

Sławomir Blichiewicz

Problem piractwa muzycznego : alternatywne spojrzenia na spór o pobieranie muzyki z Internetu

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 9, 192-208

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Sławomir Blichiewicz

Problem piractwa muzycznego. Alternatywne spojrzenia na spór o pobieranie muzyki z Internetu

Słowa kluczowe: muzyka, Internet, fonografia, piractwo, media cyfrowe

Key words: music, Internet, music industry, piracy, digital media

O początkach piratowania nagrań

Historycznie ujmując zjawisko piractwa muzycznego (dalej: piractwa), należy podkreślić, że do czasu pojawienia się nośników magnetycznych problem ten nie mógł zaistnieć na masową skalę – w warunkach domowych nikt nie miał technicznych możliwości masowego reprodukcji nośników z muzyką. Dopiero wynalezienie magnetofonu i taśmy magnetofonowej, a później płyt kompaktowych i nagrywarek CD/DVD zrodziło, a potem spotęgowało zjawisko piractwa muzycznego, czyniąc z osób piratujących nagrania z Internetu wrogów działów sprzedaży firm z branży nagraniowej, a także znacznie uszczuplając dochody autorów tych nagrań. Wyrazem walki z piractwem stało się hasło „Home taping is killing music”¹, ukute w latach osiemdziesiątych przez potentatów z wielkich wytwórni, walczących z nielegalnym powielaniem nagrań².

Zamieszanie związane z piractwem internetowym wyraźnie podsyłała rewolucja technologiczna w postaci pojawienia się formatu MP3. Oto płyta CD – fizyczny i namacalny nośnik dźwięku – ustępowała miejsca wirtualnemu algorytmowi, skompresowanemu w niefizyczne, zero-jedynkowe ciągi danych. Nastąpiło radykalne odcięcie substancji sztuki od jej opakowania, opuszczenie „ciała stałego” – oto rewolucja, która rozpoczęła nową erę w fonografii.

Ta sama rewolucja udostępniła banalnie łatwe w użyciu narzędzia służące do nielegalnego wchodzenia w posiadanie wytworów sztuki muzycznej. Prekursorem pirackiej ery był serwis Napster, powstały w 1999 roku i działający na bazie innowacyjnego wynalazku – protokołu sieciowego *peer-to-peer* (słowa te wkrótce zaczęto zapisywać jako P2P) służącego do szybkiej, nieskomplikowanej i (niemalże) anonimowej wymiany plików między pojedynczymi

¹ Hasło to można przetłumaczyć jako „Przegrywanie kaset zabija muzykę” (tłum. autora – S.B.).

² K. McLeod, *MP3s Are Killing Home Taping: The Rise of Internet Distribution and Its Challenge to the Major Label Music Monopoly*, „Popular Music and Society” 2005, nr 4(28), s. 521.

użytkownikami. Dziejowe znaczenie Napstera niech podkreśli fakt, że Shawn Fanning – twórca Napstera – przez niektórych badaczy został mianowany „pierwszym nastoletnim bohaterem XXI wieku”³.

Idea Napstera powstała na gruncie przekonania, że Internet to medium wolnego współdzielenia sztuki, opinii, pomysłów, oprogramowania – własności intelektualnej i dorobku twórczego. Fanning zdawał sobie sprawę, że jeden centralny serwer jest w stanie skatalogować zawartość tysięcy stron internetowych oraz domowych kolekcji prywatnych fanów muzyki, a jeden program może te wszystkie dane scalić, zindeksować, udostępnić i rozesłać. Sami internauci zauważyli, że P2P nadaje się idealnie do ściągania muzyki, filmów, produkcji TV, gier komputerowych i zeskanowanych książek.

Tak zaczęła się rewolucja. Dziś każde dobro kultury jest na wyciągnięcie ręki. Internauci słuchają najnowszej światowej muzyki, oglądają filmy i seriale na kilka godzin po ich premierze w USA. Zapewniają swe strony internetowe, wklejając (kradnąc?) z innych informacje. Nic za to nie płacą⁴.

Imperium kontratakuje

Olbrzymia popularność serwisu Napster i miliony wymienionych za jego pośrednictwem utworów muzycznych zdopingowały wydawców, posiadaczy praw autorskich i samych artystów do kontrataku. Taktyką był zmasowany szturm pozwów sądowych, celujący w delegalizację Napstera i jemu podobnych serwisów⁵. Biznes muzyczny – po okresie bezpiecznego, intratnego handlu płytami kompaktowymi – stanął w obliczu spadających z dnia na dzień przychodów ze sprzedaży tradycyjnych nośników dźwięku.

Podczas gdy prawnicy czołowych wytwórni muzycznych już od jakiegoś czasu pracowali na dwie zmiany, ze strony artystów to zespół Metallica jako pierwszy stracił cierpliwość, kierując na początku nowego millennium własny pozew sądowy przeciwko Napsterowi⁶. Pociągnęło to lawinę analogicznych spraw, które jednak – aż do czasu ogłoszenia wiążących decyzji amerykańskich sądów – nie zatrzymały napływu nowych, rejestrujących się w serwisie Napster użytkowników. W rekordowym momencie było ich ponad 80 milionów⁷. Istnieją badania wskazujące, że aż 73% amerykańskich studentów korzystało z dobrodziejstw serwisu w latach jego świetności⁸.

³ A. Millard, *America on Record. A History of Recorded Sound*, New York 2005, s. 392.

⁴ P. Stasiak, *Nowy d@rmowy świat*, „Niezbędnik Inteligenta” 2011, nr 1, s. 80–84.

⁵ P. Burkart, T. McCourt, *When Creators, Corporations and Consumers Collide: Napster and the Development of On-line Music Distribution*, „Media, Culture & Society” 2003, nr 3(25), s. 333–350.

⁶ K. Hunt, A. Mellicker, *A Case Study of the Music Industry*, „Journal of Business Case Studies” 2008, nr 4(3), s. 79–96.

⁷ L. Lessig, *Wolna kultura*, tłum. P. Białokozowicz, Warszawa 2005, s. 93.

⁸ A. Millard, dz. cyt., s. 394.

Po serii niekorzystnych orzeczeń właściciele Napstera zostali zmuszeni do zamknięcia witryny i wypłacenia organizacjom chroniącym prawa autorskie milionowych odszkodowań. Dokładnie 3 lipca 2001 roku Napster ogłosił plaję, a jego majątek został zlicytowany. Tuż przed ogłoszeniem werdyktu jeden ze skarżących powodów – potężna wówczas firma fonograficzna BMG – wykupiła w Napsterze 58% udziałów⁹.

Winni, ale na pokaz

Począwszy od 2003 roku biznes fonograficzny obrał nową, kontrowersyjną metodę prewencji. Wytaczane były procesy sądowe skierowane przeciwko indywidualnym użytkownikom Internetu, również tym, którzy dopuścili się stosunkowo niewielkiego naruszenia przepisów prawa¹⁰. Procesy te były rodzajem widowiskowej przestrogi obliczonej na wywołanie strachu wśród pojedynczych, łamiących prawo internautów.

Na wokandę – jako jeden z pierwszych z fali pozwów – trafił pozew przeciwko czwórce amerykańskich studentów, którzy założyli lokalne sieci P2P w kampusach uniwersyteckich. Skazani, obawiając się perspektywy horrendalnych odszkodowań, przystali na ugodę. W myśl porozumienia każdy z nich miał zapłacić organizacji Recording Industry Association of America (RIAA) od 12 do 17 tysięcy dolarów rekompensaty¹¹. Z kolei w 2003 roku „RIAA pozwała 261 osób, w tym 12-letnią dziewczynkę zamieszkujejącą mieszkanie komunalne oraz 72-letniego mężczyznę, który nie wiedział, co to jest wymiana plików”¹². W finale innej głośnej sprawy, w USA znanej pod nazwą „Capitol v. Thomas”, oskarżony Jammie Thomas-Rasset orzeczeniem sądu z 2009 roku został skazany za nielegalne udostępnienie w sieci 24 piosenek autorstwa Glorii Estefan, Sheryl Crow i zespołu Green Day. Zarządzono grzywnę w druzgocącej wysokości 80 tysięcy dolarów za każdą piosenkę, co łącznie dało 1,92 miliona dolarów rekompensaty należnej wytwórni Capitol (należącej do koncernu EMI)¹³. Jak pisze Lawrence Lessig, podobne procesy toczyły się w wielu innych sprawach, i chociaż

każdy z tych przypadków różnił się nieco w szczegółach, sedno sprawy było takie samo: żądania olbrzymich „odszkodowań”, do których RIAA – jak twierdziła – jest upoważniona. Gdy zsumujemy te roszczenia, okaże się, że [...] domagano się od sądów USA przyznania powodom blisko 100 miliardów dolarów – jest to sześć razy więcej niż cały dochód, jaki w 2001 roku przyniósł przemysł filmowy¹⁴.

⁹ Por. P. Burkart, T. McCourt, dz. cyt., s. 340–341; G. Hull, *The Recording Industry*, New York – London 2004, s. 237–238; P. Gałuszka, *Biznes muzyczny*, Warszawa 2009, s. 180.

¹⁰ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 183–191.

¹¹ G. Hull, dz. cyt., s. 238.

¹² L. Lessig, dz. cyt., s. 228.

¹³ D. Rauf, *Recording Industry*, New York 2010, s. 20.

¹⁴ L. Lessig, dz. cyt., s. 77.

Zatoka w chmurze

Akcje prawników, dotkliwe grzywny i kary doprowadziły zatem do zamknięcia serwisu Napster, nie zdołały jednak odwrócić losów rewolucji, którą serwis rozpoczął. Odtąd większość spraw kończyła się niemal identycznie: skarżona witryna była zamykana i bankrutowała, a w jej miejsce pojawiało się kilkanaście nowych, analogicznych serwisów¹⁵.

W 2012 roku portal Pirate Bay, najbardziej znana w świecie wyszukiwarka plików P2P, ogłosił, że przenosi wszystkie swoje zasoby do tak zwanej chmury obliczeniowej. Oznaczało to tyle, że witryna będzie teraz praktycznie nie do wytopienia dla organów ścigania, ponieważ portal nie ma już adresu zamieszkania, porzuca dyski tradycyjne – na których składuje dane, a które łatwo jest namierzyć i wyłączyć – na rzecz zewnętrznych, rozproszonych po świecie serwerów innych firm. Te zaś, jak stwierdził przedstawiciel portalu,

nawet nie będą wiedzieć, że na swoich serwerach mają Pirate Bay, a nawet jeśli się dowiedzą, to nie będą mogli uzyskać żadnych danych na temat naszych użytkowników [...]. Jeśli policja znów zdecyduje się do nas wpaść, nie znajda serwerów, a jedynie routery kierujące komunikacją. Dla tych, którzy chcą nam zaszkodzić, staliśmy się duchem¹⁶.

Wątpliwości co do tego, kto w tym wyścigu prowadzi, rozwiął Mark Brown z magazynu „Wired”. Ludzie związani ze stroną internetową Pirate Bay mieli już w zanadrzu kolejną futurystyczną niespodziankę dla biznesu muzycznego. Nazywała się ona LOSS (Low Orbit Server Stations). Nazwano tak latające na niskich wysokościach drony – stacje nadawcze, zaopatrzone w wysokiej jakości sprzęt geolokalizacyjny i satelitarny, automatycznie zarządzające ruchem sieciowym i skierowujące użytkowników sieci P2P do lokalizacji pirackich plików, których aktualnie szukają¹⁷.

Majors: grupa trzymająca sztukę

Coroczne raporty o stanie fonografii cyfrowej – przygotowywane przez IFPI (Międzynarodową Federację Przemysłu Fonograficznego) – jednoznacznie koncentrują się na naświetlaniu i zwalczaniu zjawiska piractwa muzycznego. Raport z 2011 roku prognozował, że w latach 2008–2015, w wyniku nielegalnej wymiany plików, europejski przemysł kulturalny łącznie straci

¹⁵ Por. K. Hunt, A. Mellicker, dz. cyt., s. 82; R. Lawrence, *Can the Music Industry Adapt to the Digital Future?*, „Regional Focus” 2010, Third Quarter, s. 26, [online] <http://www.richmondfed.org/publications/research/region_focus/2010/q3/pdf/feature4.pdf>, dostęp: 30.10.2012.

¹⁶ *Pirate Bay zamyka serwery. Staliśmy się duchem*, Wprost.pl, [online] <<http://www.wprost.pl/ar/353274/Pirate-Bay-zamyka-serwery-Stalismy-sie-duchem/>>, dostęp: 30.10.2012.

¹⁷ M. Brown, *The Pirate Bay Plans Low-orbit Server Drones to Escape Legal Jurisdiction*, „Wired” 2012, [online] <<http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-03/19/pirate-bay-drones>>, dostęp: 22.10.2012.

ponad 240 miliardów euro¹⁸. W opinii branży piractwo muzyczne będzie największą przeszkodą i hamulcem przyszłego rozwoju fonografii. Szacuje się, że w 2008 roku na całym świecie nielegalnie wymieniono ponad 40 mld piosenek¹⁹. Twardą politykę antypiracką IFPI poparła statystykami, z których wynika, że aż 95% wszystkich pobrań muzyki z sieci to łamanie prawa²⁰. Do 2011 roku pokątna wymiana plików w P2P stanowiła blisko 24% całego ruchu w globalnej sieci²¹. Trudno o analogiczne, wiarygodne dane dla Polski, jednak „ciekawe badania przeprowadził w 2009 roku portal Gazeta.pl wspólnie ze Szkołą Wyższą Psychologii Społecznej. Wynika z nich, że 39% Polaków z grupy aktywnych użytkowników sieci regularnie ogląda nielegalnie ściągnięte z niej filmy i seriale. W grupie wiekowej do 24 lat odsetek ten wzrasta aż do 87%”²².

Precyzyjniej byłoby jednak przyznać, że choć piractwo jest zagrożeniem, to jest ono takim zwłaszcza dla wielkich wytwórni fonograficznych. Dzieje się tak, gdyż Internet demonopolizuje kontrolę nad kluczowym dla tego biznesu sektorem: dystrybucją. Trzeba wszak mieć w pamięci, że w tradycyjnym ujęciu to „kontrola dystrybucji produktów muzycznych oraz możliwość ich kopiowania przez lata była kluczowym elementem strategii firm fonograficznych”²³.

Aby zdać sobie sprawę z powagi zjawiska, o którym tu mówimy, warto przyjrzeć się bliżej strukturze globalnej fonografii. Współczesny sektor nagraniowy jest spetryfikowany i zdominowany przez oligopol złożony z trzech korporacji (zwanych *majors*): Universal Music Group, Sony Music Entertainment oraz Warner Music Group. Zwłaszcza w 2012 roku – gdy Universal Music Group wchłonął EMI – zagęszczenie to osiągnęło rekordowy poziom. Już ponad 75% zysków ze światowej sprzedaży muzyki (cyfrowej i tradycyjnej) wpływa na konta bankowe *majors*²⁴. Sam Universal Music Group posiada na wyłączność około 37% rynku europejskiego²⁵ oraz ponad 40% całego rynku globalnego, w tym imponujące portfolio: The Beatles, Jay-Z, Robbie Williams czy Pink Floyd²⁶.

¹⁸ International Federation of the Phonographic Industry, *Digital Music Report 2011*, s. 5, [online] <<http://www.ifpi.org/content/library/DMR2011.pdf>>, dostęp: 22.10.2012.

¹⁹ P. Stasiak, dz. cyt., s. 81.

²⁰ *Singing a Different Tune*, „The Economist” 2009, [online] <http://www.economist.com/research/articlesBySubject/displaystory.cfm?subjectid=14262&story_id=E1_TQRQVDRS>, dostęp: 22.10.2012.

²¹ *Technical Report: An Estimate of Infringing Use of the Internet*, Envisional 2011, [online] <http://documents.envisional.com/docs/Envisional-Internet_Usage-Jan2011.pdf>, dostęp: 5.04.2011.

²² P. Stasiak, dz. cyt., s. 81.

²³ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 186.

²⁴ *The Adele Effect Hits Major-Record-Company Market Shares in 2011*, „Music & Copyright’s Blog” 2012, [online] <<http://musicandcopyright.wordpress.com/2012/05/02/the-adele-effect-hits-major-record-company-market-shares-in-2011/>>, dostęp: 28.10.2012.

²⁵ *KE warunkowo zezwala na przejęcie EMI przez grupę Universal*, Biznes.onet.pl 2012, [online] <<http://biznes.onet.pl/ke-warunkowo-zezwala-na-przejecie-emi-przez-grupe-,49690,5253584,news-detaj>>, dostęp: 27.10.2012.

²⁶ M. Dervin-Ackerman, M. Migliore, *The Merger of Universal and EMI*, „The Music Business Journal”, Berklee College of Music 2012, [online] <<http://www.thembj.org/2012/10/the-merger-of-universal-and-emi/>>, dostęp: 26.10.2012.

Koncentracja światowej fonografii jest więc niezmiernie wysoka, a potencjaci będą prowadzili działania zmierzające do utrzymania korzystnych dla siebie rozwiązań prawnych i biznesowych. Można zatem, na podstawie ich dotychczasowych decyzji,

spodziewać się, że w najbliższej przyszłości działania globalnych koncernów muzycznych będą szły w dwóch kierunkach: z jednej strony będą miały na celu walkę o wprowadzenie i egzekwowanie takich rozwiązań prawnych, które będą służyły dalszemu zwalczaniu „piractwa internetowego”, z drugiej natomiast będą miały na celu utrzymanie pozycji rynkowej tych firm²⁷.

Czy „pirat” okrada wytwórnę?

Jak szacuje IFPI, mimo dobrej sprzedaży muzyki cyfrowej około 95% wszystkich pobrań muzyki z sieci dokonywane jest z naruszeniem praw autorskich. Społeczne kampanie antypirackie ostrzegają, że proceder piractwa cyfrowego promuje nieuczciwą konkurencję dla legalnych źródeł kultury i jest zagrożeniem dla ekonomicznych podstaw inwestowania w nowych artystów. Nielegalne udostępnianie i inne formy piractwa komputerowego udaremniają też – zdaniem IFPI – inwestycje i sprzedaż lokalnej muzyki na dużą skalę²⁸.

Badacze i dziennikarze na całym świecie sprawdzali, na ile to stanowisko i takie obawy są słuszne. W kolejnych akapitach przytoczono zwięzłe konkluzje z wybranych badań, które pozwalają szerzej oświetlić, zweryfikować i lepiej obeznac się z problemem piractwa muzycznego.

Ross Lawrence w artykule *Can the Music Industry Adapt to the Digital Future?* potwierdził obawy IFPI i przytoczył dane sugerujące, że nielegalne udostępnianie treści w Internecie bezpośrednio przekłada się na złe wyniki finansowe przemysłu muzycznego. Autor zacytował badania Alejandro Zentnera, wykonane w 2006 roku. Wynika z nich, że częste korzystanie z serwisów wymiany plików obniża prawdopodobieństwo zakupu muzyki aż o 30%. Inni cytowani przez Lawrence’a badacze, Rafael Rob i Joel Waldfogel, w 2004 roku doszli do wniosku, że pobieranie plików mogło bezpośrednio spowodować nawet 20-procentowy spadek sprzedaży nagrań w latach 1999–2003²⁹.

W 2006 roku ukazał się artykuł Norberta Michela, na wyniki którego często powołuje się IFPI³⁰. Wyliczył on, że w latach 1999–2003 piractwo mogło być bezpośrednio odpowiedzialne za 13-procentowy spadek sprzedaży albumów muzycznych³¹.

²⁷ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 253.

²⁸ *Report: Global Music Sales down 10% in '09; Digital up 12%*, „Digital Media Wire” 2010, [online] <<http://www.dmwmedia.com/news/2010/01/21/report-global-music-sales-down-10-03909-digital-12>>, dostęp: 19.01.2010.

²⁹ R. Lawrence, dz. cyt., s. 27.

³⁰ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 193.

³¹ N. Michel, *The Impact of Digital File Sharing on the Music Industry: An Empirical Analysis*, „Topics in Economic Analysis & Policy” 2006, nr 6(1), s. 11, [online] <<http://norbertmichel.com/files/EmpiricalPaperAug2006.pdf>>, dostęp: 19.01.2010.

Jednocześnie można zauważyć, że coraz bardziej jest słyszalny nurt przeciwników takiej wizji. Marc Cooper, dyrektor Consumer Federation of America, dowodził, że jeśli tendencją światowej polityki legislacyjnej będzie dalsze sprzyjanie i ubezpieczanie interesów potentatów branży rozrywkowej – przy jednoczesnym uganianiu się za najdrobniejszym w sieci piractwem – to skutkiem tego będzie śmierć internetowej wielobarwności. Zdaniem Coopera, pojęzne studia filmowe i czołowe wytwórnie muzyczne dążą do wyrugowania sieci P2P, aby osłonić uprzywilejowaną pozycję na rynku. Czynią to, demonizując rolę technologii i bezpośredniej wymiany danych w Internecie, celowo przeceniając jej wpływ na spadek sprzedaży płyt kompaktowych³².

Również Lawrence Lessig podważył oficjalne dane podawane przez beneficjentów rynku muzycznego, dowodząc, że forsują one fałszywy obraz sytuacji poprzez hiperbolizowanie wpływu piractwa internetowego na erozję rynku nagraniowego. W książce *Wolna kultura* podał sugestywny przykład branżowego sofizmu:

według szacunków RIAA w tym samym okresie, w którym sprzedano 803 milionów płyt, 2,1 miliarda albumów ściągnięto za darmo z Internetu. Zatem, chociaż ściągnięto 2,6 raza więcej płyt niż sprzedano, przychody ze sprzedaży obniżyły się jedynie o 6,7 procenta [...]. Jeśli ukradną płytę CD, zmniejsza się liczba płyt do sprzedaży. Dzieje się tak za każdym razem. Ale z liczb podanych przez RIAA wynika, że zasada ta nie działa w przypadku ściągnięcia plików z Internetu. Gdyby każdy przypadek ściągnięcia albumu oznaczał zmniejszenie liczby płyt sprzedanych, gdyby każde użycie programu Kazaa „okradło wykonawcę z jego zysku”, przemysł odnotowałby w ostatnim roku stuprocentowy, a nie siedmioprocentowy spadek sprzedaży. Skoro ściąganych jest 2,6 raza więcej albumów niż jest kupowanych, a wartość sprzedaży spada zaledwie o 6,7 procenta, nie ma prostego związku między ściągnięciem muzyki a kradzieżą płyt CD³³.

W głośnej publikacji zatytułowanej *The Effect of File Sharing on Record Sales: An Empirical Analysis* z 2004 roku, zawierającej wyniki badań przeprowadzonych przez jej autorów, Felixa Oberholzera-Gee i Kolemana Strumpfa, wykazano, że nielegalne ściągnięcie plików nie ma znaczącego wpływu na dochody rynku nagraniowego. W oparciu o wyniki autorzy skonstatowali, że nie da się obronić tezy, jakoby piractwo odpowiadało za spadek dochodów ze sprzedaży płyt kompaktowych³⁴. Badanie to było cytowane między innymi w czasie procesu serwisu The Pirate Bay. Praca wywołała spore kontrowersje

³² M. Cooper, *Time for the Recording Industry to Face the Music: The Political, Social and Economic Benefits of Peer-to-Peer Communications Networks*, Stanford Law School 2005, s. 1, [online] <<http://www.consumersunion.org/pub/PEERtoPEERISSUEBRIEF.pdf>>, dostęp: 28.10.2011; por. M. Peitz, P. Waelbroeck, *The Effect of Internet Piracy on CD Sales: Cross-Section Evidence*, Cesifo Working Paper 2004, s. 15–17, [online] <www.SSRN.com/abstract=511763>, dostęp: 29.10.2012.

³³ L. Lessig, dz. cyt., s. 97.

³⁴ F. Oberholzer-Gee, K. Strumpf, *The Effect of File Sharing on Record Sales. An Empirical Analysis*, „Journal of Political Economy” 2004, s. 35, [online] <http://www.unc.edu/~cigar/papers/FileSharing_March2004.pdf>, dostęp: 3.03.2011.

i doczekała się wielu polemik³⁵, w tym chyba najmocniejszej ze strony Stana Liebowitza z University of Texas, dowodzącego, że współdzielenie plików bez wątpienia sprzedaży muzyki szkodzi, a autorzy badania popełnili błędy metodologiczne i założeniowe³⁶.

Tymczasem naukowcy Martin Peitz z University of Mannheim oraz Patrick Waelbroeck z Free University of Brussels w 2004 roku przeprowadzili badanie opisane w artykule *The Effect of Internet Piracy on CD Sales: Cross-Section Evidence*. Jego rezultaty wykazały między innymi, że piractwo mogło przyczynić się do spadku dochodów ze sprzedaży płyt CD, jednak skala tego zjawiska była mniejsza niż wynikało to z wyliczeń IFPI. Dodatkowo, autorzy zwrócili uwagę na cyfrową rewolucję technologiczną w fonografii, która tradycyjny rynek zmienić po prostu musiała. Konkludując, stwierdzili, że strategia pozwów sądowych i prób zabezpieczania muzyki przed kopiowaniem mogła być błędem, a biznes muzyczny może ostatecznie zyskać na cyfrowej dystrybucji³⁷.

Do podobnych wniosków doszli Erik Wilde i Jacqueline Schwerzmann³⁸ oraz Mark Cooper³⁹. Według nich nie można wykluczyć wpływu piractwa na sprzedaż płyt CD, jednak skala tego wpływu i prezentowane na jej dowód statystyki były często zawyżane, rzekome i tendencyjne. Badacze wskazali inne zjawiska – kulturowe i ekonomiczne – w świetle których teza o destruktywnym wpływie piractwa na fonografię musi być co najmniej skorygowana. W okresie słabszej prosperity ludzie będą traktowali muzykę jako dobro luksusowe, ulokowane na dalszych miejscach listy potrzeb, dobro, na które wydadzą tylko ewentualne nadwyżki finansowe. Kluczową rolę odegra cena produktu, która winna być adekwatna do rynkowej sytuacji, by stymulować indywidualny popyt oraz zachęcać do dalszego inwestowania w muzyczną sztukę. W praktyce, jak pokazała analiza kryzysu branży nagraniowej w latach 1997–2002, działo się inaczej. Zjawisko to ukazano na rysunku 1:

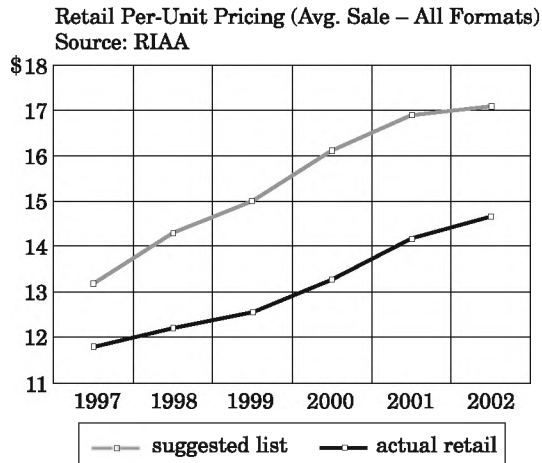
³⁵ Por. P. Gałuszka, dz. cyt., s. 194.

³⁶ S. Liebowitz, *How Reliable is the Oberholzer-Gee and Strumpf Paper on File-Sharing?*, School of Management, University of Texas at Dallas 2007, s. 22, [online] <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1014399>, dostęp: 5.11.2012.

³⁷ M. Peitz, P. Waelbroeck, dz. cyt., s. 15–17.

³⁸ J. Schwerzmann, E. Wilde, *When Business Models Go Bad: The Music Industry's Future*, w: *International Conference on E-Business and Telecommunication Networks*, red. J. Ascenso, C. Belo, M. Saramago, L. Vasíu, Setúbal 2004.

³⁹ M. Cooper, *Round #1 of the Digital Intellectual Property Wars: Economic Fundamentals, not Piracy, Explain how Consumers and Artists Won in the Music Sector*, Consumer Federation of America 2008, [online] <http://www.jthtl.org/content/articles/V9I1/JTHTLv9i1_Cooper.PDF>, dostęp: 21.09.2010.



Rys. 1. Średnia cena za nośnik muzyczny w latach 1997–2002 w USA

Objaśnienia: kolor szary – poziom cen, który według badaczy byłby optymalny w określonej sytuacji na rynku, kolor czarny – faktyczne poziomy cen.

Źródło: J. Schwerzmann, E. Wilde, *When Business Models Go Bad: The Music Industry's Future*, w: *International Conference on E-Business and Telecommunication Networks*, red. J. Ascenso, C. Belo, M. Saramago, L. Vasíu, Setúbal 2004, s. 5.

Drogie płyty w czasach kryzysu

Oficjalną przyczyną kryzysu fonografii w latach 1997–2002 było rozprzestrzenione piractwo komputerowe. W rzeczywistości jednak nie można wykluczyć, że to surowa polityka biznesowa i drogie płyty CD w głównej mierze doprowadziły do spadku dochodów rynku nagraniowego. W czasach hamującej koniunktury rosnące ceny nie tylko nie mogą polepszyć wyników sprzedaży, lecz działają przeciwnie⁴⁰. Taka interpretacja jest jednak rzadko słyszana.

Wreszcie, w konkluzji badania przeprowadzonego przez Ulfa Blomqvista (i innych), znajdujemy zaskakujące spostrzeżenia. Wielu badanych przyznawało, że to nie najnowsza, aktualnie wydawana muzyka (czyli główne źródło dochodu branży muzycznej) jest przez nich najchętniej i najczęściej ściągana z sieci. Wielu internautów – dowodzili badacze – poszukuje w sieci muzyki już znanej, zasłyszanej, często szlagierów i klasyki minionych dekad. Taka konkluzja nie tylko podał w wątpliwość teorię o wpływie piractwa na złą sprzedaż nowych płyt CD, lecz dostarczyła argumentów jego zwolennikom. Badacze uznali, że negatywny efekt piractwa na rynek muzyczny jest niepewny i trudny do oszacowania. Często zaś okazuje się, że ci, którzy nielegalnie dostrzegli w Internecie nieznanych im wcześniej artystów, chętniej decydują się w przyszłości na zakup płyty lub biletu na koncert. Badanie dowiodło

⁴⁰ J. Schwerzmann, E. Wilde, dz. cyt., s. 5–7.

wreszcie, że najaktywniejsi uczestnicy nielegalnej wymiany plików w sieci są jednocześnie najczęstszymi klientami legalnych sklepów muzycznych⁴¹. Autorzy potwierdzili zatem, że wymiana plików w Internecie wymaga społeczne zainteresowanie sztuką muzyczną. Bardzo podobne wnioski przedstawił Geoffrey Hull, przypominając lata siedemdziesiąte, kiedy to statystycznie najaktywniejszymi klientami legalnych sklepów muzycznych były osoby zaangażowane jednocześnie w nielegalne przegrywanie taśm magnetofonowych⁴².

Czy prawo autorskie jest *passé*?

Wraz z rozwojem ekonomicznym w społeczeństwach rośnie znaczenie równego uczestnictwa w sztuce. Muzyka przestaje być postrzegana jako dobro konsumpcyjne i handlowe, chronione prawem. Piotr Stasiak tak to puentuje:

dla przedsiębiorstw, które żyją z produkcji i sprzedaży dóbr kulturalnych, takie dane brzmią jak wyrok. Korporacje medialne biją na alarm, wzywają do wojny z piractwem i żądają egzekwowania prawa autorskiego. Tymczasem to nie jest proste. Bo w starciu z siecią prawo autorskie właściwie przestało dziś działać⁴³.

Bomba demograficzna tyka, ostrzega Mark Mulligan. Z badań rynku wynika, że 72% Europejczyków w grupie wiekowej od 12 do 15 lat używa odtwarzaczy MP3; ponad połowa ogląda teledyski w Internecie, a prawie co trzeci (w zależności od regionu) pobiera muzykę w sieciach P2P⁴⁴. Prawdziwa rewolucja dopiero nadchodzi, wraz z nową generacją dzieci i nastolatków, nawykłych do nieustannego towarzystwa komputerów, smartfonów, Internetu, komunikatorów, e-maili, MP3 i video – do Nielimitowanego dostępu do każdej dziedziny życia, w każdej chwili i z każdego miejsca. Nowa, internetowa generacja dojrzewa w przeświadczeniu, że dostęp do dzieł sztuki jest naturalnym i darmowym przywilejem, nie zaś transakcją handlową.

Pojawiają się głosy, które postulują przebudowę systemów prawa autorskiego, zwłaszcza prawa majątkowego, anachronicznie funkcjonującego w świecie cyfrowej komunikacji. Prawo to w Internecie rozmywa się, zdaje się, że jego racje były rozsądne tak długo, jak długo zabezpieczały fizyczne, uchwytno nośniki sztuki, konkretnie istniejące i utrwalone dzieła, zakres ich użytkowania i sposoby czerpania zysków z obrotu nimi. Model takiej ochrony

⁴¹ U. Blomqvist, L. Eriksson, O. Findahl, H. Selg, R. Wallis, *Trends in Downloading and Filesharing of Music*, KTH Royal Institute of Technology 2005, s. 17–18, [online] <<http://xml.nada.kth.se/media/Research/MusicLessons/Reports/MusicLessons-DL5.pdf>>, dostęp: 20.01.2010.

⁴² G. Hull, dz. cyt., s. 82.

⁴³ P. Stasiak, dz. cyt., s. 82.

⁴⁴ M. Mulligan, *Music Industry Meltdown: Recasting the Mold*, Forrester Research 2010, s. 5, [online] <http://www.forrester.com/rb/Research/music_industry_meltdown_recasting_mold/qid/56147/t/2>, dostęp: 5.03.2011.

sprawdzał się w czasach, gdy nie było alternatywy dla dystrybucji nagrań na fizycznych nośnikach. Pojawienie się Internetu i plików muzycznych wpłynęło nie tylko na zmianę ekonomicznych podstaw dystrybucji dóbr kultury [...], ale spowodowało także zmianę sposobów konsumpcji tych dóbr⁴⁵.

Jak dziś z rozsądkiem przyłożyć prawo autorskie do tej radykalnej metamorfozy, jaką przechodzi nowoczesna sztuka muzyczna?

W 1994 roku John Perry Barlow⁴⁶ na łamach magazynu nowych technologii „Wired” ogłosił manifest pod tytułem *The Economy of Ideas*, w którym – być może po raz pierwszy tak donośnie w branżowej publicystyce – podważył aktualność tradycyjnego systemu prawa autorskiego w kontekście cyberrzeczywistości. Zauważył, że Internet wymaga zasadniczo nowego podejścia, zwłaszcza w dziedzinie przedmiotu ochrony. Przewidywał konsekwencje prawne oderwania sztuki od formy fizycznej, wobec czego przestała ona być traktowana jak utwór i stała się ideą. Prawo nie chroni idei – one są dobrem publicznym – lecz zabezpiecza ich utrwalenie: nośniki, płótna lub formy, w jakie idea jest „opakowana” i skonceptualizowana. Nikt nie ma więc prawa do „wina”, a jedynie do „butelki wina”⁴⁷.

Obecnie, w myśl polskiej Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, przedmiotem prawa autorskiego „jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia”⁴⁸. Analiza prawna Anny i Iwony Iskierki stawia sprawę jasno: „bez wątpienia ustawa obowiązuje internautów w całej rozciągłości”, natomiast sam proces „zapisu w postaci cyfrowej (digitalizacji) nie wpływa na zdadność danego utworu do autorsko-prawnej ochrony”⁴⁹.

Można jednak sądzić, że ważki spór nie toczy się o to, czy współczesne systemy prawne umożliwiają karanie za piractwo, lecz czy piractwo w ogóle (lub: do jakiego stopnia? wobec jakich wykroczeń?) powinno być uznane za czyn szkodliwy.

Jest wiele pytań, na które nowoczesna fonografia i legislatywa muszą odpowiedzieć w najbliższym czasie. Czy plik muzyczny jest utworem w sensie prawa? Gdzie jest granica dozwolonego użytku pliku muzycznego? Czy serwis społecznościowy to grupa pozostająca w stosunkach towarzyskich, w obrębie której można dzielić się muzyką? Czy udostępnienie w sieci P2P pofragmentowanego pliku – czyli serii danych, nie całego utworu – jest naruszeniem prawa? Jak ocenić straty, skoro po skopiowaniu pliku nie zmienia się faktyczny

⁴⁵ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 203.

⁴⁶ Amerykański poeta, eseista i autor tekstów wielu piosenek zespołu Grateful Dead.

⁴⁷ J.P. Barlow, *The Economy of Ideas*, „Wired” 1994, [online] <http://www.wired.com/wired/archive/2.03/economy.ideas_pr.html>, dostęp: 20.01.2010.

⁴⁸ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. 1994, nr 24, poz. 83; także [online] <<http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19940240083>>, dostęp: 30.11.2012.

⁴⁹ A. Iskierka, I. Iskierka, *Problematyka zabezpieczeń i prawa autorskie utworu zamieszczonego w sieci Internet*, w: *Jakość wobec wyzwań i zagrożeń XXI wieku*, red. N. Majchrzak, A. Zduniak, Poznań 2012, s. 216–218.

stan posiadania właściciela? Można wszak ukraść właścicielowi sklepu płytę CD – ale czy można mu ukraść plik? Jak racjonalnie ochraniać prawem pliki wirtualne, unikając inwigilacji internautów? Czy wolno odłączyć użytkownika od sieci za nielegalne pobranie dzieł muzycznych sprzed 50 lat? Wreszcie: jak wynagradzać artystów w świecie wolnej i ogólnodostępnej kultury? A jeżeli to niemożliwe – to jak zapewnić ciągłość profesjonalnej działalności artystycznej?

Mnożą się opinie, że instrumenty prawa autorskiego stały się *de facto* narzędziem legitymizacji monopolu kultury i zawłaszczania jej przez dysponującą gigantycznym kapitałem grupę potentatów przemysłu rozrywkowego. Prawo autorskie, wbrew zamysłowi jego twórców, coraz mniej służy interesowi publicznemu i coraz mniej ma kontaktu z rzeczywistością⁵⁰. Pierwotną jego intencją było zachęcanie artystów do tworzenia z pożytkiem dla dobra publicznego, w zamian oferowano im ochronę pamięci oraz finansowe bezpieczeństwo. Realia XXI wieku są jednak takie, że wydłużane w nieskończoność zapisy o ochronie praw majątkowych są fundamentem skostniałej struktury rynku nagraniowego. W obszarze tym branża „działa jak poszukujący renty kartel, posiadający w USA polityczną legitymizację wywodzącą się ze środowisk tworzących i egzekwujących prawo”⁵¹. „Renta jest tu rozumiana jako renta polityczna, polegająca na osiąganiu korzyści przez pewne podmioty (między innymi branżę fonograficzną) przy wykorzystywaniu mechanizmów władzy politycznej kosztem dobrobytu społecznego”⁵². Liczby poświadczają, że branża rozrywkowa w Stanach Zjednoczonych w latach 1999–2009 wydała ponad 150 milionów dolarów na lobbowanie korzystnych zapisów w prawie autorskim. Skutecznie. Ochrona prawa autorskiego przynależącego do korporacji może w tym kraju obowiązywać przez 120 lat⁵³. Lessig uznaje, że w trwającej antypirackiej batalii

zdrowy rozsądek stoi po stronie wojowników o prawa autorskie, ponieważ dotąd debatę prowadzono z dwóch skrajnych pozycji. Wybór był albo–albo: albo własność, albo anarchia; albo pełna kontrola, albo twórcy pozbawieni wynagrodzeń. Jeśli rzeczywiście stoimy przed takim wyborem, zwycięstwo należy się wojownikom. Zostaje tu popełniony błąd wyłączonego środka. Ekstremalne punkty widzenia nie wyczerpują wszystkich możliwych stanowisk w tej debacie. [...] Potrzeba metody pozwalającej zająć pozycję wypośrodkowaną: ani „wszelkie prawa zastrzeżone”, ani „brak praw zastrzeżonych”, lecz „niektóre prawa zastrzeżone”. Były to sposób na respektowanie praw autorskich i jednoczesne umożliwienie twórcom uwolnienia treści, zgodnie z ich wolą. Innymi słowy, potrzebujemy sposobu przywrócenia katalogu swobód, które wcześniej uznawaliśmy za oczywiste⁵⁴.

Trudno sobie wyobrazić fonografię pozbawioną jakichkolwiek instrumentów ochrony prawa własności. Zdaniem Geoffrey Hulla, sytuacja taka mogłaby

⁵⁰ G. Hull, dz. cyt., s. 239.

⁵¹ P. Burkart, cyt. za: P. Gałuszka, dz. cyt., s. 188.

⁵² P. Gałuszka, dz. cyt., s. 188.

⁵³ Tamże, s. 189–190.

⁵⁴ L. Lessig, dz. cyt., s. 304–305.

przerodzić się w dystopię, i twórcami kultury byliby tylko hobbyści, a Internet pełen byłby darmowych dzieł sztuki niskiej jakości, tworzonych przez amatorów z dużą ilością wolnego czasu⁵⁵.

Jednak widmo upadku kreatywności artystycznej oddalają między innymi tacy badacze, jak Dave Kusek i Gerd Leonhard⁵⁶, Bobby Owsinski⁵⁷ czy John Perry Barlow⁵⁸, którzy dopatrują się ekscytujących perspektyw dla artystów działających w czasach nowej fonografii. W czasach internetowej, globalnej publiczności wartość zawodowej sztuki nie wietrzeje, przeciwnie, sztuka rozkwita dzięki witalności, globalnej dystrybucji, dostępności, oddolnemu, spontanicznemu promowaniu, dzięki nieustającej obecności i żywej cyrkulacji. Barlow proponuje założenie intelektualnych podwalin pod nową „architekturę” zawodowej kreatywności artystów, kiedy to sztuka przestanie być produktem i stanie się dobrem społecznym, wyścigiem na jakość i dobry kontakt z fanami. Autor przewiduje rozwinięcie się nowych paradygmatów zawodowej, artystycznej kreatywności w erze fonografii cyfrowej. Będą to według niego:

- Związek emocjonalny. Jest on podstawą relacji artysty z fanem. W cenie jest zaufanie, niezawodność, marka, jakość, poświęcenie, autentyczność, wyjątkowość, talent itp. Matrycą dla tego paradygmatu może być relacja doktora z pacjentem, który nie żąda najtańszej, lecz godnej zaufania usługi o najwyższej, sprawdzonej jakości.
- Wygoda i przystępność. Funkcjonalność w cenie. Przyszłością fonografii są sklepy internetowe i serwisy streamingowe, oferujące muzykę zcyfrowaną, możliwą do odegrania na każdym sprzęcie, dostępną od ręki, o sprawdzonej jakości i za stałą cenę.
- Interaktywność. Artysta jest w kontakcie ze swoim fanem, ma dostęp do jego opinii i życzeń. Nowoczesny serwis fonograficzny dostarcza najwyższej jakości treści, nigdy zaś obojętnych, komercyjnych produktów. Artysta służy swoim fanom, odpowiada na ich kaprysy, wsłuchuje się w zapotrzebowanie. Legalni usługodawcy dają to, czego nigdy nie da piractwo: jakość, profesjonalne opracowanie, doradztwo, pomoc techniczną i indywidualny kontakt.
- Zasada kompensacji. Artysta oferuje swoją pracę za darmo, a jeśli klient będzie nią zachwycony, z własnej inicjatywy zrekompensuje artyście trud pracy. Udowodniły to eksperymenty Trenta Razora z zespołu Nine Inch Nails, który zaoferował część nowego albumu za darmo, oraz zespołu Radiohead, który pozwolił fanom samym zdecydować o cenie, za jaką byli gotowi nabyć muzykę zespołu Thoma Yorka. Oba albumy odniosły finansowy sukces i przyniosły artystom wysoki zysk⁵⁹.

⁵⁵ G. Hull, dz. cyt., s. 239.

⁵⁶ D. Kusek, G. Leonhard, *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*, Boston 2005.

⁵⁷ B. Owsinski, *Music 3.0. A Survival Guide for Making the Music in the Internet Age*, New York 2009.

⁵⁸ J.P. Barlow, dz. cyt.

⁵⁹ Zob. tamże.

Patryk Gałuszka zauważa, że po uwzględnieniu monopolistycznych praktyk wytwórni oraz trudności, z jakimi artyści egzekwują należności od tych wytwórni, można dojść do wniosku, że:

rezygnacja ze sprzedaży nagrań i tak niewiele zmienia w sytuacji muzyka. Umożliwienie indywidualnym słuchaczom ściągnięcia muzyki za darmo i rezygnowanie z niepewnych zysków płynących ze sprzedaży nagrań ma tę zaletę, że daje artystce istotny impuls promocyjny [...] dzięki temu, że muzyka jest legalnie dostępna za darmo, może być opisywana i zamieszczana na blogach, dystrybuowana przez netlabela, dołączana do podcastów, playlist etc. [...] [te efekty promocyjne – S.B.] generują szum medialny i przynoszą artystce potencjalnie większe korzyści niż w przypadku promocji realizowanej za pomocą tradycyjnych mediów⁶⁰.

Konkluzje

W powszechnym odbiorze wydaje się jasne, że zdecydowane kampanie antypirackie, procesy sądowe wytaczane uczestnikom nielegalnej wymiany plików, pokazowe i surowe wyroki, odłączanie od sieci, całe to napiętnowanie internetowej kleptomanii to wszystko środki nieadekwatne, zawadzające zwłaszcza w szerokim kontekście nowej, cyfrowej rzeczywistości. W opinii Harolda Vogela ogólnoswiatowy problem piractwa muzycznego jedynie się pogłębił, gdy branża reagowała bezwzględny tępieniem i próbami całkowitego wyrugowania zjawiska nielegalnej wymiany plików w sieci. Odwrotnie niż w zamierzeniach, taka reakcja spowodowała na branżę odium – falę niechęci i nieufności wobec przemysłu nagraniowego⁶¹. Zastosowano ostracyzm wobec sporej grupy fanów i zbojkotowano całe pokolenia nowych, zadedykowanych odbiorców muzyki.

W ocenie Patryka Gałuszki jednogłośnie i radykalne wystąpienie beneficjentów biznesu przeciwko piractwu nie jest zaskakujące, zwłaszcza dla osób uważnie śledzących historię branży fonograficznej:

Już w początkach jej powstania Edison i inni zaciekle walczyli w amerykańskich sądach o kontrolę nad patentami zapewniającymi monopolizację rynku. Ponad sto lat później koncerty działają w pewnym sensie podobnie – gdy pojawia się nowa technologia, nad którą nie mają kontroli, próbują ograniczyć jej rozprzestrzenianie się, wytaczając firmom ją wykorzystującym procesy sądowe. Nie chodzi im jednak koniecznie o zatrzymanie rozprzestrzeniania się technologii, ale raczej o przejęcie nad nią kontroli [...]. Kontrolowanie technologii oznaczało i dalej oznacza kontrolę nad związanym z nią rynkiem⁶².

⁶⁰ P. Gałuszka, dz. cyt., s. 273–274.

⁶¹ H. Vogel, *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*, New York 2007, s. 229–230.

⁶² P. Gałuszka, dz. cyt., s. 181.

Do tej pory wszystkie racjonalne środki prawne okazywały się bezradne wobec nieuchwytnej aktywności internautów, tworzących miriady efemerycznych, czasem wręcz niemożliwych do fizycznej lokalizacji serwisów wymiany plików. Zresztą, trudno wyobrazić sobie tradycyjną dorzeczną inicjatywę ustawodawczą zdolną do zatrzymania tego fenomenu⁶³.

Dave Kusek i Gerd Leonhard uznają wręcz, że przyszłość fonografii uformuje jej ekstremalne upowszechnienie i uwolnienie od prawnych obligacji. W swej futurystycznej koncepcji autorzy ci podkreślają, że muzyka – niby woda lub elektryczność – jest utylitarną usługą, nie zaś komercyjnym produktem. Postulują, by traktować muzykę jak utensylia, w sposób naturalny, stały i oczywisty obecną w codziennym życiu, do której dostęp jest prawem, a nie przywilejem, i korzystanie z niej wiąże się z regulowaniem stałych rachunków, na wzór opłaty za elektryczność. W tej koncepcji twórczość staje się ogólnodostępnym dobrem publicznym, ingrediencją publicznego dominium lub rodzajem uwolnionej idei. Implikacją tego jest sytuacja, w której „prawo dostępu” do muzyki miałyby zająć miejsce anachronicznego, zdaniem autorów postulatu, „posiadania jej”⁶⁴.

Biznesowi fonograficznemu najlepiej zrobiliby kierowanie się starą mądrością: jeśli nie możesz ich – piratów internetowych – pokonać, przyłącz się do nich. Przyglądając się ostatnim ruchom na globalnym rynku muzyki cyfrowej (serwisy streamingowe, integrowanie multimediiów, wyśmienita jakość treści dziennikarskiej, doskonała integracja serwisów z urządzeniami mobilnymi, indywidualny kontakt poprzez media społecznościowe itd.), można przypuszczać, że branża wreszcie podąży w dobrym kierunku. W przyszłości – po znalezieniu nowych źródeł dochodów i restrukturyzacji biznesów fonograficznych – będziemy zachęceni do czerpania i kontemplowania sztuki muzycznej w ogólnodostępnych, publicznych domenach, mających decydujące znaczenie w tworzeniu systemu nowoczesnej, globalnej edukacji oraz wspieraniu ponadnarodowego dialogu, kreatywności artystycznej i postępu.

Bibliografia

- Barlow J.P., *The Economy of Ideas*, „Wired” 1994, [online] <http://www.wired.com/wired/archive/2.03/economy.ideas_pr.html>, dostęp: 20.01.2010.
- Bilton N., *Internet Pirates Will Always Win*, „The New York Times” 2012, [online] <<http://www.nytimes.com/2012/08/05/sunday-review/internet-pirates-will-always-win.html>>, dostęp: 29.10.2012.
- Blomqvist U., Eriksson L.-E., Findahl O., Selg H., Wallis R., *Trends in Downloading and Filesharing of Music*, KTH Royal Institute of Technology 2005, [online] <<http://xml.nada.kth.se/media/Research/MusicLessons/Reports/MusicLessons-DL5.pdf>>, dostęp: 20.01.2010.

⁶³ N. Bilton, *Internet Pirates Will Always Win*, „The New York Times” 2012, [online] <<http://www.nytimes.com/2012/08/05/sunday-review/internet-pirates-will-always-win.html>>, dostęp: 29.10.2012.

⁶⁴ D. Kusek, G. Leonhard, dz. cyt., s. 1–18.

- Brown M., *The Pirate Bay Plans Low-Orbit Server Drones to Escape Legal Jurisdiction*, „Wired” 2012, [online] <<http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-03/19/pirate-bay-drones>>, dostęp: 22.10.2012.
- Burkart P., McCourt T., *When Creators, Corporations and Consumers Collide: Napster and the Development of On-line Music Distribution*. „Media, Culture & Society” 2003, nr 3(25).
- Cooper M., *Round #1 of the Digital Intellectual Property Wars: Economic Fundamentals, not Piracy, Explain How Consumers and Artists Won in the Music Sector*, Consumer Federation of America 2008, [online] <http://www.jthtl.org/content/articles/V9I1/JTHTLv9i1_Cooper.PDF>, dostęp: 21.09.2010.
- Cooper M., *Time for the Recording Industry to Face the Music: The Political, Social and Economic Benefits of Peer-to-Peer Communications Networks*, Stanford Law School 2005, [online] <<http://www.consumersunion.org/pub/PEERtoPEERISSUEBRIEF.pdf>>, dostęp: 28.10.2011.
- Dervin-Ackerman M., Migliore M., *The Merger of Universal and EMI*, „The Music Business Journal” 2012, Berklee College of Music, [online] <<http://www.thembj.org/2012/10/the-merger-of-universal-and-emi/>>, dostęp: 26.10.2012.
- Gałaszka P., *Biznes muzyczny*, Warszawa 2009.
- Hull G., *The Recording Industry*, wyd. 2, New York – London 2004.
- Hunt K., Mellicker A., *A Case Study of the Music Industry*, „Journal of Business Case Studies” 2008, nr 4(3).
- International Federation of the Phonographic Industry, *Digital Music Report 2011*, [online] <<http://www.ifpi.org/content/library/DMR2011.pdf>>, dostęp: 22.10.2012.
- Iskierka A., Iskierka I., *Problematyka zabezpieczeń i prawa autorskie utworu zamieszczonego w sieci Internet*, w: *Jakość wobec wyzwań i zagrożeń XXI wieku*, red. N. Majchrzak, A. Zduńniak, t. 2, Poznań 2012.
- KE warunkowo zezwała na przejście EMI przez grupę Universal*, Biznes.onet.pl 2012, [online] <<http://biznes.onet.pl/ke-warunkowo-zezwala-na-przejecie-emi-przez-grupe-,49690,5253584,news-detal>>, dostęp: 27.10.2012.
- Kusek D., Leonhard G., *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*, Boston 2005.
- Lawrence R., *Can the Music Industry Adapt to the Digital Future?*, „Regional Focus” 2010, Third Quarter, [online] <http://www.richmondfed.org/publications/research/region_focus/2010/q3/pdf/feature4.pdf>, dostęp: 30.10.2012.
- Lessig L., *Wolna kultura*, tłum. P. Białokozowicz, Warszawa 2005.
- Liebowitz S., *How Reliable is the Oberholzer-Gee and Strumpf Paper on File-Sharing?*, School of Management, University of Texas at Dallas 2007, [online] <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1014899>, dostęp: 5.11.2012.
- McLeod K., *MP3s Are Killing Home Taping: The Rise of Internet Distribution and Its Challenge to the Major Label Music Monopoly*, „Popular Music and Society” 2005, nr 4(28).
- Michel N., *The Impact of Digital File Sharing on the Music Industry: An Empirical Analysis*, „Topics in Economic Analysis & Policy” 2006, nr 6(1), [online] <<http://norbertmichel.com/files/EmpiricalPaperAug2006.pdf>>, dostęp: 19.01.2010.
- Millard A., *America on Record. A History of Recorded Sound*, wyd. 2, New York 2005.
- Mulligan M., *Music Industry Meltdown: Recasting the Mold*, Forrester Research 2010, [online] <http://www.forrester.com/rb/Research/music_industry_meltdown_recasting_mold/qid/56147/t/2>, dostęp: 5.03.2011.
- Oberholzer-Gee F., Strumpf K., *The Effect of File Sharing on Record Sales. An Empirical Analysis*, „Journal of Political Economy” 2004, [online] <http://www.unc.edu/~cigar/papers/File-Sharing_March2004.pdf>, dostęp: 3.03.2011.
- Owsinski B., *Music 3.0. A Survival Guide for Making the Music in the Internet Age*, New York 2009.
- Peitz M., Waelbroeck P., *The Effect of Internet Piracy on CD Sales: Cross-Section Evidence*, Cesifo Working Paper 2004, s. 15–17, [online] <www.SSRN.com/abstract=511763>, dostęp: 29.10.2012.
- Pirate Bay zamyka serwery. Staliśmy się duchem*, Wprost.pl, [online] <<http://www.wprost.pl/ar/353274/Pirate-Bay-zamyka-serwery-Stalismy-sie-duchem/>>, dostęp: 30.10.2012.
- Rauf D., *Recording Industry*, New York 2010.

- Report: Global Music Sales down 10% in '09; Digital up 12%*, „Digital Media Wire” 2010, [online] <<http://www.dmwmedia.com/news/2010/01/21/report-global-music-sales-down-10-03909-digital-12>>, dostęp: 19.01.2010.
- Schwerzmann J., Wilde E., *When Business Models Go Bad: The Music Industry's Future*, w: *International Conference on E-Business and Telecommunication Networks*, red. J. Ascenso, C. Belo, M. Saramago, L. Vasíu, Setúbal 2004.
- Stasiak P., *Nowy d@rmowy świat*, „Polityka Niezbędnik Inteligenta” 2011, nr 1.
- Technical Report: An Estimate of Infringing Use of the Internet*, Envisional 2011, [online] <http://documents.envisional.com/docs/Envisional-Internet_Usage-Jan2011.pdf>, dostęp: 5.04.2011.
- The Adele Effect Hits Major-Record-Company Market Shares in 2011*, „Music & Copyright's Blog” 2012, [online] <<http://musicandcopyright.wordpress.com/2012/05/02/the-adele-effect-hits-major-record-company-market-shares-in-2011/>>, dostęp: 28.10.2012.
- Vogel H., *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*, wyd. 7, New York 2007, cz. 2, rozdz. 6.

Źródła prawne

- Ustawa z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. 1994, nr 24, poz. 83; także [online] <<http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19940240083>>, dostęp: 30.11.2012.

Summary

The issue of music piracy. Alternative views on file sharing

The contemporary music industry is in a period of remarkable change. Thanks to the powerful internet and digital media technologies, the global audience has gained the access to the fast-expanding music catalogue, while the artists have discovered new ways to make their music available worldwide. There is an intense debate over the issue of internet piracy and the level of protection for intellectual property. Music piracy – the unlawful distribution of copyrighted digital music files that can be easily shared over the Internet – is widely considered a detriment to the music business and the main cause of declining album sales. As such, it remains a key challenge for the major record labels. But is piracy inevitably a lose-lose situation? This paper analyzes a number of alternative academic views on the file sharing issue and the ambiguous role of music downloading on the current downturn in CD sales. The findings show that rather than tackling piracy, it is now crucial for the music industry to implement new business and communication models, which will eventually exploit the emerging digital technologies, improve their public image and deliver high quality content which appeals to listeners more than piracy does.