Markiewicz R., *Telewizja interaktywna a prawo autorskie*, Warszawa 2007;
18. Bekrycht T., Leszczyński J., Łabieniec P., *Podstawy doktryny prawnej*, Warszawa 2021;
19. Biliński M., *Problemy prawne działalności z zakresu e-sportu*, „Edukacja Prawnicza” 2020, nr 3;
20. Binder R. red., Vesting T. red., Beck'scher Kommentar zum Rundfunkrecht, C.H. Beck 2024;
21. Błęszyńska K., *Dozwolony użytek utworów w sprawozdaniach o aktualnych wydarzeniach jako ograniczenie praw autorskich w celu informacyjnym*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2022, nr 3;
22. Błęszyński J. red., *Oplaty kompensujące skutki zwielokrotniania utworów*, Warszawa 2025

23. Bornas Cayuela D., Djail A. R., Wajsman N., *Online copyright infringement in the European Union. Films, music, publications, software and TV (2017-2023)*, European Union Intellectual Property Office 2024
24. Brauneis R., Schechter R. E., *Copyright. A Contemporary Approach*, wyd. 2, West Academic Publishing 2018;
25. Brown R. S., Denicola R. C., *Copyright. Unfair Competition, and Related Topics Bearing on the Protection of Works of Authorship*, wyd. 13, University Casebook Series 2021;
26. Buyya R., Pathan M., Vakali A., *Content Delivery Networks*, Berlin 2008;
27. Calzone A. red., *The Reference Shelf: Internet Law*, Nowy Jork 2020;
28. Cannizzo A., Ramírez E., *Towards Procedural Map and Character Generation for the MOBA Game Genre*, „Ingeniería Y Ciencia” 2015, nr 11(22);
29. Castendyk O. red., Dommering E. red., Scheuer A. red., *European Media Law*, Kluwer Law International BV 2008;
30. Chałubińska-Jentkiewicz K., *Audiowizualne usługi medialne. Reglamentacja w warunkach konwersji cyfrowej*, Warszawa 2013;
31. Chałubińska-Jentkiewicz K., *Prawna ochrona treści cyfrowych*, Warszawa 2022;
32. Chałubińska-Jentkiewicz K., Karpiuk M., *Prawo nowych technologii. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2015;
33. Chen J., *Chinese Law: Context and Transformation*, Martinus Nijhoff Publishers 2008;
34. Chmielewski J., *Wykładnia autentyczna w praktyce orzeczniczej sądów administracyjnych*, „Zeszyty Naukowe Sądownictwa Administracyjnego” 2015, nr 3;
35. Clarida R. W., *Copyright Law Deskbook*, wyd. 2, Bloomberg BNA 2016;
36. Cordell N. red., *Intellectual Property and the Internet: A Global Guide to Protecting Intellectual Property Online*, Globe Business Publishing Ltd 2014;
37. Creech K. C., *Electronic Media Law and Regulation*, wyd. 6, Routledge 2013;
38. Cross J. T., Long D. E., Vetter G. R., You P. K., *Intellectual Property Law*, Carolina Academic Press 2015;
39. Crowell T. A., *The Pocket Lawyer for Filmmakers. A Legal Toolkit for Independent Producers*, wyd. 3, Routledge 2022;
40. Czapska M., *Możliwy wpływ Aktu o usługach cyfrowych na branżę gamingową - wybrane zagadnienia*, „Prawo Nowych Technologii” 2023, nr 3-4;

41. Czarny-Drożdżejko E., *Nowelizacja ustawy o radiofonii i telewizji w zakresie dostosowania do dyrektywy europejskiej o audiowizualnych usługach medialnych (wybrane aspekty)*, „Przegląd Prawa Publicznego” 2013, nr 7-8;
42. Czarny-Drożdżejko E., *Przestępstwa prasowe*, Warszawa 2013;
43. Czarny-Drożdżejko E., *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2014;
44. Czub K., *Prawa osobiste twórców dóbr niematerialnych. Zagadnienia konstrukcyjne*, Warszawa 2011
45. Danielewicz M., Tarkowski A., *Prawo autorskie w czasach zmiany. O normach społecznych korzystania z treści*, Warszawa 2013;
46. Demetriades G. C., *Streaming Media: Building and Implementing a Complete Streaming System*, Indianapolis 2003;
47. Dobkowski B., Laskowski K., *Zastosowanie technologii Dynamic Ad Insertion a regulacje ustawy o radiofonii i telewizji*, „Monitor Prawniczy” 2020, nr 20 (dodatek);
48. Doi T., Campbell D., *Japanese Copyright Law in the 21st Century*, Oceana Publications 2001;
49. Doliński J. M., *Utwór inspirowany w prawie autorskim*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2011, nr 4, s. 8-9;
50. Duda-Staworko E., *Pojęcie usługi platformy udostępniania wideo w prawie polskim i Unii Europejskiej*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 2022, nr 12;
51. Eboch M. M., *How Does Streaming Work*, Oxford 2021;
52. Elbakri W., *Video Streaming. Implementation of Video Streaming in Local And Wide Area Networks*, Saarbrücken 2011;
53. Engels S., Nordemann J. B., *The Portability Regulation (Regulation (EU)2017/1128): A Commentary on the Scope and Application*, „Journal of Intellectual Property, Information Technology and Electronic Commerce Law” 2018, vol. 9, issue 2;
54. Esarey A. red., Kluver R. red., *The Internet in China. Cultural, Political, and Social Dimensions 1980s-2000s*, Berkshire Publishing Group LLC 2015;
55. Fitzgerald B., Shi S. X., Foong C., Pappalardo K., *Country of Origin and Internet Publication: Applying the Berne Convention in the Digital Age*, „NIALS Journal of Intellectual Property” 2011, nr 1;



56. Flew T red., Martin F. R. red., *Digital Platform Regulation. Global Perspective on Internet Governance*, Palgrave Global Media Policy And Business 2022;
57. Flisak D. red., *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2015;
58. Flisak D., *Utwór multimedialny w prawie autorskim*, Warszawa 2008;
59. Follansbee J., *Get Streaming!: Quick Steps to Delivering Audio and Video Online*, Oxford 2004;
60. Frań-Adamek A., *Świadczenie usług drogą elektroniczną. Komentarz*, LEX/el. 2002;
61. Frenz W. red., *Handbook Industry 4.0*, Springer 2022;
62. Fischer B. red., Pązik A. red., Świerczyński M. red., *Prawo sztucznej inteligencji i nowych technologii 3*, Warszawa 2023;
63. Frieden J. D., Roche S. P., *E-Commerce: Legal Issues of the Online Retailer in Virginia*, "Richmond Journal of Law & Technology" 2006, vol. XIII, issue 2;
64. Frosio G. red., *The Oxford Handbook of Online Intermediary Liability*, Oxford University Press 2020;
65. Gabor D., *Amerykańska ustawa pomocowa The Consolidated Appropriations Act, 2021 a ochrona własności intelektualnej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2021, nr 4;
66. Gabor D., *Inline linking i framing w świetle prawa autorskiego*, „Folia Iuridica Universitatis Wratislaviensis” 2020, vol. 9(2);
67. Gabor D., *Pola eksploatacji w polskim prawie autorskim*, Katowice 2021, niepubl.;
68. Gabor D., *Prawne aspekty twórczości commentary*, „Opolskie Studia Administracyjno-Prawne” 2022, vol. 20(1);
69. Gabor D., *Prawo prywatne w metawersum*, „Prawo Nowych Technologii” 2022, nr 4;
70. Gabor D., Grzybczyk K., *Digimodernizm: wpływ nowych technologii na kulturę XXI wieku*, „Prawo Nowych Technologii”, 2021, nr 1;
71. Gersdorf H. red., Paal B. P. red., *Beck'scher Online-Kommentar Informations- und Medienrecht*, C.H. Beck 2016;
72. Gęsicka K. D., *Publiczne udostępnianie utworu w orzecznictwie Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2014, nr 3;

73. Gienas K., *Systemy Digital Rights Management w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2008;
74. Glasser A. R., *Video Voodoo: Copyright in Video Game Computer Programs*, „Federal Communications Law Journal” 1986, vol. 38(1);
75. Gliściński K., *Wyodrębnianie się nowych pól eksploatacji i ich wpływ na obrót prawami do utworów*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej”, 2010, z. 109;
76. Golka M., *Czym jest społeczeństwo informacyjne?*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny”, 2005, nr 4;
77. Gołaczyński J. red., Skibicki R. red., *Akt o usługach cyfrowych. Komentarz*, Warszawa 2024;
78. Gołaszewska A., *Między publicznym udostępnianiem utworu, jego zwielokrotnieniem a wprowadzeniem do obrotu egzemplarza*, „Studia Prawa Prywatnego” 2020, nr 3;
79. Górnicki L., *Rozwój idei praw autorskich: od starożytności do II wojny światowej*, Wrocław 2013;
80. Grabowski M., Zając A., *Dane, informacja, wiedza – próba definicji*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie”, 2009, nr 798, [https://www.cri.agh.edu.pl/uczelnia/tad/APSI/cwiczenia/Dane\\_informacje\\_wiedza.pdf](https://www.cri.agh.edu.pl/uczelnia/tad/APSI/cwiczenia/Dane_informacje_wiedza.pdf), dostęp: 16.1.2022 r.;
81. Grau O., *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge 2002, s. 13;
82. Grochowski M. red., *Rynek cyfrowy. Akt o usługach cyfrowych. Akt o rynkach cyfrowych. Rozporządzenie platform-to-business. Komentarz*, Warszawa 2024;
83. Grzeszak T., Janiszewska B., *O odpowiedzialności portalu informacyjnego – cz. I*, „Monitor Prawniczy” 2017, nr 19;
84. Grzybczyk K. red., *E-sport. Prawne aspekty*, Warszawa 2021;
85. Gumularz M. red., *Akt o usługach cyfrowych. Komentarz*, Warszawa 2024;
86. Guo Y. red., *Research on Selected China's Legal Issues of E-Business*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg 2015;
87. Guzik T. J., *Pola eksploatacji telewizji interaktywnej przyjęte w polskim prawie autorskim*, „Zeszyt Naukowy Naukowego Koła Cywilistów. Prawo Autorskie i Własność Przemysłowa” 2014;

88. Haberkó J. red., Grykiel J. red., Mularski K. red., *Ius civile vigilantibus scriptum est. Księga jubileuszowa Profesora Adama Olejniczaka*, 2022;
89. Heath C. red., *Intellectual Property Law in China*, wyd. 2, Wolters Kluwer 2021
90. Hofmann F. red., Raue B. red., *Digital Services Act. Gesetz über digitale Dienste*, Baden-Baden 2023;
91. Hughes J., *Joined Cases C-682/18 and C-683/18 Peterson v. Google & Youtube And Elsevier v. Cyando (C.J.E.U.)*, "International Legal Materials" 2022, vol. 61, issue 3;
92. Hulkó G., Kálmán J., Lapsánszky A., *The politics of digital sovereignty and the European Union's legislation: navigating crises*, "Frontiers in Political Science" 2025, vol. 7;
93. Husovec M., Roche Laguna I., *Digital Services Act: A Short Primer*, [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=4153796](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4153796), dostęp: 7.4.2024 r.;
94. Ibrus I., Rohn U., *Sharing killed the AVMSD star: the impossibility of European audiovisual media regulation in the era of the sharing economy*, „Internet Policy Review” 2016, vol. 5, issue 2;
95. Izdebski H. red., Łazarska A. red., *Metodologia dysertacji doktorskiej dla prawników. Teoria i praktyka*, Warszawa 2022;
96. Kalpokas I., Kalpokienė J., *Regulating the Metaverse. A Critical Assessment*, Routledge 2023;
97. Kanani S., *Live video streaming over wireless networks*, Saarbrücken 2014;
98. Keller P., *European and International Media Law: Liberal Democracy, Trade, and the New Media*, Oxford University Press 2011;
99. Kępiński M. red., *Sport i media. Problemy prawne*, Poznań 1997;
100. Kępiński M., Kępiński J., Kłafkowska-Waśniowska K., Sikorski R., *Własność intelektualna w obrocie elektronicznym*, Warszawa 2015;
101. Kłafkowska-Waśniowska K., *Elektroniczne wersje gazet i czasopism a audiowizualne usługi medialne w prawie Unii Europejskiej i prawie polskim – glosa do wyroku Trybunału Sprawiedliwości z 21.10.2015 r. w sprawie C-347/14 New Media Online GmbH przeciwko Bundeskommunikationssenat*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2016, nr 8;
102. Kłafkowska-Waśniowska K., *Glosa do wyroku TS z dnia 7 grudnia 2006 r., C-306/05*, LEX/el. 2010;

103. Kłafkowska-Waśniowska K., *Prawa do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*, Warszawa 2008;
104. Kłafkowska-Waśniowska K., *Nowe formy usług medialnych a przesłanka odpowiedzialności redakcyjnej w dyrektywie o audiowizualnych usługach medialnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2014, nr 2;
105. Kłafkowska-Waśniowska K., *Regulacja audiowizualnych usług medialnych na żądanie. Nowe rozwiązania dla „nowych mediów”?*, „Internetowy Kwartalnik Antymonopolowy i Regulacyjny” 2015, nr 7(4);
106. Kłafkowska-Waśniowska K., *Swobodny przepływ audiowizualnych usług medialnych na żądanie w Unii Europejskiej*, Warszawa 2016;
107. Konarski X., *Status prawny platform internetowych na podstawie projektu Aktu o usługach cyfrowych (AUC)*, „Prawo Nowych Technologii” 2021, nr 1;
108. Koo J., *The EU Right of Communication to the Public: From Liability to Responsibility*, “International Review of Intellectual Property and Competition Law” 2024, vol. 55;
109. Kostka G., *China’s social credit systems and public opinion: Explaining high levels of approval*, „New Media & Society” 2019, vol. 12, issue 7;
110. Krasuski A., *Leksykon prawa nowych technologii. 100 podstawowych pojęć*, Warszawa 2021;
111. Kręcisiz M., *Glosa do wyroku TS z dnia 13 lutego 2014 r., C-466/12*, LEX/el. 2014;
112. Laskowska-Litak E., *Niejednolita nowelizacja prawa autorskiego*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2024, nr 10
113. Laskowska-Litak E., *Pojęcie utworu w prawie autorskim*, Warszawa 2022;
114. Laskowska-Litak E., *Utwór czy utwory? Zasada jedności utworu a utwory hybrydowe*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2022, nr 1;
115. Laskowska-Litak E. Red., Markiewicz R. red., *Prawo autorskie. Komentarz do wybranego orzecznictwa Trybunału Sprawiedliwości UE*, Warszawa 2019;
116. Laudon K. C., Traver C. G., *E-commerce 2021-2022. Business. Technology. Society.*, wyd. 17 (Global Edition), Pearson 2022;

117. Lee M. S., *Entertainment and Intellectual Property Law 2023-2024 Edition*, Thomson Reuters;
118. Lipschultz J. H., *Social Media Law and Ethics*, Routledge 2021;
119. Loefflad C., Chen M., Grossklags J., *Reputational Discrimination and Fairness in China's Social Credit System*, „Digital Government: Research and Practice” 2024, vol. 5, issue 4;
120. Lubasz D. red., Namysłowska M. red., *Akt o usługach cyfrowych. Komentarz*, Warszawa 2024;
121. Łada P., *Sztuka a prawo autorskie. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2014
122. Łętowska E., *Interpretacja a subsumpcja zwrotów niedookreślonych i nieostrych*, „Państwo i Prawo” 2011, nr 7-8;
123. Machała W., *ACTA 2 czy Nihil novi? Pierwsze refleksje na temat dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady o prawie autorskim na jednolitym rynku cyfrowym*, „Monitor Prawniczy” 2019, nr 18;
124. Machnikowski P. red., *Zobowiązania*, t. I, Warszawa 2022;
125. Madiega T., *Digital sovereignty for Europe*, „EPRS Ideas Paper” 2020, [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2020/651992/EPRS\\_BRI\(2020\)651992\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2020/651992/EPRS_BRI(2020)651992_EN.pdf), dostęp: 9.3.2025 r.;
126. Markiewicz M., *Zarząd wspólnym prawem autorskim*, Warszawa 2018;
127. Markiewicz R., *Prawo autorskie na jednolitym rynku cyfrowym. Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2019/790*, Warszawa 2021;
128. Markiewicz R. red., *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. I, Warszawa 2021;
129. Markiewicz R. red., *Ustawy autorskie. Komentarze*, t. II, Warszawa 2021;
130. Markiewicz R., *Zdezorientowany prawnik o publicznym udostępnianiu utworów*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2016, nr 4
131. Markowski J., *Autorskie prawa osobiste twórców gier komputerowych*, Warszawa 2020;
132. Marmayou J.-M., *Sports Law in France*, wyd. 2, Wolters Kluwer 2019;
133. Marr B., *The Future Internet. How the Metaverse, Web 3.0, and blockchain will transform business and society*, Wiley 2023;
134. Maryniak Ł., *Odpowiedzialność za stosowanie hiperłączy (linków)*, „Prawo Mediów Elektronicznych” 2021, nr 1;

135. Maryniak Ł. (red.), Gabor D., *Organizacja produkcji filmowej w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2023;
136. Matlak A., *Dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2010, nr 2;
137. Matlak A., *Nowe zasady dotyczące nadawania oraz reemisji programów radiowych i telewizyjnych z wykorzystaniem cyfrowych kanałów dystrybucyjnych wynikające z dyrektywy 2019/789*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2020, nr 2;
138. Matlak A. red., *Prawo autorskie*, System Prawa Unii Europejskiej, t. 13, wyd. 11, Warszawa 2025;
139. Matlak A., *Projekt polskiej implementacji dyrektywy 2019/789 dotyczącej wykonywania praw autorskich i praw pokrewnych w odniesieniu do transmisji online oraz reemisji programów*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2023, nr 1;
140. Matlak A., *Reemisja kablowa utworów w świetle orzecznictwa Sądu Najwyższego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2009, nr 1;
141. Matlak A., Targosz T., Wyrwiński M., *Wybrane aspekty implementacji przepisów dyrektywy 2019/790 i dyrektywy 2019/789 w zakresie udostępniania utworów online*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2020, nr 4;
142. Matusiak I., *Gra komputerowa jako przedmiot prawa autorskiego*, Warszawa 2013;
143. Matysiak M., *Konsekwencje prawne transgranicznego charakteru umowy o świadczenie usług typu cloud gaming*, „Studia Prawnicze” 2018, nr 5 spec.;
144. Michalak A., *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2019;
145. Mik C., *Media masowe w europejskim prawie wspólnotowym*, Toruń 1999;
146. Montagnani M. L., Trapova A. Y., *Safe harbours in deep waters: a new emerging liability regime for Internet intermediaries in the Digital Single Market*, „International Journal of Law and Information Technology” 2018, vol. 26, issue 4;
147. Mooney C., *Music and Video Streaming*, New York 2016;

148. Morais Carvalho J., *Airbnb Ireland Case: One More Piece in the Complex Puzzle Built by the CJEU around Digital Platforms and the Concept of Information Society Service*, „Italian Law Journal” 2020, vol. 6, issue 2;
149. Mubarak K., *Redefining Industry 4.0 and Its Enabling Technologies*, „Journal of Physics: Conference Series”, 2020, nr 1569;
150. Nguyen X.-T., Conway D. M., Mtima L., McLean W. F., Michiko Morris E., *Transnational Intellectual Property Law. Cases and Material from the United States, Europe, Japan, And China*, wyd. 2, West Academic Publishing 2022;
151. Noam E., *The Content, Impact and Regulation of Streaming Video. The Next Generation of Media Emerges*, Edward Elgar Publishing 2021;
152. Nowak A. K., *Definicja pojęcia prawa do publicznego udostępnienia utworów na tle art. 3 dyrektywy 2001/29/WE i art. 8 ust. 2 dyrektywy 2006/115/WE – glosa do wyroku Trybunału Sprawiedliwości z 31.05.2016 r. w sprawie C-117/15 Reha*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2017, nr 4;
153. Niewęglowski A., *Prawo autorskie. Komentarz*, Warszawa 2021;
154. Niewęglowski A. red., *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2021;
155. Ochoa T. T., Ghosh S., Lafrance M., *Understanding Intellectual Property Law*, wyd. 4, Carolina Academic Press 2019;
156. Oda H., *Japanese Law*, wyd. 4, Oxford University Press 2021;
157. Olson K. C., *Legal information. How to Find It, How to Use It*, Oryx Press 1999;
158. Ostrowska M., *Let's play - działalność internautów a gra komputerowa z perspektywy prawa autorskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2019, nr 2;
159. Pacek G., *Wykorzystywanie przez prasę utworów chronionych prawem autorskim*, Warszawa 2015;
160. Petit M., *Language policy in the 21st century: Internet and the prominence of Catalan content in on-demand audiovisual services*, „Revista de Llengua i Dret, Journal of Language and Law” 2018, no. 70;
161. Piątek S. red., *Ustawa o radiofonii i telewizji. Komentarz*, Warszawa 2014;
162. Piech M., *Pośrednicy internetowi w prawie Unii Europejskiej. Rola i obowiązki wobec treści użytkowników*, Warszawa 2019;

163. Piesiewicz P. F., *Utwór muzyczny i jego twórca*, Warszawa 2009;
164. Podrecki P., *Prawo Internetu*, Warszawa 2007;
165. Pohle J., Thiel T., *Digital sovereignty*, „Internet Policy Review” 2020, vol. 9, issue 4;
166. Pytel K., Osetek S., *Systemy operacyjne i sieci komputerowe*, cz. I, Warszawa 2010;
167. Radoniewicz F., *Ochrona programów komputerowych w prawie UE (cz. I)*, „Europejski Przegląd Sądowy” 2009, nr 3;
168. Redakcja, *Produkcja filmowa a działalność promocyjna, medialna i reklamowa. Lokowanie produktu*, „Edukacja Prawnicza” 2024, nr 1;
169. Reid A., Tu S., Port K. L., *Fundamentals of United States Intellectual Property Law. Copyright, Patent, and Trademark*, wyd. 6, Wolters Kluwer 2018;
170. Rendas T., *Streaming platforms under Portuguese copyright law*, „Journal of World Intellectual Property” 2022, vol. 25, issue 2;
171. Rezzag M., *Legislative Report: Protecting Lawful Streaming Act of 2020*, „Cybaris®” 2024, vol. 15, issue 2, article 15;
172. Richardson M. red., Ricketson S. red., *Research Handbook on Intellectual Property in Media and Entertainment*, Edward Elgar Publishing Ltd 2017;
173. Ritterman S., *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*, Kraków 1937;
174. Rosati E., *Does the duration of the storage matter? Live streaming providers as ‘online content sharing service providers’ under Directive 2019/790*, [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3594793](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3594793), dostęp: 9.3.2025 r.;
175. Rosati E., *GS Media and its implications for the construction of the right of communication to the public within EU copyright architecture*, “Common Market Law Review” 2017, vol. 54(4), <https://ssrn.com/abstract=2943040>, dostęp: 9.08.2025 r.;
176. Rozgonyi K., *Negotiating new audiovisual rules for Video Sharing Platforms: proposals for a Responsive Governance Model of speech online*, „Revista Catalana de Dret Públic” 2020, issue 61;
177. Sakthivel M., *Broadcasters’ Rights in the Digital Era. Copyright Concerns on Live Streaming*, Koninklijke Brill NV 2020;
178. Sarbiński R. M. red., Machała W. red., *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, Warszawa 2019;



179. Savola P., *EU Copyright Liability for Internet Linking*, "Journal of Intellectual Property, Information Technology and E-Commerce Law" 2017, 8;
180. Sawicki M., *Pojęcie prasy i przestępstwa prasowego*, „Prokuratura i Prawo” 2014, nr 1;
181. Sawicki M., *Ochrona małoletniego w audiowizualnych usługach na żądanie*, „Przegląd Sądowy” 2014, nr 7-8;
182. Sawyer M. S., *Filters, Fair Use & Feedback: UserGenerated Content Principles and the DMCA*, „Berkeley Technology Law Journal” 2009, vol. 24;
183. Schaub M., *Why Uber is an information society service*, „Journal of European Consumer and Market Law” 2018, vol. 7, issue 3;
184. Schéré E., *Where is the morality? Moral rights in international intellectual property and trade law*, „Fordham International Law Journal” 2018, vol. 41, issue 3;
185. Schendl E., *Japanese Anime and Manga Copyright Reform*, “Washington University Global Studies Law Review” 2016, vol. 15, issue 4
186. Schwemer S. F., Mahler T., Styri H., *Liability Exemptions of Non-Hosting Intermediaries: Sideshow in the Digital Services Act?*, „Oslo Law Review” 2021, vol. 8, no. 1;
187. Scott M. D., *Scott on Multimedia Law*, vol. 1, wyd. 3, Aspen Publishers 2008, 2013-1 Supplement;
188. Shao G., *Internet Law in China*, Chandos Publishing 2012;
189. Sieńczyło-Chlabicz J. red., *Prawo własności intelektualnej. Teoria i praktyka*, Warszawa 2021;
190. Sieradzka M., Zdyb M., *Ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. Komentarz*, wyd. II, Warszawa 2016
191. Siwicki M., *Media strumieniowe w Internecie*, „Państwo i Prawo” 2012, nr 8;
192. Siwicki M., *Nowe formy eksploatacji utworów w chmurze obliczeniowej – cz. I*, „Monitor Prawniczy” 2015, nr 20;
193. Siwicki M., *Nowe formy eksploatacji utworów w chmurze obliczeniowej – cz. II*, „Monitor Prawniczy” 2015, nr 21;
194. Siwicki M., *Ochrona praw autorskich, bezpieczeństwa systemów informatycznych, danych osobowych i tajemnicy telekomunikacyjnej w chmurach obliczeniowych*, „Prokuratura i Prawo” 2015, nr 5;

195. Skąpska-Capińska A., Okoń Z., *Eksploracja utworów w sieci w świetle dyrektywy UE o prawie autorskim w społeczeństwie informacyjnym*, „Monitor Prawniczy” 2002, nr 24
196. Skibicki R., *Filtracja treści jako element ochrony praw autorskich*, Warszawa 2025;
197. Skrzypczak J., *Status prawny mediów spersonalizowanych*, „Internetowy Kwartalnik Antymonopolowy i Regulacyjny” 2015, nr 7(4);
198. Smith M. D., Telang R., *Streaming, Sharing, Stealing, Big Data and the Future of Entertainment*, Cambridge 2016;
199. Smith Ekstrand V., Ring Carlson C., Coyle E., Dente Ross S., Reynolds A., *Trager’s The Law of Journalism, and Mass Communication*, wyd. 8, SAGE Publications, Inc 2023;
200. Smycz M., *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz do zmian wprowadzonych ustawą z dnia 28 października 2002 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, LEX/el. 2003;
201. Snow N., *Intellectual Property. A Survey of the Law*, wyd. 2, Carolina Academic Press 2020
202. Sobczak J., *Radiofonia i telewizja. Komentarz*, Kraków 2001;
203. Sobczak K., *YouTube nie odpowiada za pirackie treści na platformie. Omówienie wyroku TS z dnia 22 czerwca 2021 r., C-682/18 i C-683/18 (YouTube i Cyando)*, LEX/el. 2021;
204. Song S. H., *New Challenges of Chinese Copyright Law in the Digital Age. A Comparative Copyright Analysis of ISP Liability, Fair Use and Sports Telecasts*, Kluwer Law International 2012;
205. Soppa-Garstecka M., *Usługi platform internetowych w świetle Aktu o usługach cyfrowych - analiza i kontekst prawny*, „Prawo Nowych Technologii” 2023, nr 3-4;
206. Soria A. red., Maldonado J. red., *Computer Games : Learning Objectives, Cognitive Performance and Effects on Development*, New York 2010;
207. Srejavic N., *Copyright protection for works in the language of life*, „Washington Law Review” 2022, vol. 97(2);
208. Stępień K., *Folksonomia i tagowanie*, „Biuletyn EBIB” 2012, nr 2(129);
209. Stringhi E., *„Revenge porn” on on-line platforms: legal interpretations and approaches to combat non-consensual intimate image distribution*, Rzym 2023;

210. Strzępek K., *Znaczenie orzecznictwa niemieckiego Federalnego Sądu Konstytucyjnego dla praktyki orzeczniczej polskiego Trybunału Konstytucyjnego*, „Przegląd Prawa Konstytucyjnego” 2022, nr 1 (65)
211. Sugaya M. red., *Perspectives on the Japanese Media and Content Policies*, Springer 2021;
212. Sulej W., Ziółkowska M., *Efektywność mediów strumieniowych*, „Biuletyn Instytutu Automatyki i Robotyki”, 2011, nr 30;
213. Swan E. J., *Internet Law. A Concise Guide to Regulation Around the World*, Wolters Kluwer 2022
214. Szczotka J., *Utwory audiowizualne - stan oczekiwania na nowelizację prawa autorskiego*, „Przegląd Sądowy” 2009, nr 1;
215. Szmigielski A., *Regulacja nieuczciwych i nietransparentnych praktyk handlowych w relacji między użytkownikami biznesowymi a platformami —znaczenie prawa antymonopolowego*, „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 2020, nr 9;
216. Szostek D. red., *LegalTech. Czyli jak bezpiecznie korzystać z narzędzi informatycznych w organizacji, w tym w kancelarii oraz dziale prawnym*, Warszawa 2021;
217. Ślęzak P., *Emisja filmu przez stację telewizyjną "na zamówienie" widza*, „Państwo i Prawo” 2003, nr 9;
218. Ślęzak P., *Kulinaria w polskim prawie własności intelektualnej*, Warszawa 2022;
219. Ślęzak P., *Prawo autorskie. Wzór umów z komentarzem*, Warszawa 2012;
220. Ślęzak P. red., *Prawo mediów*, Warszawa 2020;
221. Ślęzak P., *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*, Warszawa 2012;
222. Ślęzak P. red., *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, Warszawa 2017;
223. Ślęzak P., *Zastosowanie konstrukcji pól eksploatacji w dziedzinie umów prawa autorskiego dotyczących utworów audiowizualnych*, Katowice 2007;
224. Targosz T., K. Włodarska-Dziurzyńska, *Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe*, Warszawa 2010;
225. Truszczyńska G., Strzelecka B., *Umowa na usługę publikacji ogłoszeń prasowych*, Legalis 2016;
226. Trinidad García Leiva M., *VoD platforms and prominence: a European regulatory approach*, „Media International Austria” 2021, vol. 180(1);

227. Ullrich H., *TRIPS: Adequate Protection, Inadequate Trade, Adequate Competition Policy*, „Pacific Rim Law & Policy Journal” 1995, vol. 4;
228. Van Drie M., *Hearing through the théâtrophone: Sonically constructed spaces and embodied listening in late nineteenth-century French theatre*, „SoundEffects - An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience” 2015, nr 5(1);
229. van Rooij B. red., Sokol D. D. red., *The Cambridge Handbook of Compliance*, Cambridge University Press 2020;
230. Verhuyck H., *The Achilles Heel of the Platform-to-Business Regulation: no unfair term protection for platform workers?*, „Journal of Law, Market & Innovation” 2024, vol. 3, issue 3;
231. Wang Y., *Network Copyright Protection in China*, Verlag Dr. Kovac;
232. Wang X., Cao S., *Harnessing the stream: algorithmic imaginary and coping strategies for live-streaming e-commerce entrepreneurs on Douyin*, „The Journal of Chinese Sociology” 2024, nr 11;
233. Weisenhaus D. red., NM Young S. red., *Media Law and Policy in the Internet Age*, Oxford and Portland, Oregon 2017;
234. Wetoszka D., *Prawo sportowe*, Warszawa 2018;
235. Węgiński M., *Charakterystyka prawna umów zawieranych drogą elektroniczną*, Warszawa 2020;
236. Widła B., *Odpowiedzialność za naruszenie majątkowych praw autorskich przez stosowanie odesłań (linków) internetowych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2010, z. 110;
237. Wood J., Holmes K., *Gaming technology: streaming, VR, and more*, King's Lynn 2019;
238. Woźny J., *Europejski kodeks łączności elektronicznej – kategoryzacja usług łączności elektronicznej*, „Internetowy Kwartalnik Antymonopolowy i Regulacyjny” 2020, nr 1(9);
239. Wrzosek M., *Zjawisko dezinformacji w dobie rewolucji cyfrowej: państwo, społeczeństwo, polityka, biznes*, Warszawa 2019;
240. Wróbel M., *Prawo do umieszczania linku odsyłającego do innej strony internetowej, na której znajduje się utwór chroniony prawem autorskim - glosa*, „Monitor Prawniczy” 2015, nr 17;

241. Yang Y., Gao J., Qi J., *Moderating effect of consumers' opinion leader acceptance: Exploring the relationship between livestreaming shopping and online shopping safety satisfaction*, "Electronic Commerce Research" 2024 (online);
242. Yoshikawa K., *Hyperlinking and Copyright Infringement in Japan*, The Munich Intellectual Property Law Center 2019 (praca w ramach studiów LL.M. IP, promotor pracy: A. Strowel);
243. Załucki M. red., *Kodeks cywilny. Komentarz*, wyd. 3, Warszawa 2023;
244. Zdzikot T., *Status prawny telewizji hybrydowej na gruncie przepisów ustawy o radiofonii i telewizji*, „Internetowy Kwartalnik Antymonopolowy i Regulacyjny” 2015, nr 7(4);
245. Zhong R., Han S., Wang Z., *Developing personas for live streaming commerce platforms with user survey data*, „Universal Access in the Information Society” 2023;
246. Żerański P., *Zakres dozwolonego użytku dostawcy usług internetowych w świetle art. 23<sup>1</sup> Prawa autorskiego w kontekście ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną*, „Monitor Prawniczy” 2008, nr 20;

## 6. Inne

1. Berendt B., Hanser C., *Tags are not Metadata, but "Just More Content" – to Some People*, CFP: International Conference on Weblogs and Social Media, Boulder, Colorado, USA, 26-28 marca 2007 r.;
2. Deng X. H., Liu D., *Research on Copyright Protection of Computer Games*, „E3S Web of Conferences” 2020, International Symposium on Energy, Environmental Science and Engineering 2020, vol. 218;
3. Durain J. red., Salles R. red., *E-sport la pratique compétitive du jeu vidéo. Rapport intermédiaire*, <https://www.economie.gouv.fr/files/files/PDF/rapport-etape-esport-mars2016.pdf>, dostęp: 30.03.2025 r.;
4. Durain J. red., Salles R. red., Kirchner A. red., *Rapport concernant la pratique compétitive du jeu vidéo (e-sport)*, [https://www.entreprises.gouv.fr/files/files/directions\\_services/politique-et-enjeux/entrepreneuriat/rapport-pratique-jeu-video.pdf](https://www.entreprises.gouv.fr/files/files/directions_services/politique-et-enjeux/entrepreneuriat/rapport-pratique-jeu-video.pdf), dostęp: 30.03.2025 r.;

5. Japan Patent Office, Asia-Pacific Industrial Property Center, JIII, *Outline of the Japanese Copyright Law*, 2008;
6. Kancelaria Sejmu. Biuro Komisji Sejmowych, *Pełny zapis przebiegu posiedzenia Komisji Cyfryzacji, Innowacyjności i Nowoczesnych Technologii – podkomisji stałej do spraw sztucznej inteligencji i przejrzystości algorytmów (nr 9) z dnia 5 lutego 2025 r.*, <https://orka.sejm.gov.pl/zapisy10.nsf/0/34D60C09F5619F8CC1258C4B0078E558/%24File/0053510.pdf>, dostęp: 22.06.2025 r.;
7. Lederer S., Müller C., Timmerer C., *Dynamic Adaptive Streaming over HTTP Dataset*, Conference: Proceedings of the Third Annual ACM SIGMM Conference on Multimedia Systems, Chapel Hill, NC, USA, 22-24 lutego 2012 r.;
8. Loguinov D., Radha H., *Measurement study of low-bitrate internet video streaming*, IMW '01 Proceedings of the 1st ACM SIGCOMM Workshop on Internet Measurement, New York, 2001;
9. Ministerstwo Cyfryzacji, *Wyniki konsultacji założeń wdrożenia Aktu o usługach cyfrowych w Polsce*, <https://www.gov.pl/web/cyfryzacja/wyniki-konsultacji-zalozen-wdrozenia-aktu-o-uslugach-cyfrowych-w-polsce>, dostęp: 22.06.2025 r.;
10. Standards and Detailed Rules for the Review of Online Short Video Content (2021) – Standardy oraz szczegółowe zasady weryfikacji treści krótkich filmów wideo online, China Law Translate, <https://www.chinalawtranslate.com/en/short-video-content/>, dostęp: 21.06.2025 r.;
11. Uzasadnienie Rządowego projektu ustawy o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz niektórych innych ustaw, druk 406.
12. Wniosek Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady w sprawie jednolitego rynku usług cyfrowych (akt o usługach cyfrowych) i zmieniające dyrektywę 2000/31/WE z 15.12.2020 r., COM/2020/825 final;
13. Wojtaszczyk K. A. red., Wiśniewska-Grzelak J. red., *Teorie i metody w studiach europejskich – V Ogólnopolskie Europeistyczne Warsztaty Metodologiczne dla Doktorantów i Habilitantów*, Warszawa 2015;
14. World Intellectual Property Organization, *Basic proposal for the substantive provisions of the Treaty on certain questions concerning the protection of literary and artistic works to be considered by the Diplomatic Conference*, 1996, CRNR/DC/4, s. 16-18.

## 7. Źródła internetowe

1. Adobe, *What does PDF mean?*, <https://www.adobe.com/acrobat/about-adobe-pdf.html>, dostęp: 14.12.2021 r.;
2. Agency for Cultural Affairs, *Amendment to the Copyright Act Approved by the Ordinary Session of the Diet in 2020*, [https://www.bunka.go.jp/english/policy/copyright/amendments\\_2020/](https://www.bunka.go.jp/english/policy/copyright/amendments_2020/), dostęp: 14.06.2025 r.;
3. Akademia Leona Koźmińskiego, *Prawo Nowoczesnych Technologii*, <https://www.kozminski.edu.pl/pl/oferta-edukacyjna/studia-podyplomowe/prawo-nowoczesnych-technologii>, dostęp: 15.7.2023 r.;
4. Alphabet, <https://www.linkedin.com/company/alphabet-inc/?originalSubdomain=pl>, dostęp: 31.03.2025 r.;
5. Amazon, *Conditions of Use*, <https://www.amazon.com/gp/help/customer/display.html?nodeId=508088>, dostęp: 31.03.2025 r.;
6. Arcom, *Sport et audiovisuel*, <https://www.arcom.fr/nous-connaitre-nos-missions/garantir-le-pluralisme-et-la-cohesion-sociale/sport-et-audiovisuel>, dostęp: 01.05.2025 r.;
7. arhn.eu, *Krok naprzód, krok wstecz: Pokémon Scarlet/Violet | recenzja arhn.eu*, <https://www.youtube.com/watch?v=XTEchPNjMnU>, dostęp: 22.12.2022 r.;
8. ATIS Telecom Glossary, *on-line*, [https://glossary.atis.org/glossary/on-line-2/?search=on-line&page\\_number=&sort=ASC](https://glossary.atis.org/glossary/on-line-2/?search=on-line&page_number=&sort=ASC), dostęp: 3.2.2024 r.;
9. Baidu, <https://www.baidu.com>, dostęp: 31.03.2025 r.;
10. M. Balderston, *Pirating Streamed Content to Become Felony*, <https://www.tvtechnology.com/news/pirating-streaming-content-to-become-felony>, dostęp: 15.05.2025 r.;
11. Baran A., Gabor D., Konarski X., Sopka-Garstecka M., Wasilewski P., *Akt o usługach cyfrowych. Od 17 lutego internet będzie miał swoją konstytucję [PORADNIK]*, <https://serwisy.gazetaprawna.pl/orzeczenia/artykuly/9352767>, dostęp: 23.12.2023 r.;

12. Baran A., Gabor D., Konarski X., Wasilewski P., *Akt o usługach cyfrowych. 81 pytań i odpowiedzi*, <https://www.gazetaprawna.pl/firma-i-prawo/artykuly/9428004,akt-o-uslugach-cyfrowych-81-pytan-i-odpowiedzi.html>, dostęp: 22.7.2024 r.;
13. Basbas F. J., *BTS will livestream final „Permission to dance on stage in LA” concert*, <https://www.bandwagon.asia/articles/how-to-watch-bts-online-concert-permission-to-dance-on-stage-tickets-livestream-virtual-venewlive-weverse-bighit-music-hybe-october-2021>, dostęp: 2.1.2022 r.;
14. Binance Academy, *Sieci Peer-to-Peer*, <https://academy.binance.com/pl/articles/peer-to-peer-networks-explained>, dostęp: 24.11.2021 r.;
15. Blecha P., *Muzak, Inc. — Originators of "Elevator Music"*, <https://www.historylink.org/File/10072>, dostęp: 5.3.2022 r.;
16. Bundesgerichtshof, [https://www.bundesgerichtshof.de/EN/Home/homeBGH\\_node.html;jsessionid=449C7397040AA4764C9BF444FF4F0DE8.2\\_cid294](https://www.bundesgerichtshof.de/EN/Home/homeBGH_node.html;jsessionid=449C7397040AA4764C9BF444FF4F0DE8.2_cid294), dostęp: 15.12.2022 r.;
17. Business Insider, *Co to jest streaming i na czym polega?*, <https://businessinsider.com.pl/lifestyle/co-to-jest-streaming-i-na-czym-polega/fc20pqk>, dostęp: 23.12.2021 r.;
18. Bybyk A., *The history of live streaming*, <https://restream.io/blog/history-of-live-streaming/>, dostęp: 6.3.2022 r.;
19. ByteDance, <https://www.bytedance.com/en/>, dostęp: 31.03.2025 r.;
20. Cambridge Dictionary, *podcast*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/podcast>, dostęp: 8.11.2022 r.;
21. Career Explorer, *What does a video game designer do?*, <https://www.careerexplorer.com/careers/video-game-designer/>, dostęp: 1.12.2022 r.;
22. CFsport, <https://www.youtube.com/c/CFsportpl/videos>, dostęp: 2.1.2022 r.;
23. Chase, *State of the Stream for October 2021: Twitch is rising again, Esports has a big month, and VTubers are moving on up*, <https://blog.streamelements.com/state-of-the-stream-for-october-2021-2e866a05cd77>, dostęp: 1.12.2021 r.;
24. Charzyński B., *Streaming – co to jest? Czy platformy streamingowe zastąpią TV i radio?*, <https://scroll.morele.net/poradniki/streaming-co-to-jest-czy-platformy-streamingowe-zastapia-tv-i-radio/>, dostęp: 23.12.2021 r.;



25. Cloud Gaming Polska, *Google STADIA - Tanio, dobrze i wszędzie? Test platformy, która wzbudza najwięcej kontrowersji.*, <https://www.youtube.com/watch?v=Wj6eyoXw6OQ>, dostęp: 2.1.2022 r.;
26. Cohen B., *The BitTorrent Protocol Specification*, [https://www.bittorrent.org/beps/bep\\_0003.html](https://www.bittorrent.org/beps/bep_0003.html), dostęp: 24.11.2021 r.;
27. Council of Europe, *European Convention on Transfrontier Television*, <https://rm.coe.int/168007b0d8>, dostęp: 12.8.2023 r.;
28. Crawmarex [GMV], [GMV] - Leave It All Behind You, <https://www.youtube.com/watch?v=ZlguEMbfqeE>, dostęp: 3.11.2022 r.;
29. CSA, *Le CSA et l'Hadopi sont devenus l'Arcom : ce qu'il faut retenir*, <https://www.csa.fr/Informer/Toutes-les-actualites/Actualites/Le-CSA-et-l-Hadopi-sont-devenus-l-Arcom-ce-qu-il-faut-retenir>, dostęp: 29.04.2025 r.;
30. Czerny P., *Naziemna telewizja cyfrowa – lista kanałów dostępnych w standardzie DVB-T2*, <https://nano.komputronik.pl/n/naziemna-telewizja-cyfrowa/>, dostęp: 13.8.2023 r.
31. Dean B., *Netflix Subscriber and Growth Statistics: How Many People Watch Netflix in 2022?*, <https://backlinko.com/netflix-users>, dostęp: 8.12.2021 r.;
32. De Groot J., *What is Digital Rights Management?*, <https://digitalguardian.com/blog/what-digital-rights-management>, dostęp: 23.12.2021 r.;
33. diki, *streaming*, <https://www.diki.pl/slownik-angielskiego?q=streaming>, dostęp: 19.12.2021 r.;
34. diki, *stream*, <https://www.diki.pl/slownik-angielskiego?q=stream>, dostęp: 19.12.2021 r.;
35. Disney+, <https://www.preview.disneyplus.com/pl-pl>, dostęp: 2.1.2022 r. ;
36. Domingo J. S., Brant T., *SSD vs. HDD: What's the Difference?*, <https://uk.pcmag.com/ssd/8061/ssd-vs-hdd-whats-the-difference>, dostęp: 5.8.2023 r.;
37. Druzic M., *Płatność danymi osobowymi – kiedy informacje o nas stają się walutą*, <https://www.prawo.pl/prawo/dane-osobowe-kiedy-informacje-o-nas-staja-sie-waluta,516640.html>, dostęp: 23.1.2024 r.;
38. Elgato, *4K60 PRO*, <https://www.elgato.com/pl/game-capture-4k60-pro>, dostęp: 14.12.2021 r.;
39. Encyclopedia Britannica, *protocol*, <https://www.britannica.com/technology/protocol-computer-science>, dostęp: 16.12.2021 r.;

40. Encyclopedia Britannica, *role-playing video game*, <https://www.britannica.com/topic/role-playing-video-game>, dostęp: 22.10.2022 r.;
41. ESKA Rock, *12-latek transmitował nielegalnie Fame MMA. Grozi mu kara w wysokości 2,5 miliona złotych*, <https://www.eskarock.pl/rozrywka/12-latek-transmitowal-nielegalnie-fame-mma-grozi-mu-kara-w-wysokosci-2-5-miliona-zlotych-aa-r75o-x7Je-y96Y.html>, dostęp: 09.06.2025 r.;
42. esl\_pl, [https://www.twitch.tv/esl\\_pl](https://www.twitch.tv/esl_pl), dostęp: 3.11.2022 r.;
43. EUR-Lex, *EU copyright*, <https://eur-lex.europa.eu/EN/legal-content/glossary/eu-copyright.html>, dostęp: 27.7.2023 r.;
44. European Commission, *Digital Services Act: Commission designates first set of Very Large Online Platforms and Search Engines*, [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip\\_23\\_2413](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_23_2413), dostęp: 4.1.2024 r.;
45. ewejsciowki.pl, <https://ewejsciowki.pl/cala-polska/repertuar>, dostęp: 9.12.2021 r.;
46. Facebook, *HYPEMMA | FAME MMA 10 ZA DARMO*, <https://www.facebook.com/groups/3762426287218307/>, dostęp: 21.05.2025 r.;
47. FAME MMA, <https://famemma.tv/#/>, dostęp: 11.12.2021 r.;
48. Fleischman E., *WAVE and AVI Codec Registries*, 1998, <https://datatracker.ietf.org/doc/html/rfc2361>, dostęp: 14.12.2021 r.;
49. FOCUS.pl, *Ile czasu zajęłoby obejrzenie wszystkich filmów na YouTube?*, <https://www.focus.pl/artykul/ile-czasu-zajeloby-obejrzenie-wszystkich-filmow-na-youtube>, dostęp: 1.12.2021 r.;
50. Forbes, *Meta Platforms, Inc.*, <https://filings.advisor.forbes.com/company/1326801>, dostęp: 31.03.2025 r.;
51. fw, *Polska wzorem walki z nielegalnym streamingiem. Szybko może się to zmienić*, <https://businessinsider.com.pl/wiadomosci/polska-wzorem-walki-z-nielegalnym-streamingiem-w-ue-szybko-moze-sie-to-zmienic/kyyy1zw>, dostęp: 09.06.2025 r.;
52. Gabor D., *Wdrożeniowy AUC [13] – „administrator” grupy lub fanpage’a nie jest dostawcą usługi hostingu*, [https://www.linkedin.com/posts/dominik-gabor-lawyer\\_wdroahqeniowyauafd-dsa-hosting-activity-7164241777737117697-TC1H?utm\\_source=share&utm\\_medium=member\\_android](https://www.linkedin.com/posts/dominik-gabor-lawyer_wdroahqeniowyauafd-dsa-hosting-activity-7164241777737117697-TC1H?utm_source=share&utm_medium=member_android), dostęp: 10.5.2024 r.;

53. GetOnMyLvL, <https://x.com/MontanaBlack/status/1384804521700958210>, dostęp: 30.03.2025 r.;
54. Gillis A. S., *latency*, <https://whatis.techtarget.com/definition/latency>, dostęp: 16.12.2021 r.;
55. GizmohMan, *The Crackdown on Illegal Streaming in Japan: A Wake-Up Call for Anime and Gaming Fans*, <https://medium.com/@GizmohMan/the-crackdown-on-illegal-streaming-in-japan-a-wake-up-call-for-anime-and-gaming-fans-ae3d7b80ee6c>, dostęp: 12.06.2025 r.;
56. Google, *szkoła prawa niemieckiego*, <https://www.google.com/search?client=opera-gx&q=szkoła+prawa+niemieckiego&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8>, dostęp: 30.03.2025 r.;
57. Google, *Warunki korzystania z usług*, <https://policies.google.com/terms>, dostęp: 31.03.2025 r.;
58. Goździaszek, *Prawo internetu i technologii*, <http://gozdziasek.pl/>, dostęp: 26.5.2024 r.;
59. Grzeszczak R., *Transfer myśli prawnej*, „Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego”, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/18>, dostęp: 30.03.2025 r.;
60. Główny Urząd Statystyczny, *Pojęcia stosowane w statystyce publicznej*, <https://stat.gov.pl/metainformacje/slownik-pojec/pojecia-stosowane-w-statystyce-publicznej/1800,pojecie.html>, dostęp: 23.11.2021 r.;
61. Google, [https://www.google.com/search?q=streaming&hl=pl&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwjUz-H875L1AhVr-SoKHdeBDWMQ\\_AUoA3oECAEQBQ&biw=1880&bih=939&dpr=1](https://www.google.com/search?q=streaming&hl=pl&tbm=vid&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwjUz-H875L1AhVr-SoKHdeBDWMQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1880&bih=939&dpr=1), dostęp 2.1.2022 r.;
62. Google Play, *Audioteka*, <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.audioteka&hl=pl&gl=US>, dostęp 16.12.2021 r.;
63. Google Stadia, <https://stadia.google.com>, dostęp: 11.12.2021 r.;
64. gov.pl, „Szkola z TVP” – nowy projekt Telewizji Polskiej i Ministerstwa Edukacji Narodowej, <https://www.gov.pl/web/koronawirus/szkola-z-tvp--nowy-projekt-telewizji-polskiej-i-ministerstwa-edukacji-narodowej>, dostęp: 22.5.2024 r.
65. gov.pl, *Technologia 5G*, <https://www.gov.pl/web/5g/technologia-5g>, dostęp: 16.11.2021 r.;

66. GTA Series Videos, *GTA San Andreas - Full Game Walkthrough in 4K*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZaqpcybxUqs>, dostęp: 3.11.2022 r.;
67. Haivision, *Adaptive Bitrate Streaming (ABR)*, <https://www.haivision.com/resources/streaming-video-definitions/adaptive-bitrate-abr-streaming/>, dostęp: 6.3.2022 r.;
68. Haivision, *Bitrate*, <https://www.haivision.com/resources/streaming-video-definitions/bitrate/>, dostęp: 16.12.2021 r.;
69. HBO GO, <https://hbogo.pl>, dostęp: 2.1.2022 r.;
70. Horizon, *China Video Streaming Market Size & Outlook, 2023-2030*, <https://www.grandviewresearch.com/horizon/outlook/video-streaming-market/china>, dostęp: 31.03.2025 r.;
71. HypeAuditor, *Our Survey Data of 1865 Instagram Influencers*, <https://hypeauditor.com/blog/data-from-our-study-of-1865-instagram-influencers/>, dostęp: 22.5.2024 r.;
72. IARC, *About IARC*, <https://www.globalratings.com/about.aspx>, dostęp: 03.05.2025 r.;
73. IBM, *Czym jest Przemysł 4.0?*, <https://www.ibm.com/pl-pl/topics/industry-4-0>, dostęp: 18.11.2021 r.;
74. Ignacy Łukowski, *Kolega Ignacy*, <https://open.spotify.com/show/5tiT8MfMGlboR59QfNRfWM>, dostęp: 8.11.2022 r.;
75. Iida K., *Outline of 2020 Amendments to the Copyright Act and Act on Special Provisions for the Registration of a Computer Program Work (Supplement)*, [https://www.nakapat.gr.jp/ja/legal\\_updates\\_eng/outline-of-2020-amendments-to-the-copyright-act-and-act-on-special-provisions-for-the-registration-of-a-computer-program-work-supplement/](https://www.nakapat.gr.jp/ja/legal_updates_eng/outline-of-2020-amendments-to-the-copyright-act-and-act-on-special-provisions-for-the-registration-of-a-computer-program-work-supplement/), dostęp: 14.06.2025 r.;
76. Indiana University, *What is the difference between a LAN, a MAN, and a WAN?*, <https://kb.iu.edu/d/agki>, dostęp: 23.11.2021 r.;
77. Iqbal M., *Netflix Revenue and Usage Statistics (2022)*, <https://www.businessofapps.com/data/netflix-statistics/>, dostęp: 8.12.2021 r.;
78. JACEG, *Streaming. Co to jest i w jaki sposób działa?*, <https://www.money.pl/gospodarka/streaming-co-to-jest-i-w-jaki-sposob-dziala-6529576086820481a.html>, dostęp: 23.12.2021 r.;

79. Jaskólski M., *Co to jest internet?*, <https://www.benchmark.pl/aktualnosci/co-to-jest-internet.html>, dostęp: 23.11.2021 r.;
80. JJayJoker, *Lets play (PL) Patapon part 1*, <https://www.youtube.com/watch?v=wtrmxww0SN0>, dostęp: 3.11.2022 r.;
81. Juchno-Marcjan A., *Prawo Internetu: Wyzwania i Regulacje w Cyfrowym Świecie*, <https://pl.linkedin.com/pulse/prawo-internetu-wyzwania-i-regulacje-w-cyfrowym-juchno-marcjan>, dostęp: 26.5.2024 r.;
82. Katedra Prawa Karnego UJ, <https://www.youtube.com/@katedraprawakarnegouj6535/videos>, dostęp: 6.08.2025 r.
83. Kelly M., *New 'felony streaming' measure is aimed at piracy services, not Twitch streamers*, <https://www.theverge.com/2020/12/22/22195658/felony-streaming-tillis-youtube-twitch-content-creator-copyright-dmca>, dostęp: 15.05.2025 r.;
84. Kemp S., *Digital 2021: Global Overview Report*, <https://datareportal.com/reports/digital-2021-global-overview-report>, dostęp: 24.11.2021 r.;
85. Kemp S., *Digital 2025: Global Overview Report*, <https://datareportal.com/reports/digital-2025-global-overview-report>, dostęp: 31.03.2025 r.;
86. Key Code Media, *What is Adaptive Bitrate Streaming (ABS) for Video?*, <https://www.youtube.com/watch?v=z1m9NadpGAg>, dostęp: 16.12.2021 r.;
87. Kietlinski M., *Tworzenie gier komputerowych. Kto tak naprawdę tworzy gry komputerowe?*, <https://www.sages.pl/blog/tworzenie-gier-komputerowych-kto-tak-naprawde-tworzy-gry-komputerowe>, dostęp: 1.12.2022 r.;
88. Klusaite L., *Czym jest WebRTC i jak go wyłączyć?*, <https://nordvpn.com/pl/blog/co-to-jest-webrtc/>, dostęp: 14.12.2021 r.;
89. Kobus O., *57% polskich firm przyspieszyło transformację cyfrową w czasie pandemii, a jeden na pięciu badanych przez EY uważa, że w ich firmach transformacja jest zaawansowana*, [https://www.ey.com/pl\\_pl/news/2021/03/badanie-ey-transformacja-cyfrowa](https://www.ey.com/pl_pl/news/2021/03/badanie-ey-transformacja-cyfrowa), dostęp: 8.12.2021 r.;
90. Kozłowski M., *Japan Passes New Copyright Law to Criminalize Manga Piracy*, <https://www.ciplawyer.com/articles/144830.html>, dostęp: 01.04.2025 r.;
91. Kozon T., *Front end*, <https://boringowl.io/kategoria/front-end>, dostęp: 23.1.2024 r.;

92. Kubera G., *Data-driven, czyli jak zarabiać na danych*, <https://www.computerworld.pl/news/Data-driven-czyli-jak-zarabiac-na-danych,412525.html>, dostęp: 21.11.2021 r.;
93. Kumar N., *42 Live Streaming Statistics 2025: Trends & Growth*, <https://www.demandsage.com/live-streaming-statistics/>, dostęp: 09.07.2025 r.;
94. Kyodo News, *Japan enacts copyright control law to ban pirated manga downloads*, <https://english.kyodonews.net/news/2020/06/33f524714d35-japan-enacts-copyright-control-law-to-ban-pirated-manga-downloads.html>, dostęp: 01.04.2025 r.;
95. Law Insider, *source code*, <https://www.lawinsider.com/dictionary/source-code>, dostęp: 3.11.2022 r.;
96. Lewis P. H., *BUSINESS TECHNOLOGY; Peering Out a 'Real Time' Window*, <https://www.nytimes.com/1995/02/08/business/business-technology-peering-out-a-real-time-window.html>, dostęp: 5.3.2022 r.;
97. livesteamninja, *Live Streaming Architecture*, <https://www.youtube.com/watch?v=RvsaosnEHWc>, dostęp: 16.12.2021 r.;
98. Library of Congress, *AVI (Audio Video Interleaved) File Format*, <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000059.shtml>, dostęp: 14.12.2021 r.;
99. Library of Congress, *MP3 (MPEG Layer III Audio Encoding)*, <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000012.shtml>, dostęp: 14.12.2021 r.;
100. Library of Congress, *MPEG-4 File Format, Version 2*, <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000155.shtml>, dostęp: 14.12.2021 r.;
101. Library of Congress, *MPEG-4, Advanced Video Coding (Part 10) (H.264)*, <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000081.shtml>, dostęp: 14.12.2021 r.;
102. Library of Congress, *JPEG Image Encoding Family*, <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000017.shtml>, dostęp: 14.12.2021 r.;

103. Maddaus G., *COVID Stimulus Bill Includes Sweeteners for Film and TV Industry*, <https://variety.com/2020/film/news/covid-stimulus-bill-film-tv-industry-1234867973/>,  
dostęp: 15.05.2025 r.;
104. Markoff J., *Cult Film Is a First On Internet*, <https://www.nytimes.com/1993/05/24/business/cult-film-is-a-first-on-internet.html>,  
dostęp: 6.3.2022 r.;
105. Media Expert, *Streaming – co to jest?*, <https://www.mediaexpert.pl/poradniki/komputery-i-tablety/streaming-co-to-jest>,  
dostęp: 23.12.2021 r.;
106. MEGOGO, <https://megogo.net/pl>,  
dostęp: 27.04.2025 r.
107. Merriam-Webster, *source code*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/source%20code>,  
dostęp: 3.11.2022 r.;
108. Merriam-Webster, *television*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/television>,  
dostęp: 12.8.2023 r.;
109. Meta, *Regulamin*, <https://www.facebook.com/terms.php>,  
dostęp: 31.03.2025 r.;
110. Microsoft, *Facts About Microsoft*, <https://news.microsoft.com/facts-about-microsoft/>,  
dostęp: 31.03.2025 r.;
111. Microsoft, *Poznaj produkty Microsoft*, <https://www.microsoft.com/pl-pl/microsoft-products-and-apps#allproducts>,  
dostęp: 31.03.2025 r.;
112. Ministerstwo Cyfryzacji, *Podsumowanie wyników konsultacji założeń wdrożenia Aktu o usługach cyfrowych w Polsce*, <https://www.gov.pl/web/cyfryzacja/wyniki-konsultacji-zalozen-wdrozenia-aktu-o-uslugach-cyfrowych-w-polsce>,  
dostęp: 30.1.2024 r.;
113. Ministerstwo Cyfryzacji RP, Instytut Łączności RP, Uniwersytet Jagielloński Collegium Medicum w Krakowie, *Przewodnik po 5G*, <https://www.gov.pl/web/5g/przewodnik-po-5g>,  
dostęp: 16.11.2021 r.;
114. Mirillis, *WSZYSTKO CO MUSISZ WIEDZIEĆ O BITRATE.*, <https://mirillis.com/blog/pl/wszystko-co-musisz-wiedziec-o-bitrate/>,  
dostęp: 16.12.2021 r.;
115. MKRZESINSKI, *50 widzów na pierwszym streamie 🤪 Jak zacząć streamować? 🧐*, <https://www.youtube.com/watch?v=42xeQLn5C2g>,  
dostęp: 2.1.2022 r.;
116. Motiso D., *What Is Source Code in Programming? (Definition and Example)*, <https://www.indeed.com/career-advice/career-development/what-is-source-code>,  
dostęp: 3.11.2022 r.;

117. NAB, *About Us*, <https://www.nab.org/about/default.asp>, dostęp: 15.05.2025 r.;
118. Nash Information Services, *Domestic Movie Theatrical Market Summary 1995 to 2022*, <https://www.the-numbers.com/market/>, dostęp: 8.12.2021 r.;
119. Netflix, *Corporate Information*, <https://help.netflix.com/en/node/134094/us>, dostęp: 31.03.2025 r.;
120. Netflix, *Regulamin serwisu Netflix*, <https://help.netflix.com/legal/termsfuse>, dostęp: 14.1.2024 r.;
121. Netia, *Jak połączyć się z kamerą IP przez internet? Prosta instrukcja*, <https://www.netia.pl/pl/blog/jak-polaczyc-sie-z-kamera-ip-przez-internet>, dostęp: 14.12.2021 r.;
122. Netia, *Jakie są rodzaje telewizji? Czym się od siebie różnią?*, <https://www.netia.pl/pl/blog/jakie-sa-rodzaje-telewizji>, dostęp: 13.8.2023 r.;
123. Next G Alliance, *FAQ*, <https://nextgalliance.org/about/>, dostęp: 16.11.2021 r.;
124. NieDaRadek, *POCZĄTEK #1 JAK ZACZĄĆ STREAMOWAĆ*, <https://www.youtube.com/watch?v=M6D6FUqmG5A>, dostęp: 13.1.2022 r.;
125. OpenAI, *Terms of Use*, <https://openai.com/policies/row-terms-of-use/>, dostęp: 31.03.2025 r.;
126. Open Broadcaster Softwar, <https://obsproject.com>, dostęp: 14.12.2021 r.;
127. Osborne Clarke, *Germany: New State Treaty on Media has entered into force - an overview*, <https://www.osborneclarke.com/insights/germany-new-state-treaty-media-entered-force-overview>, dostęp: 28.06.2025 r.;
128. Oppenhoff, *Online platforms: does my website meet the legal requirements?*, <https://www.oppenhoff.eu/en/news/detail/online-platforms-does-my-website-meet-the-legal-requirements/>, dostęp: 28.06.2025 r.;
129. Ostiak M., *Internet — co to jest? Informacje o sieci internetowej, www i możliwościach Internetu*, <https://scroll.morele.net/technologie/internet-co-to-jest-informacje-o-sieci-internetowej-www-i-mozliwosciach-internetu/>, dostęp: 23.11.2021 r.;
130. Ozer J., *What Is Streaming?*, <https://www.streamingmedia.com/Articles/ReadArticle.aspx?ArticleID=74052>, dostęp: 23.12.2021 r.;
131. OVHcloud, *Public Cloud*, <https://us.ovhcloud.com/public-cloud/>, dostęp: 25.1.2024 r.;



132. Pantos R., *HTTP Live Streaming*, 2017, <https://datatracker.ietf.org/doc/html/rfc8216>,  
dostęp: 16.12.2021 r.;
133. Parmar H., Thornburgh M., *Adobe's Real Time Messaging Protocol*, 2012,  
[https://www.images2.adobe.com/content/dam/acom/en/devnet/rtmp/pdf/rtmp\\_specification\\_1.0.pdf](https://www.images2.adobe.com/content/dam/acom/en/devnet/rtmp/pdf/rtmp_specification_1.0.pdf),  
dostęp: 16.12.2021 r.;
134. Patterson C., *Twitch streamer MontanaBlack 'forced' to leave Germany over law for big streamers*,  
<https://www.dexerto.com/entertainment/twitch-streamer-montanablack-forced-to-leave-germany-over-law-for-big-streamers-1558159/>,  
dostęp: 30.03.2025 r.;
135. PEGI, *Czym są ratingi?*, <https://pegi.info/pl/node/19>,  
dostęp: 03.05.2025 r.;
136. PEGI, *Jak klasyfikujemy gry*, <https://pegi.info/pl/node/47>,  
dostęp: 03.05.2025 r.;
137. PEGI, *Kodeks Postępowania PEGI*, <https://pegi.info/pl/node/48>,  
dostęp: 03.05.2025 r.;
138. PEGI, *Organizacja PEGI*, <https://pegi.info/pl/node/46>,  
dostęp: 03.05.2025 r.;
139. PEGI, *PEGI 16*, <https://pegi.info/pl/node/8>,  
dostęp: 03.05.2025 r.;
140. Pilot WP, *Telewizja na żywo*, <https://pilot.wp.pl/tv/>,  
dostęp: 4.1.2024 r.;
141. Pingot K., *HTML5 - co to jest? Wyjaśniamy w prostych słowach*, <https://tech.wp.pl/html5-co-to-jest-wyjasniamy-w-prostych-slowach,6548601655617153a>,  
dostęp: 7.3.2022 r.;
142. Player, <https://player.pl>,  
dostęp: 2.1.2022 r.;
143. Player, *Programy na żywo*, <https://player.pl/live>,  
dostęp: 4.1.2024 r.;
144. Podręcznik użytkownika Apple Watch Ultra, *Odtwarzanie podcastów na Apple Watch Ultra*,  
<https://support.apple.com/pl-pl/guide/watch-ultra/apd3f8c073e3/watchos>,  
dostęp: 7.8.2023 r.;
145. Polsat Box Go, <https://polsatboxgo.pl/start>,  
dostęp: 27.04.2025 r.;
146. PPV Stream, <https://ppv-stream.pl/streaming.html>,  
dostęp: 23.12.2021 r.;
147. Practical Law Finance, *Consolidated Appropriations Act: Key Energy and Infrastructure Provisions*,  
[https://uk.practicallaw.thomsonreuters.com/w-029-0938?transitionType=Default&contextData=\(sc.Default\)&firstPage=true](https://uk.practicallaw.thomsonreuters.com/w-029-0938?transitionType=Default&contextData=(sc.Default)&firstPage=true),  
dostęp: 30.06.2025 r.;
148. Rada Reklamy, *Kodeks Etyki Reklamy*, <https://radareklamy.pl/kodeks-etyki/>,  
dostęp: 21.06.2025 r.;

149. Radio ZET, *Co dalej z TVP? Członek KRRiT żartuje: Holecką może zastąpić nawet sztuczna inteligencja*, <https://www.youtube.com/watch?v=rvvefG7R0Es>, dostęp: 30.1.2024 r.;
150. Reddit, *Reddit User Agreement*, <https://redditinc.com/policies/user-agreement>, dostęp: 31.03.2025 r.;
151. RiotGames, *Acend vs Gambit - VALORANT Champions: Berlin – Finals*, <https://www.twitch.tv/videos/1231585096>, dostęp: 2.1.2022 r.;
152. Rock Play, *Opowieści World of Warcraft (52) Przepraszam tych którzy poczuli się urażeni*, [https://www.youtube.com/watch?v=iac8RyCdL\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=iac8RyCdL_A), dostęp: 9.11.2022 r.;
153. ROJSON, *Last Epoch - KONKURENCJA DLA DIABLO 4?*, <https://www.youtube.com/watch?v=vKuXdW6LvXU&t=508s>, dostęp: 1.7.2023 r.
154. Ruether T., *History of Streaming Media [Infographic]*, <https://www.wowza.com/blog/history-of-streaming-media>, dostęp: 28.2.2022 r.;
155. Ruether T., *MPEG-DASH: Dynamic Adaptive Streaming Over HTTP Explained (Update)*, <https://www.wowza.com/blog/mpeg-dash-dynamic-adaptive-streaming-over-http>, dostęp: 8.3.2022 r.;
156. Ruether T., *The Complete Guide to Live Streaming (Update)*, <https://www.wowza.com/blog/complete-guide-to-live-streaming>, dostęp 14.12.2021 r.;
157. sanah, *"Nic dwa razy" (W. Szymborska)*, <https://www.youtube.com/watch?v=rR001X7JQy8>, dostęp: 8.11.2022 r.;
158. Sejm, *Zapis przebiegu posiedzenia Komisji Kultury i Środków Przekazu z 11.6.2024 r.*, <https://www.sejm.gov.pl/Sejm10.nsf/biuletyn.xsp?sknr=KSP-18>, dostęp: 15.02.2025 r.;
159. Selmo, <https://www.selmo.io>, dostęp: 15.02.2025 r.
160. Sfera Tv, *BACKSTAGE: TAK PRODUKUJEMY MECZE FUTSAL EKSTRAKLASY*, <https://www.youtube.com/watch?v=XfPrLrCygV0>, dostęp: 8.12.2022 r.;
161. Silk Road Poland, *Liczba użytkowników Internetu w Chinach sięga 1,09 miliarda*, <https://silkroadpoland.pl/2024/03/liczba-uzytkownikow-internetu-w-chinach-siega-109-miliarda/>, dostęp: 31.03.2025 r.;
162. Simmons & Simmons, *The new German State Media Treaty - legal requirements on telemedia*, <https://www.simmons->

- simmons.com/en/publications/ckdhmlhufqy9g09265hhz6tw1/the-new-german-state-media-treaty---legal-requirements-on-telemedia, dostęp: 28.06.2025 r.;
163. sjp.pl, *rozpowszechniać*, <https://sjp.pl/rozpowszechnia%C4%87>, dostęp: 17.11.2022 r.;
  164. Słownik Języka Polskiego PWN, *odtworzenie*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wy%C5%9Bwietlanie.html>, dostęp: 7.8.2023 r.;
  165. Słownik Języka Polskiego PWN, *przechowywanie*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przechowywanie.html>, dostęp: 9.3.2025 r.;
  166. Słownik Języka Polskiego PWN, *rozpowszechniać*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/rozpowszechnia%C4%87.html>, dostęp: 17.11.2022 r.;
  167. Słownik Języka Polskiego PWN, *wyświetlanie*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wy%C5%9Bwietlanie.html>, dostęp: 7.8.2023 r.;
  168. Snoch J., *Netflix będzie blokował użytkowników omijających blokady regionalne*, <https://www.komputerswiat.pl/aktualnosci/wydarzenia/netflix-bedzie-blokowal-uzytkownikow-omijajacych-blokady-regionalne/4x30e3t>, dostęp: 31.1.2024 r.;
  169. Software Development Academy, *Co to jest Back-end i kim jest backend developer?*, <https://sdacademy.pl/co-to-jest-back-end/>, dostęp: 23.1.2024 r.;
  170. Spotify, [https://open.spotify.com/playlist/37Kv3R8Y4WQxgKnqwU8sig?si=euh6\\_6jWRC-kaYSuo-rNug&nd=1](https://open.spotify.com/playlist/37Kv3R8Y4WQxgKnqwU8sig?si=euh6_6jWRC-kaYSuo-rNug&nd=1), dostęp: 1.12.2021 r.;
  171. SprawdzaMY, <https://sprawdzamy.com>, dostęp: 21.06.2025 r.;
  172. Stanowisko Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 27 stycznia 2022 r. w sprawie realizacji art. 43 i art. 43a ustawy o radiofonii i telewizji, <https://www.gov.pl/web/krrit/stanowiska-krrit2>, dostęp: 11.4.2024 r.;
  173. Starlink, <https://www.starlink.com>, dostęp: 17.11.2021 r.;
  174. Statista, *Streaming* – *Worldwide*, <https://www.statista.com/outlook/amo/esports/streaming/worldwide>, dostęp: 31.03.2025 r.;
  175. Stim R., *Measuring Fair Use: The Four Factors*, <https://fairuse.stanford.edu/overview/fair-use/four-factors/>, dostęp: 10.06.2025 r.;
  176. Stream Online, <https://streamonline.pl>, dostęp: 8.5.2024 r.;
  177. Stripchat, <https://pl.stripchat.com/>, dostęp: 4.1.2024 r.;
  178. Support Microsoft, *Odtwarzanie pliku wideo lub dźwiękowego na platformie Microsoft 365*, <https://support.microsoft.com/pl-pl/office/odtworzenie-pliku-wideo-lub-365>,

- d%C5%BAwi%C4%99kowego-na-platformie-microsoft-365-89a7268a-d0fa-4fee-aa5b-63656d04b236, dostęp: 7.8.2023 r.;
179. Surfshark, *VPN – co to jest?*, <https://surfshark.com/pl/learn/vpn-co-to>, dostęp: 31.1.2024 r.;
  180. Szpecht P., *Metawersum to nowy rynek biznesowy? „Obiecujący obszar dla marek”*, <https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/metawersum-facebook-mark-zuckerberg-meta-biznes-reklama>, dostęp: 15.3.2022 r.;
  181. Szymczak M., *Co to jest streaming? Jak działa? Kiedy się przydaje?*, <https://geex.x-kom.pl/lifestyle/co-to-jest-streaming/>, dostęp: 23.12.2021 r.;
  182. Teatr Powszechny w Łodzi, <https://powszechny.pl/pl/teatr/repertuar/>, dostęp: 2.1.2022 r.;
  183. TechGumbo, *How to Use OBS Studio (Beginners Guide)*, [https://www.youtube.com/watch?v=DTk99mHDX\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=DTk99mHDX_I), dostęp: 2.1.2022 r.;
  184. Techopedia, *Multicast Backbone (MBone)*, <https://www.techopedia.com/definition/4743/multicast-backbone-mbone>, dostęp: 22.6.2022 r.;
  185. Techopedia, *Object Code*, <https://www.techopedia.com/definition/546/object-code>, dostęp: 3.11.2022 r.;
  186. Theo Player, *STREAMING WITH LOW LATENCY HLS*, <https://www.theoplayer.com/low-latency-hls-streaming>, dostęp: 14.3.2022 r.;
  187. The Japan Times, *Japan to use AI to tackle online manga and anime piracy*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2024/12/04/japan/anime-piracy-ai-patrol/>, dostęp: 01.04.2025 r.;
  188. The Manga-Anime Anti-Piracy Committee, *The Launch of the Manga-Anime Guardians Project ~To bring “genuine creations” to Manga-Anime fan*, <https://coda-cj.jp/news/414/>, dostęp: 15.06.2025 r.;
  189. The Witcher, *The Witcher 3: Wild Hunt - Debut Gameplay Trailer*, [https://www.youtube.com/watch?v=TZ\\_G6XiHoUA](https://www.youtube.com/watch?v=TZ_G6XiHoUA), dostęp: 8.11.2022 r.;
  190. Tindall R., *What are the current regulations for live streaming in China?*, <https://focus.cbbc.org/what-are-the-current-regulations-for-live-streaming-in-china/>, dostęp: 31.03.2025 r.;
  191. Top10VPN, *How to Watch Netflix with a VPN | Easy Expert Walkthrough*, <https://www.youtube.com/watch?v=wGxLxRrjUPo>, dostęp: 31.1.2024 r.;

192. Trybunał Sprawiedliwości Unii Europejskiej, *Transmisja rozpraw*, [https://curia.europa.eu/jcms/jcms/pl\\_1477137/pl](https://curia.europa.eu/jcms/jcms/pl_1477137/pl), dostęp: 6.08.2025 r.;
193. tvgry, *IMMERSJA - jak "wczuwamy się" w gry wideo*, <https://www.youtube.com/watch?v=TIDMm8nox4Q>, dostęp: 9.11.2022 r.;
194. tvnpl, *TELEWIZJA CZY INTERNET? | See Bloggers*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZSIRG8CFkzk>, dostęp: 13.8.2023 r.;
195. tw, *HBO Max wyprzedził Disney+, straciły platformy polskich nadawców*, <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/jak-korzystac-netflix-hbo-max-disney-ile-kosztuje-cena-rezygnacja>, dostęp: 14.1.2024 r.;
196. Twitch.tv, <https://www.twitch.tv/directory/gaming>, dostęp: 2.1.2022 r.;
197. UŚ TV, *Prezentacje kandydatów na Rektora UŚ oraz odpowiedzi na pytania*, <https://www.youtube.com/watch?v=f5CIZd76V-A>, dostęp: 8.12.2021 r.;
198. Urząd Ochrony Konkurencji i Konsumentów, *Influencer marketing*, <https://uokik.gov.pl/influencer-marketing>, dostęp: 29.04.2025 r.;
199. USPTO, *Protecting Lawful Streaming Act of 2020*, <https://www.uspto.gov/ip-policy/enforcement-policy/protecting-lawful-streaming-act-2020>, dostęp: 10.06.2025 r.;
200. Valinsky J., *10 years in prison for illegal streaming? It's in the Covid-19 relief bill*, <https://edition.cnn.com/2020/12/22/tech/illegal-streaming-felony-covid-relief-bill/index.html>, dostęp: 15.05.2025 r.;
201. Viaplay, *Blokada regionalna & VPN*, <https://help.viaplay.com/pl/blokada-regionalna-vpn/>, dostęp: 2.2.2024 r.;
202. VOD TVP, <https://vod.tvp.pl>, dostęp: 2.1.2022 r.;
203. We Are Social, *Digital 2025: The essential guide to the global state of digital*, <https://wearesocial.com/uk/blog/2025/02/digital-2025-the-essential-guide-to-the-global-state-of-digital/>, dostęp: 09.07.2025 r.;
204. WebRTC, <https://webrtc.org>, dostęp: 14.12.2021 r.;
205. Wielki Słownik Języka Polskiego PAN, *przechowywać*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/31242/przechowywac/4323259/dokumenty>, dostęp: 9.3.2025 r.;
206. Wikimedia Foundation, *Contact*, <https://wikimediafoundation.org/about/contact/>, dostęp: 31.03.2025 r.;

207. Wikipedia, *Adaptive bitrate streaming*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Adaptive\\_bitrate\\_streaming](https://en.wikipedia.org/wiki/Adaptive_bitrate_streaming), dostęp: 6.3.2022 r.;
208. Wikipedia, *Adobe Flash Player*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe\\_Flash\\_Player](https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe_Flash_Player), dostęp: 6.3.2022 r.;
209. Wikipedia, *Adobe Shockwave Player*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe\\_Shockwave\\_Player](https://en.wikipedia.org/wiki/Adobe_Shockwave_Player), dostęp: 22.6.2022 r.;
210. Wikipedia, *Aylo*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Aylo>, dostęp: 31.03.2025 r.;
211. Wikipedia, *Cloud gaming*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Cloud\\_gaming](https://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_gaming), dostęp: 26.3.2022 r.;
212. Wikipedia, *Container format (computing)*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Container\\_format\\_\(computing\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Container_format_(computing)), dostęp: 14.12.2021 r.;
213. Wikipedia, *Dysk twardy*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dysk\\_twardy](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dysk_twardy), dostęp: 5.8.2023 r.;
214. Wikipedia, *Google Stadia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Google\\_Stadia](https://en.wikipedia.org/wiki/Google_Stadia), dostęp: 11.12.2021 r.;
215. Wikipedia, *HTTP Live Streaming*, [https://en.wikipedia.org/wiki/HTTP\\_Live\\_Streaming](https://en.wikipedia.org/wiki/HTTP_Live_Streaming), dostęp: 7.3.2022 r.;
216. Wikipedia, *Hypertext Transfer Protocol*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext\\_Transfer\\_Protocol](https://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext_Transfer_Protocol), dostęp: 18.12.2021 r.;
217. Wikipedia, *Indie game*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Indie\\_game](https://en.wikipedia.org/wiki/Indie_game), dostęp: 1.12.2022 r.;
218. Wikipedia, *Kontener multimedialny*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kontener\\_multimedialny](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kontener_multimedialny), dostęp: 12.1.2022 r.;
219. Wikipedia, *Magnetic storage*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Magnetic\\_storage](https://en.wikipedia.org/wiki/Magnetic_storage), dostęp: 3.1.2024 r.;
220. Wikipedia, *Młody Matczak*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Młody\\_Matczak](https://pl.wikipedia.org/wiki/Młody_Matczak), dostęp: 1.12.2021 r.;
221. Wikipedia, *Model TCP/IP*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Model\\_TCP/IP](https://pl.wikipedia.org/wiki/Model_TCP/IP), dostęp: 16.12.2021 r.;
222. Wikipedia, *Muzak*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Muzak>, dostęp: 5.3.2022 r.;
223. Wikipedia, *Nośnik magnetyczny*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/No%C5%9Bnik\\_magnetyczny](https://pl.wikipedia.org/wiki/No%C5%9Bnik_magnetyczny), dostęp: 5.8.2023 r.;

224. Wikipedia, *Original programming*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Original\\_programming](https://en.wikipedia.org/wiki/Original_programming), dostęp: 27.7.2023 r.;
225. Wikipedia, *Periscope*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Periscope\\_\(service\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Periscope_(service)), dostęp: 8.3.2022 r.;
226. Wikipedia, *PornHub*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Pornhub>, dostęp: 31.03.2025 r.
227. Wikipedia, *Science, technology, engineering, and mathematics*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Science,\\_technology,\\_engineering,\\_and\\_mathematics](https://en.wikipedia.org/wiki/Science,_technology,_engineering,_and_mathematics), dostęp: 17.1.2022 r.;
228. Wikipedia, *Spotify*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Spotify>, dostęp: 7.3.2022 r.;
229. Wikipedia, *Streaming television*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Streaming\\_television#cite\\_note-coursehero1-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Streaming_television#cite_note-coursehero1-1), dostęp: 13.8.2023 r.;
230. Wikipedia, *Telewizja cyfrowa*, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Telewizja\\_cyfrowa](https://pl.wikipedia.org/wiki/Telewizja_cyfrowa), dostęp: 23.12.2021 r.;
231. Wikipedia, *Timeline of online video*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline\\_of\\_online\\_video](https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_online_video), dostęp: 6.3.2022 r.;
232. Winn R., *What Is A Podcast And How Do They Work?*, <https://www.podcastinsights.com/what-is-a-podcast/>, dostęp: 8.11.2022 r.;
233. WIPO, *WIPO-Administered Treaties*, [https://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/ShowResults?search\\_what=A&act\\_id=26](https://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/ShowResults?search_what=A&act_id=26), dostęp: 27.6.2023 r.;
234. Wojtas T., *Max wyprzedził w Polsce Disney+, liderem Netflix (top10 platform streamingowych)*, <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/max-w-polsce-jak-korzystac-netflix-disney-wyniki-lipiec-2024-r>, dostęp: 27.04.2025 r.
235. Wojtini, *Blokada regionalna na streaming online zostanie zniesiona? Komisja Europejska zaczyna działać*, <https://pl.ign.com/filmy/36196/news/blokada-regionalna-na-streaming-online-zostanie-zniesiona-komisja-europejska-zaczyna-dzialac>, dostęp: 31.1.2024 r.;
236. World Health Organization, *Naming the coronavirus disease (COVID-19) and the virus that causes it*, [https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/technical-guidance/naming-the-coronavirus-disease-\(covid-2019\)-and-the-virus-that-causes-it](https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/technical-guidance/naming-the-coronavirus-disease-(covid-2019)-and-the-virus-that-causes-it), dostęp 8.12.2021 r.;

237. Wowza Media Systems, *Live Video Streaming: How It Works*, <https://www.youtube.com/watch?v=BJQ74-KcD3k>, dostęp: 12.12.2021 r.;
238. WP tech, *Co to jest Streaming? Jakie aplikacje i strony warto znać*, <https://tech.wp.pl/co-to-jest-streaming-jakie-aplikacje-i-strony-warto-znac-6034839483548801a?nil=&src01=f1e45&src02=isgf>, dostęp: 23.12.2021 r.;
239. X, *Zasady użytkowania X*, <https://x.com/pl/tos>, dostęp: 31.03.2025 r.;
240. Xiangxiang M., *In brief: media law and regulation in China*, <https://www.lexology.com/library/detail.aspx?g=06005f86-e3e3-4106-8d55-736cf5da5e53>, dostęp: 31.03.2025 r.;
241. x-kom, *Jak zacząć streamować? | Konfiguracja i poradnik OBS Studio: Twitch, YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=E2jBp5HSkec>, dostęp 14.12.2021 r.;
242. Yahoo, *Yahoo Terms of Service*, <https://legal.yahoo.com/us/en/yahoo/terms/otos/index.html>, dostęp: 31.03.2025 r.;
243. Yale University, *Audiovisual Works*, <https://ogc.yale.edu/ogc-rcg/audiovisual-works>, dostęp: 4.11.2022 r.;
244. Yandex, *Yandex Terms of Service*, <https://yandex.com/legal/termsofservice/>, dostęp: 31.03.2025 r.;
245. YouTube, <https://www.youtube.com/intl/pl/ads/running-a-video-ad/>, dostęp: 1.12.2021 r.;
246. YouTube, *Warunki korzystania*, <https://www.youtube.com/t/terms>, dostęp: 31.03.2025 r.;
247. YouTube, *Zarządzanie rekomendacjami i wynikami wyszukiwania*, <https://support.google.com/youtube/answer/6342839?hl=pl>, dostęp: 23.12.2022 r.;
248. YouTube, *Zmiana ustawień prywatności filmu*, [https://support.google.com/youtube/answer/157177?hl=pl&ref\\_topic=9257440&sjid=12802622549953964414-EU](https://support.google.com/youtube/answer/157177?hl=pl&ref_topic=9257440&sjid=12802622549953964414-EU), dostęp: 26.7.2023 r.;
249. Z. Yushuo, *Chinese Short Video Platforms Get Reminder Not to Edit Films, TV Shows Without Permission*, <https://www.yicaiglobal.com/news/chinese-short-video-platforms-get-reminder-not-to-edit-films-tv-shows-without-permission>, dostęp: 21.06.2025 r.;
250. Zabłotna A., *A brief history of streaming*, <https://instreamly.com/brands/live-stream-industry/a-brief-history-of-streaming/>, dostęp: 28.2.2022 r.;
251. Ziemniak, *PREMIERE PRO w 20 MINUT – Od ZERA do MONTERA 🧑🏻💻*, [https://www.youtube.com/watch?v=NI8Ef7\\_bc-o](https://www.youtube.com/watch?v=NI8Ef7_bc-o), dostęp: 16.12.2021 r.;



252. Ziółkowski M., Jak wybrać domenę? – 11 kwestii, na które musisz zwrócić uwagę, <https://mobiletry.com/blog/jak-wybrac-domene>, dostęp: 22.1.2024 r.;
253. Żołyniak M., *SK Telecom, Nokia i Ericsson rozpoczynają prace nad 6G [#wSkrócie]*, <https://komorkomania.pl/37415,sk-telecom-nokia-i-ericsson-rozpoczynaja-prace-nad-6g-wskrocie>, dostęp: 16.11.2021 r.;
254. Żurnalista, *Żurnalista - Rozmowy bez kompromisów*, <https://podcasts.apple.com/pl/podcast/%C5%Bcurnalista-rozmowy-bez-kompromis%C3%B3w/id1605638258>, dostęp: 8.11.2022 r.