

Wojciech Trempała

## Od konfliktu do współuczestnictwa Rynek muzyczny w dobie cyfrowej dystrybucji

### Wstęp

Wraz z upowszechnianiem się Internetu i nowych technologii cyfrowych piractwo muzyczne stało się procederem masowym, niekontrolowanym, sprawnie wymykającym się poza możliwości przymusu, którymi dysponuje demokratyczne państwo. Sytuacja ta doprowadziła do znaczących przeobrażeń na rynku muzycznym, unaoczniała narastający od wielu lat konflikt pomiędzy polityką ekonomiczną firm fonograficznych i dystrybutorów muzyki a potrzebami i preferencjami odbiorców. Jednocześnie stworzyła nowe warunki dla funkcjonowania samych artystów, sposobów promocji płyt czy możliwości pozyskiwania przychodów z działalności muzycznej.

Problem ten szybko stał się przedmiotem zainteresowania nie tylko samego środowiska muzycznego i słuchaczy, lecz także wielu naukowców, polityków, etyków czy ekonomistów. Wśród wszystkich wymienionych grup można odnaleźć przedstawicieli prezentujących dwa przeciwstawne poglądy. Podczas gdy jedni uważają cyfrowe piractwo muzyczne za kradzież, drudzy traktują je jako element walki o wolny dostęp do kultury. Celem niniejszego artykułu jest próba scharakteryzowania genezy, wymiarów i przebiegu konfliktu skoncentrowanego wokół globalnego zjawiska cyfrowego rozpowszechniania oraz dzielenia się zasobami muzycznymi, a także identyfikacja skutków i efektów tego sporu, które wspólnie definiują działalność, a także motywacje jego głównych aktorów.

### Geneza konfliktu – narodziny cyfrowego piractwa muzycznego

Historia rozwoju piractwa muzycznego nieodłącznie związana jest z powstawaniem nowych, coraz bardziej zaawansowanych technologii umożliwiających rejestrację, odtwarzanie oraz rozpowszechnianie utworów dźwiękowych. Jak

podkreśla Lawrence Lessig, nim Thomas Edison wynalazł fonograf, a Henri Fourneaux pianolę, „(...) muzykom przysługiwało wyłączne prawo do kontrolowania egzemplarzy zapisu nutowego ich muzyki i wyłączne prawo do jej publicznego odtwarzania”<sup>1</sup>. Powstanie dwóch wspomnianych wynalazków wymogło jednak zmianę istniejącego stanu prawnego. Uchwalony w roku 1909 przez Kongres Stanów Zjednoczonych *Copyright Act* z jednej strony chronił kompozytorów przed upowszechniającym się zjawiskiem kradzieży ich dzieł, z drugiej ograniczał monopol właścicieli praw autorskich, umożliwiając mechaniczną reprodukcję utworów muzycznych po wniesieniu opłaty na rzecz autora (właściciela praw autorskich), której wysokość była ustalona prawnie<sup>2</sup>. Zmiany te zdaniem Parlamentarnej Komisji Sprawiedliwości USA uczyniły z nagrań główny środek rozpowszechniania muzyki. Warto również zauważyć, że właśnie poprzez wprowadzenie przymusowych, ustawowych licencji, po raz pierwszy określono prawne zasady tworzenia i promowania tak zwanych *coverów*<sup>3</sup>.

Powyższy przypadek ukazuje, że początkowo problem piractwa muzycznego związany był z procederem tworzenia i kopiowania własnych wersji istniejących utworów muzycznych. Wynikało to między innymi z niedoskonałości pierwszych urzędów do rejestracji i odtwarzania dźwięku. Przykładowo konstrukcja fonografu oparta była na woskowych cylindrach, których przemysłowa produkcja była niemożliwa. Tym samym nagrany na niniejsze urządzenie utwór funkcjonował w jednej kopii. Tworzenie kolejnych wymagało ponowienia procesu nagrywania od samego początku<sup>4</sup>.

Tłoczenie nagrań stało się możliwe dopiero dzięki Emilowi Berlinerowi, który wynalazł gramofon oraz płytę szelakową. W okresie ich największej popularności w roku 1921 amerykański rynek sprzedaży nagrań osiągnął wartość 106 mln dol.<sup>5</sup> Kolejne udoskonalenia w postaci płyt winylowych (1948) oraz coraz bardziej zaawansowanych odtwarzaczy, w których z czasem zaczęto stosować technologie elektroniczne, sprzyjały branży muzycznej. Jakość dźwięku była coraz lepsza, zaś zawartość czasowa płyt coraz dłuższa. Wszystko to wpływało na wzrost możliwości dystrybucyjnych singli i pełnowartościowych albumów muzycznych. Rozwój coraz bardziej funkcjonalnych oraz skierowanych na potrzeby odbiorcy urzędów ułatwiał jednak jednocześnie powstanie piractwa muzycznego w jego bardziej współczesnym rozumieniu – jako kopiowanie i rozpowszechnianie dzieł poza ich oficjalnym obiegiem. Ciekawą ilustrację niniejszej konstatacji stanowi opisany

<sup>1</sup> L. Lessig, *Wolna kultura*, Wyd. WSiP S.A., Warszawa 2005, s. 81.

<sup>2</sup> Tamże, s. 83; A.S. Cummings, *Democracy of sound. Music Piracy and Remaking of American Copyright in the Twentieth Century*, Wyd. Oxford University Press, New York 2013, s. 12.

<sup>3</sup> L. Lessig, dz. cyt., s. 82-84.

<sup>4</sup> P. Gałuszka, *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Wyd. Placet, Warszawa 2009, s. 14.

<sup>5</sup> Tamże, s. 15-18.

na portalu dziwowisko.pl proceder z lat pięćdziesiątych XX wieku, który miał miejsce w ZSRR. Grupa młodych buntowników należących do tzw. bikiniarzy przy użyciu zmodyfikowanego gramofonu tłoczyła kopie zachodnich nagrań przy wykorzystaniu klisz rentgenowskich skupowanych od klinik i szpitali<sup>6</sup>. Trwałość płyt i ich jakość była bardzo niska, jednak popyt na dzieła zza żelaznej kurtyny powodował, iż praktyka ta przetrwała niemal do lat siedemdziesiątych, pomimo iż groziła za nią surowa kara (między innymi zsyłka do obozów pracy)<sup>7</sup>.

Warto jednak zaznaczyć, że niezależnie od różnych przejawów piractwa pojawiających się na całym świecie w postaci rozpowszechnianych nielegalnie *bootlegów*, płyt winylowych czy nieprawnych odtworzeń muzycznych, nie stanowiło ono w tamtym czasie zagrożenia dla przemysłu muzycznego, którego wartość wciąż rosła. Jak wskazuje Patryk Gałuszka, w roku 1949 wynosiła ona 173 mln dol., a dziesięć lat później już 603 mln dol.<sup>8</sup>

Obniżenie rentowości branży fonograficznej nastąpiło dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Dla wielu ekspertów był to efekt mającego wówczas miejsce kryzysu gospodarczego. Inni zaś za równie istotną przyczynę uznali upowszechnianie się opracowanej w roku 1963 przez firmę *Phillips* kasyety magnetofonowej<sup>9</sup>. Technologia ta pozwalała na łatwe powielanie albumów muzycznych również z płyt analogowych. Dodatkowo tworzono coraz nowsze urządzenia umożliwiające odtwarzanie muzyki chociażby w samochodach czy podczas spacerów (*Sony Walkman*)<sup>10</sup>. Z jednej strony – podobnie jak w przypadku wcześniej opisywanych wynalazków – doprowadziło to do szerszej dystrybucji muzyki, z drugiej ułatwiło przeciętnemu odbiorcy tworzenie własnych kopii utworów przegrywanych bezpośrednio z radia lub oryginalnych kaset na czystą taśmę, a następnie dzielenie się tymi zasobami z innymi.

Badacze zwracają jednak uwagę, że teza, jakoby to za pośrednictwem taśm magnetofonowych doszło do zjawiska masowego piractwa muzycznego, jest mocno przesadzona. Autorzy książki *Nowe media. Wprowadzenie* zaznaczają, że w przypadku kaset:

Nagrywanie musiało się jednak odbywać w czasie rzeczywistym, dlatego masowe przegrywanie domowym sposobem nie było zbyt powszechne – obok albumów, które kopiowano wielokrotnie, było też mnóstwo takich, których problem ten w ogóle nie dotyczył<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> *Muzyka na zdjęciach czyli jak wytwarzano pirackie płyty w ZSRR*, <http://dziwowisko.pl/klisze-rentgenowskie-zsrr/> [dostęp z dn. 31.07.2013].

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> P. Gałuszka, dz. cyt., s. 25.

<sup>9</sup> Tamże, s. 29.

<sup>10</sup> M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *Nowe media. Wprowadzenie*, Wyd. UJ, Kraków 2009, s. 288-289.

<sup>11</sup> Tamże, s. 289.

Patryk Gałuszka z kolei przytacza słowa Manuela, które opisują pozytywną w skutkach transformację indyjskiego rynku muzycznego wywołaną właśnie poprzez popularyzację kaset magnetofonowych:

Ponieważ na zakup płyt i gramofonów stać było nielicznych, główną formą rozpowszechniania muzyki było kino i radio. Pojawienie się niedrogich magnetofonów spowodowało powstanie setek niewielkich firm oferujących niedostępne wcześniej dla większości Hindusów nagrania w rozsądnych cenach. Rozbiło to duopol dużych firm oraz spowodowało niezwykle rozwój i zróżnicowanie rynku muzycznego, tworząc podstawy do rozwoju kultury kasetowej<sup>12</sup>.

Jednocześnie jednak należy podkreślić, iż to właśnie w państwach słabiej rozwiniętych najszybciej rozwijało się „piractwo kasetowe”. Dotyczyło to także państw socjalistycznych, w tym Polski. Jak jednak wskazuje Grzegorz Sieczkowski, w omawianym przypadku największy rozwój opisywanego procederu nastąpił w ostatniej dekadzie XX wieku wraz z wprowadzeniem mechanizmów wolnorynkowych<sup>13</sup>.

Dziennikarz tłumaczy, że w latach siedemdziesiątych XX wieku zjawisko piractwa objawiało się w postaci emisji radiowych całych płyt niedostępnych wówczas na polskim rynku. Audycje te były rejestrowane przez wielu słuchaczy na domowych odbiornikach. Nie do końca legalną dystrybucję muzyki zagranicznej w sieciach handlowych prowadziły także kluby płytowe. W milionach egzemplarzy produkowano również i sprzedawano pocztówki dźwiękowe z wykorzystaniem utworów muzycznych bez wiedzy ich autorów czy wykonawców. Pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku do sprzedaży w Polsce trafiały już kasety przebrane z innych kopii pirackich pochodzących między innymi z Dalekiego Wschodu<sup>14</sup>. Jednak dopiero uwolnienie rynku na początku lat dziewięćdziesiątych spowodowało wysyp setek małych wytwórni kopiujących i wprowadzających do dystrybucji muzykę zagraniczną<sup>15</sup>. Jak szacuje Sieczkowski, w roku 1993 ponad połowa z 65 mln sprzedanych kaset pochodziła z nielegalnych źródeł<sup>16</sup>.

O ile powyżej przytoczone dane dotyczą sprzedaży nielegalnych kaset magnetofonowych w Polsce, o tyle należy pamiętać, że na świecie lata dziewięćdziesiąte XX wieku to okres rosnącej popularności płyt kompaktowych (CD-R) oraz początki cyfrowego formatu stratnej kompresji dźwięku, czyli plików MP 3. Są

<sup>12</sup> Manuel za: P. Gałuszka, dz. cyt., s. 30.

<sup>13</sup> G. Sieczkowski, *Krótką historia piractwa*, „Rzeczpospolita” 354 (354), 21 grudnia 1994 r., s. X1.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> W praktyce w latach 90. XX w. wiele punktów sprzedaży kaset i płyt cd w Polsce oferowało możliwość kopiowania muzyki na czyste nośniki za drobną opłatą, która stanowiła ogromną pokusę wobec rynkowych cen oryginalnych kopii, często też jeszcze niedostępnych w oficjalnej dystrybucji.

<sup>16</sup> G. Sieczkowski, dz. cyt.

to kolejne technologie, które zrewolucjonizowały biznes fonograficzny i zapisały się na trwałe w historii muzyki i piractwa muzycznego.

Płyta CD została zaprezentowana światu na przełomie roku 1982 i 1983 dzięki współpracy firm *Phillips* i *Sony*. Jej powstanie oznaczało możliwość szybkiego kopiowania muzyki w dobrej jakości, zaś pojemność pozwalała na zamieszczenie materiału o 30 minut dłuższego niż w przypadku płyt winylowych. Dla firm fonograficznych dysponujących prawami do licznych katalogów nagrań oznaczała możliwość osiągnięcia ogromnych zysków czerpanych ze wznowień płyt, które wcześniej wychodziły na innych nośnikach<sup>17</sup>. Niemniej jednak, jak podaje Patryk Gałuszka, przewaga sprzedaży płyt kompaktowych nad winylowymi została osiągnięta w Stanach Zjednoczonych dopiero w roku 1988. Nie zmienia to faktu, że cała druga połowa lat osiemdziesiątych XX wieku charakteryzowała się dynamicznym wzrostem sprzedaży fonogramów na dostępnych wówczas nośnikach<sup>18</sup>.

Wraz z rozwojem komputeryzacji i specjalnie przystosowanego oprogramowania zwiększało się jednak zjawisko nieformalnego obiegu płyt kompaktowych. Coraz więcej osób posiadało komputery osobiste wyposażone w kopiarki CD. Powstawało też coraz więcej programów umożliwiających skład, obróbkę graficzną oraz druk *lay-outu* płyt. Masowa produkcja pirackich płyt stała się możliwa nie tylko w nielegalnych fabrykach, ale także w domowym zaciszu, o czym świadczy wiele – nie tylko archiwalnych, lecz także mających miejsce obecnie – doniesień medialnych na temat konfiskaty tysięcy egzemplarzy pirackich kopii z muzyką w prywatnych mieszkaniach, akademikach czy na bazarach<sup>19</sup>. Jak donosił portal *interia.pl*, w 2008 roku celnicy Unii Europejskiej skonfiskowali ponad 80 mln płyt CD, DVD i kaset z różną zawartością<sup>20</sup>. Polski Związek Producentów Audio Video szacuje z kolei, że w latach 2001-2010 krajowy rynek fonograficzny stracił według oficjalnych danych 113 403 523 zł w zaistniałych sprawach karnych i cywilnych w związku z kradzieżą muzyki na fizycznych nośnikach, których liczbę szacuje się na 6,5 mln egzemplarzy<sup>21</sup>.

Powyższe statystyki nie są oczywiście kompletne, gdyż nie obejmują strat związanych z internetową dystrybucją cyfrowych plików audio (tak zwanych *tracków*), która w pierwszej dekadzie XXI wieku stała się praktyką powszechną.

<sup>17</sup> P. Gałuszka, dz. cyt., s. 32-33.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> W Polsce znanym centrum sprzedaży nielegalnych płyt kompaktowych był Stadion Dziesięciolecia w Warszawie zlikwidowany w związku z budową Stadionu Narodowego na potrzeby Mistrzostw Europy w piłce nożnej 2012 r.

<sup>20</sup> *Świat nieustannie walczy z piractwem* (23 lipca 2010), <http://nt.interia.pl/internet/news-swiat-nieustannie-walczy-z-piractwem,nId,689210> [dostęp z dn. 01.08.2013].

<sup>21</sup> Informacja prasowa ZPAV z dnia 27 stycznia 2011 roku dostępna na stronie: [http://zpav.pl/pliki/aktualnosci/150\\_mln\\_strat.pdf](http://zpav.pl/pliki/aktualnosci/150_mln_strat.pdf) [dostęp z dn. 01.08.2013].

Jak wspomniano już wcześniej, w roku 1991 w Niemczech – w ramach europejskiego projektu badawczego EUREKA – stworzono format pliku MP3. Z kolei cztery lata później, w roku 1995, Fraunhofer Society udostępniło pierwsze oprogramowanie do dekodowania i odtwarzania plików audio w niniejszym formacie na komputerach<sup>22</sup>. Choć technologia ta oparta jest na kompresji maskującej określone częstotliwości dźwięku, to jednak strata ta nie jest słyszalna wśród przeciętnych odbiorców<sup>23</sup>. Dla większości więc jakość dźwięku była i jest wystarczająco dobra.

Ogromną zaletą jest także mały rozmiar plików MP3. Minuta nagrania wymaga jedynie 1 MB pojemności. Tym samym jeśli pierwsze płyty CD-R posiadały pojemność 650 MB, to oznaczało to, że można na nich nagrać blisko 10,5 godziny muzyki w plikach, a więc 9 razy więcej niż w przypadku płyty audio przeznaczonej do odsłuchu w tradycyjnych odtwarzaczach CD. Możliwe więc stało się kolekcjonowanie całych dyskografii wykonawców na jednym nośniku, a warto w tym miejscu wspomnieć, że już w roku 1997 pojawiły się na rynku płyty DVD-R z pojemnością 4,7 GB. Równolegle rozwijały się inne nośniki z pamięcią *flash*, a także pierwsze odtwarzacze samochodowe i urządzenia przenośne z możliwością odsłuchu plików MP 3, których pojemność z roku na rok wzrasta.

Warto jednak podkreślić, że rosnąca pojemność przenośnych nośników fizycznych nie stanowiła najważniejszego z czynników decydujących o roli, jaką format MP 3 odegrał w rozwoju piractwa muzycznego. Istotniejszy jest fakt, iż udostępnione w roku 1995 oprogramowanie umożliwiało zgrywanie muzyki (tak zwany *rip*) z oryginalnych płyt CD do omawianego formatu na coraz pojemniejsze twarde dyski komputerów. To z nich bowiem dopiero mogły one na szeroką skalę trafiać nielegalną drogą do odbiorców. W ten sposób historia rozwoju plików i oprogramowania służącego obsłudze plików MP3 odcisnęła piętno na historii rozkwitu piractwa kompaktów CD, o którym mowa była wcześniej. Jednocześnie jednak doprowadziła do jego powolnego zmierzchu, rozpoczynając nowy rozdział – najpowszechniejszego obecnie – dzielenia się zasobami muzycznymi za pośrednictwem sieci internetowych.

I w tym przypadku zaletą plików MP3 był stosunkowo mały rozmiar, który umożliwiał ich dystrybucję przy względnie niskiej, w porównaniu do obecnej przepustowości, Internetu. Początkowo sieciowa wymiana muzyki odbywała się za pośrednictwem *e-maili*, forów i *czatów*, czy też protokołów transferu plików (tak zwanych FTP)<sup>24</sup>. Z czasem jednak dynamicznie zaczął się rozwijać rynek sieci społecznych opartych właśnie na wymianie muzyki pomiędzy użytkownikami.

<sup>22</sup> D. Dahlstrom, N. Farrington, D. Gobera, R. Roemer, N. Schear, *Piracy in the digital age*, CSE 291 (D00), „History of computing”, December 6, 2006, s. 6, <http://www.cs.washington.edu/education/courses/csep590/06au/projects/digital-piracy.pdf> [dostęp z dn. 01.08.2013].

<sup>23</sup> J. Sterne, *MP3. The Meaning of a Format*, Wyd. Duke University Press, Durham-London 2012, s. 1-2.

<sup>24</sup> D. Dahlstrom, N. Farrington, D. Gobera, R. Roemer, N. Schear, dz. cyt., s. 6.

Jak zauważa Tin Cheuk Leung, lata 1990-1999 to złota dekada rynku muzycznego Stanów Zjednoczonych. Sprzedaż nagrań zwiększyła się w tym okresie aż czterokrotnie<sup>25</sup>. Wszystko zmieniło się w momencie, kiedy w 1999<sup>26</sup> roku pojawił się *Napster*<sup>27</sup>. Była to pierwsza internetowa aplikacja pozwalająca wymieniać się plikami muzycznymi w modelu komunikacji *Peer-to-Peer*, która szybko zyskała masową popularność. Problem polegał jednak na tym, że sam proces dzielenia się muzyką odbywał się bez odpowiednich zezwoleń licencyjnych. Wywołało to – jak się szybko okazało – uzasadniony lęk *mainstreamowej* branży muzycznej o utratę ogromnej części zysków. Przeciwko *Napsterowi* protestowała też część samych artystów, których piosenki były przedmiotem wymiany<sup>28</sup>. Najgłośniejszym medialnie sprzeciwem wobec tego typu praktyk był proces sądowy wytoczony *Napsterowi* przez perkusistę zespołu *Metallica*, Larsa Ulricha 13 kwietnia 2000 roku. Co ciekawe, pozew jednocześnie został złożony przeciwko trzem amerykańskim uniwersytetom (Yale, Indiana, Południowa Karolina), które nie zablokowały studentom możliwości korzystania z serwerów wspomnianej firmy<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> T.C. Leung, *Should the Music Industry Sue Its Own Customers? Impacts of Music Piracy and Policy Suggestions*, September 2, 2009, s. 6, <http://faculty.washington.edu/bajari/metricssp10/ipod.pdf> [dostęp z dn. 01.08.2013].

<sup>26</sup> W Polsce, prawdopodobnie ze względu na mniejszy rynek, wpływ piractwa na sprzedaż płyt był odczuwalny wcześniej. Z tego względu już w roku 1997 ZPAV zdecydował się zmniejszyć liczbę sprzedanych płyt, dzięki której artysta mógł otrzymać złotą, platynową lub diamentową płytę.

<sup>27</sup> Powstanie *Napstera* skłoniło wielu uczonych do podjęcia badań nad zjawiskiem nieformalnej wymiany zasobów muzycznych w sieci. Większość z nich w swych pracach powoływała się na oficjalne raporty RIAA wskazujące na jednoznaczny związek powstaniem wspomnianego serwisu a spadkiem sprzedaży płyt. Wielu podjęło badania pogłębiające wiedzę na temat tej relacji. Patrz: S.H. Hong, *The Effect of Napster on Recorded Music Sales: Evidence from the Consumer Expenditure Survey*, „Stanford Institute for Economic Policy Research Working Paper” 2004, s. 6; S.E. Boorstin, *Music sales in the age of file sharing*, „Diss. Princeton University” 2004, s. 15-37; J. Waldfogel, *Bye, bye, miss American pie? the supply of new recorded music since napster*, No. w16882, National Bureau of Economic Research, 2011; T.C. Leung, dz. cyt.; A. Zenter, *Measuring the Effect of File Sharing on Music Purchases*, „Journal of Law and Economics”, Vol 49, No 1, The University of Chicago, 2006, s. 63-90; F. Oberholzer-Gee, S. Koleman, *The effect of file sharing on record sales: An empirical analysis*, „Journal of political economy” 115.1 (2007), s. 1-42; S.J. Liebovitz, *File Sharing: Creative Destruction or Just Plain Destruction?*, „Journal of Law and Economics”, Vol. 49, No 1, The University of Chicago, 2006, s. 1-28. Odnaleźć można także takie prace, w których badacze wskazują, że *Napster* mógł wywierać pozytywny wpływ na sprzedaż płyt, która zaczęła gwałtownie spadać dopiero, gdy doszło do zamknięcia serwisu: Patrz: P.J. Honigsberg, *The Evolution and Revolution of Napster*, „University of San Francisco Law Review” 2002, 36, s. 479 – cały tekst dostępny pod adresem: [http://works.bepress.com/peter\\_honigsberg/3](http://works.bepress.com/peter_honigsberg/3) [dostęp z dn. 01.08.2013].

<sup>28</sup> Patrz m.in.: *Kompozytorzy kontra Napster*, <http://muzyka.interia.pl/artysci/artysta/wiadomosci/news/kompozytorzy-kontra-napster,53787> [dostęp z dn. 01.08.2013].

<sup>29</sup> *Metallica kontra Napster i uniwersytety*, <http://muzyka.interia.pl/rock/news/metallica-kontra-napster-i-uniwersytety,11685,46> [dostęp z dn. 01.08.2013].

Ostatecznie – jak wskazuje Michał Wilmowski – w marcu 2001 roku wszedł przepis nakazujący monitorowanie usług *Napster* i blokowanie dostępu do plików chronionych prawem autorskim. We wrześniu 2002 roku doszło do likwidacji firmy. Co prawda prawa do marki i logotypu *Napster* kupiła firma *Roxio*, jednak prowadzony przez nią serwis służył już legalnej dystrybucji plików muzycznych w Internecie. Ostatecznie nazwa ta przestała funkcjonować w przestrzeni wirtualnej we wrześniu 2011 roku, kiedy to kolejny już właściciel, firma *BestBuy* zrezygnowała z *Napster* na rzecz innej marki kojarzonej ze sprzedażą muzyki online – *Rhapsody*<sup>30</sup>.

Działalność firmy *Napster* – pomimo iż dziś już zapomniana – stanowiła koło zamachowe procesów związanych z masowym, darmowym dostępem do muzyki w sieci, których bezpośrednią kontynuację można obserwować po dziś dzień. Medialne doniesienia na temat wytaczanych procesów z jednej strony doprowadziły do jego upadku, z drugiej strony zwiększały liczbę użytkowników zainteresowanych darmową wymianą muzyki. W efekcie doszło do unaocznienia się konfliktu pomiędzy branżą muzyczną i określoną grupą artystów sprzeciwiających się nieformalnemu obiegowi muzyki w Internecie a użytkownikami i artystami, dla których *Napster* stał się darmowym kanałem dystrybucji muzyki oraz promocji samych wykonawców. Zjawisko stało się także przedmiotem zainteresowania naukowców, którzy w swych pracach zaczęli podejmować jego psychospołeczne, antropologiczne i etyczne aspekty<sup>31</sup>. Zapoczątkowana została nowa kultura „dzielenia się za darmo”<sup>32</sup>. Skuteczność walki z *Napsterem* nie powstrzymała lawinowego rozwoju kolejnych aplikacji umożliwiających pozyskiwanie muzyki w systemie *peer2peer*. Wkrótce działalność rozpoczęły platformy *Kazaa*, *E-Donkey*, *Soulseek*, *Gnutella* i wiele innych. W celu uniknięcia konsekwencji karnych wciąż wprowadza się innowacje. Do takich należy chociażby protokół wymiany typu *BitTorrent*, dzięki któremu pozyskiwane pliki nie muszą znajdować się na serwerze, lecz funkcjonują w rozproszonych częściach na komputerach samych

<sup>30</sup> M. Wilmowski, *Koniec legendy: kultowy serwis Napster znika z Sieci po 12 latach*, <http://internet.gadzetomania.pl/2011/10/06/koniec-legendy-kultowy-serwis-napster-znika-zsieci-po-12-latach> [dostęp z dn. 02.08.2013].

<sup>31</sup> Patrz m.in.: M. Giesler, M. Pohlmann, *The Anthropology of File Sharing: Consuming Napster as a Gift*, „Advances in Consumer Research” 2003, vol. 30, s. 273-279; R.D. Gopal, G.L. Sanders, S. Bhattacharjee, M. Agrawal, S.C. Wagner, *A behavioral model of digital music piracy*, „Journal of Organizational Computing and Electronic Commerce” 2004, vol. 14(2), s. 89-105; T.Ch. Kwong, K.O. Matthew Lee, *Behavioral intention model for the exchange mode internet music piracy*, [w:] *System Sciences, 2002. HICSS. Proceedings of the 35th Annual Hawaii International Conference on, IEEE, 2002*, s. 2481-2490.

<sup>32</sup> Określenia tego używam w odniesieniu do książki: C. Anderson, *Za darmo*, ZNAK literanova, Kraków 2011. Autor prezentuje w niniejszym dziele odważne tezy, iż współczesna kultura dzielenia się za darmo poza formalnym obiegiem jest faktem, jednak jednocześnie sprzyja ona sprzedaży dóbr w obiegu formalnym.



użytkowników<sup>33</sup>. Na ich bazie rozwinęły swoją działalność takie strony internetowe, jak *The Pirate Bay*, *Mininova* czy *Rapidshare*. Tylko w USA w latach 2002-2006 liczba użytkowników P2P wzrosła z 3,5 do 6 mln<sup>34</sup>. Sam *Napster* zgromadził około 60 mln osób dzielących się plikami na całym świecie<sup>35</sup>.

Procesy sądowe to nie jedyna kontrreakcja środowiska muzycznego na cyfrowe piractwo muzyczne. Jego skala praktycznie uniemożliwiała adekwatną do potrzeb penalizację tego typu zachowań, zaś rozwój coraz nowszych technologii i skuteczne wykorzystywanie struktury sieci przez twórców stron powodowały, że dostępne środki prawne często okazywały się po prostu niewystarczające. Zainteresowanie internautów darmowym kopiowaniem muzyki stało się nieodwracalne i naturalne<sup>36</sup>. W tej sytuacji kluczowa dla branży muzycznej stała się odpowiedź na pytanie, w jaki sposób wykorzystać niniejsze zjawisko, aby w sposób legalny pomnażać własny dochód ze sprzedaży muzyki?

Szybko okazało się, że rozwój technologii, który spowodował kryzys branży muzycznej, stawał się jednocześnie jej sprzymierzeńcem. Coraz większą popularność zyskiwała dystrybucja płyt w formacie cyfrowym za pośrednictwem specjalnych platform. Użytkownicy otrzymali szansę zakupu całego albumu lub pojedynczych utworów w niższej cenie przy jednoczesnej możliwości – w zależności od strategii przyjętej przez wytwórnię lub artystów – wcześniejszego odsłuchu całej płyty, fragmentów poszczególnych utworów lub specjalnej mieszanki najbardziej kluczowych momentów zawartych na *longplayu* lub EP danego artysty.

Szczególną popularność w handlu muzyką *on-line* zyskał *Itunes Store* utworzony w 2003 roku przez firmę *Apple*. Już cztery lata później niniejsza platforma cieszyła się osiemdziesięcioprocentowym udziałem w światowym rynku sprzedaży muzyki w Internecie<sup>37</sup>. Ogromną rolę w tym względzie odegrał fakt, że aplikacja ta jest obsługiwana przez urządzenia multimedialne marki *Apple* (*Ipod*, *Ipad*, *Iphone* etc.), umożliwiając odtwarzanie i zakup muzyki zgodnie z preferencjami ich użytkownika o dowolnym czasie oraz w dowolnym miejscu<sup>38</sup>. Przykładem innych popularnych na świecie serwisów sprzedających muzykę *on-line* są między innymi *Amazon*, *Nokia Music Store*, *Bandcamp*. Nie brakuje także podobnych stron o rodzimym pochodzeniu. Mowa tu chociażby o takich serwisach, jak *Muzodajnia* czy też *Iplay*. Niemniej jednak warto w tym miejscu zaznaczyć, że obecnie sprzedaż muzyki w formie cyfrowej ma charakter powszechny, znajdując

<sup>33</sup> M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, dz. cyt., s. 292.

<sup>34</sup> T.C. Leung, dz. cyt., s. 6.

<sup>35</sup> Patrz. M. Giesler, M. Pohlmann, dz. cyt., s. 273.

<sup>36</sup> Zbigniew Bauer określa współczesność jako zdominowaną przez „kulturę kopii”, patrz: Z. Bauer, *Dziennikarstwo wobec nowych mediów. Historia, teoria, praktyka*, Wyd. Universitas, Kraków 2009, s. 145-148.

<sup>37</sup> *Itunes Store*, [w:] [http://pl.wikipedia.org/wiki/ITunes\\_Store](http://pl.wikipedia.org/wiki/ITunes_Store) [dostęp z dn. 14.08.2013].

<sup>38</sup> Patrz: M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, dz. cyt., s. 292-295.

się w ofercie niemal wszystkich najważniejszych firm specjalizujących się w jej odpłatnej dystrybucji. Niniejszą tendencję odzwierciedlają także oficjalne dane. Według IFPI (Międzynarodowej Federacji Przemysłu Fonograficznego) w roku 2012 dochód ze sprzedaży muzyki w formie cyfrowej wzrósł na całym świecie o 9 procent<sup>39</sup>.

Obok tradycyjnych sklepów internetowych ogromną popularność na polu oficjalnej promocji i sprzedaży muzyki zyskały w ciągu ostatniej dekady portale społecznościowe. W 2003 roku zainaugurowana została działalność *Myspace*. Choć z założenia serwis ten został stworzony przede wszystkim z myślą o internautach szukających relacji i znajomości w przestrzeni wirtualnej, to w praktyce szybko okazał się jednym z najskuteczniejszych i najszybszych kanałów promocji muzyki. Sprzyjał zarówno artystom niezależnym, poszukującym łatwego dostępu do odbiorcy – z pominięciem zdominowanych przez największe firmy fonograficzne mediów tradycyjnych – jak i artystom *mainstreamowym*, którzy dzięki ogromnej rzeszy fanów śledzących ich profil zyskali darmowy i szybki kanał wirusowego rozprzestrzeniania informacji o premierze płyty, trasie koncertowej, nowym wideoklipie etc. Liczną grupę użytkowników posiada także uruchomiony w roku 2002 serwis *Last.fm*, który skierowany jest typowo do użytkowników zainteresowanych promocją własnej muzyki, jak i dostępem do niej. Portal ten nie tylko pozwala promować muzykę i wszystkie wydarzenia z udziałem artystów, lecz umożliwia także osobie posiadającej konto łatwe kojarzenie zespołów muzycznych i wykonawców o podobnej stylistyce, a także śledzenie gustu muzycznego pozostałych użytkowników. Jak można było przeczytać na stronie serwisu, od 2003 roku jego użytkownicy *przescreoblowali* (odsluchali) 78 744 910 682 utworów, o łącznej wartości czasowej 614 258 lat<sup>40</sup>.

Mimo efektownych danych z przekroju całej działalności, popularność *Myspace* i *Last.fm* ulega ograniczeniu. Wynika to z dominującej roli, jaką w ostatnim pięcioleciu zyskał inny serwis społecznościowy *Facebook*. I choć wydawcy, zarówno niezależni, jak i *mainstreamowi*, dbają o obecność swoich artystów na wszystkich platformach internetowych, które cieszą się zainteresowaniem internautów, to z pewnością współcześnie największą z nich jest właśnie portal stworzony i uruchomiony w 2004 roku przez Marka Zuckerberga. Dodatkową jego zaletą jest funkcjonalność polegająca na możliwości łączenia aktywności na samym *Facebooku* z aktywnością internauty na innych portalach. Przykładowo muzyka udostępniana przez artystów na własnych serwisowych kontach może pochodzić z odnośników do innych stron przeznaczonych do promocji muzyki. Powszechną

<sup>39</sup> IFPI, *Digital Music Report 2013*, s. 9, Raport Międzynarodowej Federacji Przemysłu Fonograficznego dostępny także w Internecie: <http://www.ifpi.org/content/library/dmr2013.pdf> [dostęp z dn. 15.09.2013].

<sup>40</sup> [www.lastfm.pl](http://www.lastfm.pl) [dostęp z dn. 30.07.2013].

praktykę na *Facebooku* stanowi chociażby promowanie teledysków artystów bezpośrednio z *YouTube* – najpopularniejszego obecnie serwisu oferującego możliwość oglądania wideoklipów. Uwadze fanów konkretnego muzyka nie powinna zresztą umknąć żadna informacja na jego temat. I to nie tylko ze względu na dążność sympatyków do promowania na wspomnianym portalu ważnych z ich punktu widzenia treści, ale także ze względu na fakt, że każde współczesne medium, aby się liczyć, musi posiadać swój profil na *Facebooku*. Za pośrednictwem tego serwisu najłatwiej obecnie bowiem dotrzeć do wyselekcjonowanego grona osób zainteresowanych określoną tematyką czy też twórczością artystyczną.

Kompatybilne z *Facebookiem* są także najnowsze, zyskujące coraz większą liczbę użytkowników technologie umożliwiające odsłuchiwanie i gromadzenie bibliotek muzycznych za pośrednictwem internetowej „chmury”. Mowa tu o takich serwisach, jak *Deezer*, *WiMP* czy *Spotify*. Użytkownicy, tworząc własne konto lub logując się do niniejszych serwisów za pośrednictwem własnego konta na *Facebooku*, otrzymują dostęp do ogromnych zasobów muzycznych, którymi mogą zarządzać (np. tworząc *playlisty* i biblioteki muzyczne) bez konieczności ich gromadzenia na własnych twardych dyskach. Istnieje także możliwość wykupienia – za atrakcyjną opłatą abonamentową – specjalnych pakietów pozwalających na korzystanie ze wspomnianych aplikacji bez przerw reklamowych czy limitów czasowych. O rewolucyjnym charakterze niniejszych stron stanowi fakt, że w I kwartale roku 2013 udział dochodów polskiej branży muzycznej czerpanych za pośrednictwem serwisów strumieniowych wspieranych reklamami wzrósł w porównaniu z rokiem 2012 o blisko 93% – wynosząc ponad 2,84 mln zł<sup>41</sup>.

Ze względu na objętość oraz główną tematykę niniejszej pracy, zaprezentowana powyżej analiza rozwoju cyfrowego piractwa muzycznego ma dość ogólny charakter. Ukazuje bowiem jedynie historię najbardziej przełomowych – wyznaczanych przez nowe technologie – etapów, które doprowadziły do masowego zjawiska nieformalnego obiegu muzyki. Sygnalizuje także stosowane przez branżę muzyczną metody przeciwdziałania nielegalnej dystrybucji utworów muzycznych, które stopniowo, od działań o charakterze ściśle prawnym, przesuwały się w kierunku zrozumienia mechanizmów współczesnych mediów i procesu ich adaptacji do zwalczania piractwa za pomocą jego własnej broni. W dalszej części opracowania zostanie ona pogłębiona o charakterystykę wymiarów konfliktu, który zrodził się wokół zjawiska nielegalnego dzielenia się zasobami muzycznymi w sieci.

<sup>41</sup> V. Makarenko, *Więcej pieniędzy w muzyce on line. Pierwszy taki raport*, [http://wyborcza.biz/biznes/1,100896,14038049,Wiecej\\_pieniedzy\\_w\\_muzyce\\_online\\_Pierwszy\\_taki\\_raport.html](http://wyborcza.biz/biznes/1,100896,14038049,Wiecej_pieniedzy_w_muzyce_online_Pierwszy_taki_raport.html) [dostęp z dn. 15.09.2013].

## Wymiary konfliktu wokół cyfrowego piractwa muzycznego

Rozrywka – a w tym także muzyka – w wielu przypadkach stanowi ważną gałąź gospodarek krajowych. Jednakże w dobie globalizacji system powiązań ekonomicznych, prawnych czy politycznych stanowi na tyle skomplikowaną strukturę naczyń wzajemnie powiązanych, że niezwykle trudno dokonać identyfikacji wszystkich zwolenników i przeciwników czy też beneficjentów oraz ofiar cyfrowego piractwa muzycznego. Występują jednak podmioty, których role w omawianym konflikcie da się w wyrazisty sposób scharakteryzować na podstawie dostępnych danych statystycznych, analizy zawartości materiałów medialnych, a także za pośrednictwem obserwacji uczestniczącej. Wśród nich wymienić należy przynajmniej pięć stron omawianego sporu. Są to: a) największe firmy fonograficzne (tak zwani *Majors*), b) artyści głównego nurtu, c) wytwórnie niezależne, d) artyści niezależni oraz e) odbiorcy (fani). To właśnie w odniesieniu do ich działalności dokonana zostanie prezentacja czterech wymiarów konfliktu skoncentrowanego wokół cyfrowego piractwa muzycznego. Mowa tu o następujących aspektach: a) ekonomicznym, b) prawnym i c) etycznym.

### – Wymiar ekonomiczny – beneficjenci i ofiary cyfrowego piractwa muzycznego

Wciąż dominujące w dyskursie medialnym przekonanie, że cyfrowe piractwo muzyczne przyczyniło się do spadku sprzedaży muzyki, jest prawdziwe. W latach od 1999 do 2011 światowy rynek muzyczny ani razu nie odnotował wzrostu. Według danych IFPI pomiędzy rokiem 2004 i 2010 odnotowano trzydziestojednoprocentowy spadek wartości światowego przemysłu muzycznego<sup>42</sup>. ZPAV wskazuje z kolei na 150 mln zł strat polskiego rynku fonograficznego w latach 2001-2010<sup>43</sup>. Często jednak dyskutowaną kwestią jest pytanie, czy za wspomniane spadki sprzedaży odpowiada sam proces upowszechniania się dzielenia muzyką w sieci, czy też na odwrót, umasowienie się cyfrowego piractwa jest efektem pojawienia się alternatywy umożliwiającej wyrażenie sprzeciwu wobec wysokich cen płyt i wolnego dostosowywania się największych firm fonograficznych do mechanizmów rządzących nowymi mediami?

Udzielenie odpowiedzi twierdzącej na pierwsze z pytań nie przeczy założeniom przedstawionym w pytaniu drugim. Internet z całą pewnością doprowadził do osłabienia dystrybucji płyt muzycznych na nośnikach fizycznych<sup>44</sup>. Histo-

<sup>42</sup> IFPI, *Digital Music Report 2011. Music at the touch of a button*, s. 5, Raport Międzynarodowej Federacji Przemysłu Fonograficznego dostępny pod adresem: <http://www.ifpi.org/content/library/dmr2011.pdf> [dostęp z dn. 15.09.2013].

<sup>43</sup> Informacja prasowa ZPAV z dnia 27 stycznia 2011 roku dostępna na stronie: <http://zpav.pl/pliki/aktualnosci/150 mln strat.pdf> [dostęp z dn. 01.08.2013].

<sup>44</sup> Choć warto w tym miejscu wspomnieć o wracającej obecnie modzie na płyty winylowe czy nawet kasety magnetofonowe.

ryczna analiza przedstawiona w punkcie pierwszym pozwala zaryzykować twierdzenie, że jest to proces nieuchronny związany z ciągłym rozwojem nowych sposobów rozpowszechniania dóbr kulturalnych, który postępował od początku dziejów, przynosząc narodziny i kres kolejnych technologii.

Pierwszy od ponad dekady wzrost dochodów branży muzycznej zanotowany w roku 2012 (o 0,3%)<sup>45</sup> i postępujący dynamicznie od kilku lat przyrost przychodów związany z rozwojem sprzedaży muzyki w formie cyfrowej wskazuje *panaceum* na problemy firm fonograficznych. Jest nim konieczność elastycznego reagowania na technologiczne zmiany i adoptowanie ich do nowych form legalnej dystrybucji muzyki. Tak ukierunkowane działania wydają się skuteczniejsze niż usilne dążenie do utrzymywania starego ładu, który nie ma szans się obronić za pomocą istniejącego prawa i innych form przymusu. Pokazuje to jednocześnie, że odbiorca chętnie dokona zakupu muzyki, jeśli będzie ona dostępna w przystępnej cenie. Te zaś w przypadku nośników CD często uniemożliwiają konsumentom zaspokajanie własnych potrzeb obcowania z muzyką. Świadczy o tym także komentarz Jacka Cieślaka, który w taki oto sposób charakteryzuje młodzież protestującą zimą 2012 roku przeciwko ACTA – umowie międzynarodowej, która miała chronić właścicieli praw autorskich przed piratami:

Są pewnie dziećmi gorzej zarabiających. Nastolatkami i studentami wyposażonymi przez globalne koncerty w nowe urządzenia pozwalające na darmowe kopiowanie muzyki, filmów i gier, wychowanymi na reklamowym micie pełnego dostępu do dóbr konsumpcyjnych. W czym przeszkadza małe kieszonkowe i głodowe stypendium. Dlatego buntują się przeciwko światu korporacji, które proponują konsumentom towary po światowych cenach<sup>46</sup>.

Nawet jeśli największe obecnie koncerty fonograficzne – do których należy zaliczyć EMI, *Sony Music*, *Warner Music* i *Universal*<sup>47</sup> – traciły znaczną część dochodów w początkowej fazie rozwoju cyfrowej wymiany plików muzycznych, to przy jej obecnej formie organizacji zyskują wiele nowych źródeł finansowych korzyści.

Po pierwsze – jak już wspomniano – serwisy umożliwiające *streaming* utworów są zobowiązane do opłacania z tego tytułu tantiem. Warto w tym miejscu zauważyć, że podopiecznymi przywołanych tu wytwórni są najczęściej artyści topowi, których utwory zyskują w przestrzeni wirtualnej miliony odsłon i przesłuchań, co powoduje, że nawet przy symbolicznych stawkach za jedno odtworzenie

<sup>45</sup> IFPI, *Digital Music Report 2013*, s. 6, Raport Międzynarodowej Federacji Przemysłu Fonograficznego dostępny także w Internecie: <http://www.ifpi.org/content/library/dmr2013.pdf> [dostęp z dn. 15.09.2013].

<sup>46</sup> J. Cieślak, *Magnetofon naszych czasów*, „Rzeczpospolita” 26 (9146), 1 lutego 2012 r.

<sup>47</sup> P. Gałuszka, dz. cyt., s. 34.

piosenki są oni w stanie uzyskać znaczący przychód. Po drugie, przeniesienie dystrybucji i społecznego zainteresowania muzyką do sieci obniża koszty jej promocji. Po trzecie, rozwój techniki pozwala ograniczać wiele wydatków, które jeszcze w XX wieku stanowiły duże obciążenie dla firm fonograficznych. Najbardziej wyrazistym tego przykładem są teledyski. Ich produkcja stała się elementem strategii marketingowo-promocyjnych wytwórni wraz z powstaniem i szybko rosnącą popularnością stacji muzycznej MTV<sup>48</sup>. Obecnie stosunkowo niski koszt, duży wybór oraz coraz wyższa jakość urządzeń służących do rejestracji materiałów audio-wizualnych umożliwia wręcz darmową produkcję klipów muzycznych na wysokim poziomie. Po czwarte, Internet umożliwił szerokie zaistnienie w sieci wielu artystom pozostającym bez profesjonalnej opieki. Coraz częściej są to osoby, które same komponują, wykonują, rejestrują swoje utwory oraz teledyski. Zbudowany przez nich samodzielnie w sieci kapitał w postaci rzeszy fanów powoduje, że stanowią oni dla wydawców gotowy do sprzedaży produkt, który ci drudzy otrzymują bez konieczności prowadzenia skomplikowanych badań oczekiwań oraz preferencji konsumenckich, castingów czy przesłuchań.

Powyzsza konstatacja wskazuje także na Internet jako przestrzeń uniezależniającą muzyków od biznesowych ram narzuconych przez konglomeraty fonograficzne jeszcze w dobie dominacji mediów tradycyjnych. Szczególnie widoczne jest to na przykładzie muzyków alternatywnych. Jeszcze do połowy pierwszej dekady XXI wieku jedynym kanałem szerszej komunikacji z odbiorcą były w ich przypadku koncerty oraz media skoncentrowane na niszy. Kontrakty z większymi wytwórniami podpisywali nieliczni. Dodatkowo nierzadko wymagało to od artystów kompromisów związanych z kosmetyką lub nawet zmianą stylistyki muzycznej, wizerunku, zaś w niektórych przypadkach było po prostu wypadkową chęci uzupełnienia portfolio wykonawców przez daną wytwórnię muzyczną.

Od czasów zaistnienia portali typu *Myspace*, *YouTube* i *Last.fm* muzycy niezależni uzyskali nowe, łatwe w obsłudze i niekontrolowane przez firmy fonograficzne kanały promocji. Zasięg Internetu oznaczał jednocześnie poszerzenie się potencjalnego rynku zbytu dla muzyki niezależnej oraz nieistniejące wcześniej, nowe możliwości ekonomiczne funkcjonowania zespołów. Artyści pozostający poza głównym nurtem mogą bowiem uczestniczyć w programach partnerskich oferowanych przez serwisy strumieniowe na zasadach równych z muzykami głównego nurtu. Koncentracja osób zainteresowanych muzyką wokół określonych stron umożliwia zdobywanie kontaktów ułatwiających ekspansję koncertową wielu zespołów niezależnych za granicę swojego rodzimego kraju. Funkcjonalność portali społecznościowych sprofilowanych na oczekiwania i gust użytkownika pomaga docierać do potencjalnych odbiorców określonej stylistyki muzycznej, zwiększając frekwencję na koncertach oraz prawdopodobieństwo sprzedaży

<sup>48</sup> Tamże, s. 29.

muzyki zespołu w postaci plików i płyt oraz pamiątek w postaci koszulek, bluz, plakatów etc. z pominięciem oficjalnego wydawcy. Koncertowa sprzedaż gadżetów praktykowana przez wykonawców alternatywnych stała się zresztą w dobie upowszechnienia cyfrowego piractwa muzycznego praktyką stosowaną także przez muzyków głównego nurtu.

W nawiązaniu do powyższego wywodu należy oczywiście pamiętać, że sama możliwość nie jest równoznaczna z sukcesem. Jego osiągnięcie wymaga od muzyków nie tylko samych zdolności twórczych, ale także wiedzy i intuicji marketingowej, zdolności komunikacyjnych, zaangażowania w proces promocyjny oraz szczęścia. Dodatkowo wyróżnić można przynajmniej dwa odrębne typy funkcjonowania muzyków niezależnych.

Pierwszy z wymienionych dotyczy powiązania muzyków z określoną subkulturą lub stylistyką muzyczną, której ważnym elementem jest ideologia, zbiór wartości, styl życia. Na potrzeby niniejszego artykułu typ ten zostanie zdefiniowany poprzez swoisty system etyki odpowiedzialności, w której zarówno sami wykonawcy, jak i słuchacze tworzą określone środowisko wykazujące się wzajemną solidarnością<sup>49</sup>. Polega ona nie tylko na zamiłowaniu do danego gatunku muzyki, ale wiąże się z postawą, zgodnie z którą artyści tworzą i wykonują swe dzieła niezależnie od ekonomicznych korzyści uzyskiwanych z własnej aktywności, zaś publiczność uczestniczy w oficjalnym odbiorze niniejszych działań bez względu na równoległe istniejącą możliwość nieformalnego, darmowego partycypowania w konsumowaniu niniejszych dóbr. Dotyczy to w szczególności scen pomijanych przez komercyjne media masowe, które jednak cieszą się zainteresowaniem szerszego odbiorcy od lat. Są to między innymi: *hip-hop*, *hard-core*, *punk*, *metal*. Mimo braku szerszej ekspozycji w tradycyjnych, komercyjnych środkach masowego przekazu, utwory muzyczne artystów tworzących w ramach przywołanych nurtów nierzadko zyskują status hitów, osiągając wielomilionową liczbę odsłon na muzycznych portalach.

Drugi z wymienionych typów odnosi się do działalności artystów, których dzieła mają charakter niszowy i oparte są na specyficznych rozwiązaniach kompozycyjno-brzmieniowych wykraczających poza dominujące w gustach masowego odbiorcy konwencje. W tym przypadku należy zwrócić uwagę na edukacyjną rolę procesu międzynarodowego przepływu dóbr muzycznych za pośrednictwem sieci. Internet otworzył szeroką przestrzeń dla nowych rodzajów wrażliwości tworzenia i odbioru muzyki, które wcześniej skazane były na funkcjonowanie w hermetycznym otoczeniu. Dziś wielu artystów niszowych ma możliwość własnej

<sup>49</sup> W jednym z wywiadów zjawisko to scharakteryzował w odniesieniu do sceny *hard core-punk* Arkadiusz „Pestka” Wiśniewski, wokalista zespołu Schizma (patrz. M. Dziemitko-Gwiazdowska, W. Trempała, *Niewietrzne miasto. Przemysł muzyczny pokolenia przełomu cyfrowego*, Miejskie Centrum Kultury, Bydgoszcz 2014, s. 71-74).

ekspresji, która dodatkowo znajduje coraz szersze grono entuzjastów. Wynika to z takich cech cyfrowej dystrybucji muzycznej, jak brak ograniczeń przestrzennych oraz łatwość nawiązywania kontaktów umożliwiających współpracę międzynarodową pomiędzy twórcami i całym środowiskiem o zbliżonych upodobaniach muzycznych. Tym samym nieformalny obieg muzyki w sieci stanowi dla omawianej grupy zdecydowaną szansę dotarcia do odbiorców, którzy przed erą Internetu – ze względu na charakterystyczną wrażliwość muzyczną – w dużej mierze funkcjonowali w rozproszeniu.

### Wymiar prawny – prawa użytkowników a prawa autorskie?

Interes właścicieli praw autorskich chroniony jest przez zbiór regulacji, konwencji i umów międzynarodowych, jak również przez ustawy poszczególnych państw. W najnowszej historii walki z piractwem odnaleźć można szereg głośnych pozwów i działań prokuratorskich skierowanych przeciwko właścicielom serwisów służących do nielegalnego ściągania plików, które zazwyczaj kończyły się sukcesem środowiska antypirackiego. Tak było w omawianym już przypadku *Napstera* czy też podobnych serwisów, takich jak chociażby *The Pirate Bay*<sup>50</sup> czy *Megaupload*<sup>51</sup>. Dostyc często w mediach pojawiają się również informacje z różnych stron świata na temat wysokich kar grzywny wymierzanych samym internautom, którzy nielegalnie pobierali muzykę z sieci<sup>52</sup>. Praktyka sądów poszczególnych państw w omawianym zakresie jest jednak zróżnicowana. Wynika to między innymi z istnienia różnych modeli tak zwanego „dozwolonego użytku prywatnego” w systemach prawnych poszczególnych państw.

Przykładowo w Polsce, art. 23 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych zezwala na nieodpłatne korzystanie – w zakresie własnego użytku osobistego – z rozpowszechnionego utworu bez zgody jego twórcy oraz stwarza możliwość dzielenia się nim z osobami bliskimi<sup>53</sup>. Zdaniem ekspertów, tak oto sformułowana zasada dozwolonego użytku prywatnego powoduje, że ściąganie plików z muzyką

<sup>50</sup> Artykuł w internetowym wydaniu „Newsweeka” pod tytułem: *Szwecja: Założyciel Pirate Bay skazany na dwa lata więzienia*, <http://technologie.newsweek.pl/szwecja-zalozyciel-pirate-bay-skazany-na-dwa-lata-wiezienia,105559,1,1.html> [data wejścia: 16.09.2013].

<sup>51</sup> P. Stanisławski, *Megaupload i wybuch sieciowej hipokryzji*, [http://technologie.gazeta.pl/internet/1,104665,11005529,Megaupload\\_i\\_wybuch\\_sieciowej\\_hipokryzji.html](http://technologie.gazeta.pl/internet/1,104665,11005529,Megaupload_i_wybuch_sieciowej_hipokryzji.html) [dostęp z dn. 16.09.2013].

<sup>52</sup> Patrz chociażby: artykuł w internetowym wydaniu „Dziennika Wschodniego” pod tytułem: *Masowe pozwy za ściąganie nielegalnych plików w sieci torrent*, <http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110922/LUBLIN/37611456> [dostęp z dn. 16.09.2013] lub V. Makarenko, *222 tys. dolarów kary za ściąganie muzyki z sieci*, <http://wyborcza.biz/biznes/1,101562,4555975.html> [dostęp z dn. 16.09.2013].

<sup>53</sup> Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, DzU 1994 nr 24, poz. 83. Tekst ustawy dostępny pod adresem: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19940240083> [dostęp z dn. 16.09.2013].



na osobiste komputery nie jest nielegalne<sup>54</sup>. Choć niektórzy z nich negują tę tezę wskazując na treść art. 35, który głosi, że<sup>55</sup>: „Dozwolony użytek nie może naruszać normalnego korzystania z utworu lub godzić w słuszne interesy twórcy”<sup>56</sup>.

Niezależnie od sposobu rozwiązania powyższego dylematu z całą pewnością zakazane jest pobieranie plików zawierających utwór przed jego oficjalną premierą lub wtedy gdy proces ściągania wiąże się z równoległym jego udostępnianiem<sup>57</sup> – co jest bardzo charakterystyczne dla wymiany danych w modelu p2p. Bezprawne rozpowszechnianie utworów jest bowiem zakazane pod karą ograniczenia lub pozbawienia wolności (art. 116)<sup>58</sup>.

W Stanach Zjednoczonych z kolei zasadę dozwolonego użytku określa się mianem *Fair use*. Została ona zdefiniowana w *Copyright Act* z roku 1976. Paragraf 107<sup>59</sup> niniejszego dokumentu zwalnia z odpowiedzialności osobę, która użyła kopii utworu w celu krytyki, komentarza, badań, edukacji lub informacji o aktualnościach. Oceny tego, czy dana kopia została użyta uczciwie, dokonuje się na podstawie czterech kryteriów: 1) sposobu i celu użycia dzieła, a w szczególności czy zostało ono użyte dla celów komercyjnych, niekomercyjnych i edukacyjnych; 2) rodzaju i natury użytego dzieła; 3) proporcji objętości i znaczenia fragmentu użytego dzieła w stosunku do całej jego objętości, a także objętości i znaczenia dzieła pochodnego, w którym ten fragment został użyty; 4) rezultatu wpływu użycia tego dzieła na jego sprzedaż oraz wartość na rynku. W praktyce – jak zauważa Edyta Konopczyńska – precedensowy charakter prawa w Stanach Zjednoczonych powoduje, że każdy przypadek rozpatrywany jest indywidualnie, zaś zapadające wyroki precyzują zasadę dozwolonego użytku. Warto także zauważyć, że system ten sprzyja elastycznemu reagowaniu na nowe przejawy piractwa związane z dynamicznym rozwojem technologii<sup>60</sup>.

W polityce państw wobec cyfrowego piractwa muzycznego widać w ostatnim czasie dwie przeciwstawne tendencje. Podczas gdy jedne tworzą regulacje mające

<sup>54</sup> Patrz: S. Wikariak, *Pobieranie plików z Internetu nie jest przestępstwem*, Rzeczpospolita Prawo, wydanie internetowe, <http://prawo.rp.pl/artukul/545944.html?p=1> [dostęp z dn. 16.09.2013].

<sup>55</sup> Patrz: *Kiedy ściąganie z Internetu jest legalne, a kiedy nie*, wywiad Piotra Miączyńskiego i Tomasza Grynkiewicza z dr. Wojciechem Machałą z dnia 7 maja 2009 roku, [http://wyborcza.biz/biznes/1,101562,6578650,Kiedy\\_sciaganie\\_z\\_internetu\\_jest\\_legalne\\_a\\_kiedy.html?as=1](http://wyborcza.biz/biznes/1,101562,6578650,Kiedy_sciaganie_z_internetu_jest_legalne_a_kiedy.html?as=1) [dostęp z dn. 16.09.2013].

<sup>56</sup> Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych...

<sup>57</sup> S. Wikariak, dz. cyt.

<sup>58</sup> Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych...

<sup>59</sup> Patrz: S. Das, *The Availability of the Fair Use Defense in Music Piracy and Internet Technology*, „Federal Communications Law Journal” 2000, Vol. 52, Issue 3 (styczeń), s. 733-734, <http://www.repository.law.indiana.edu/fclj/vol52/iss3/15/> [dostęp z dn. 16.09.2013].

<sup>60</sup> E. Konopczyńska, *Granice dozwolonego użytku prywatnego*, Centrum Cyfrowe Projekt: Polska, s. 13-15, <http://centrumcyfrowe.pl/wp-content/uploads/2013/02/Granice-dozwolonego-u%C5%BCytku-prywatnego.pdf> [dostęp z dn. 16.09.2013].

na celu chronić interes użytkowników, to drugie zaostrzają przepisy, zabezpieczając w pierwszej kolejności prawa autorów.

Przykładem państwa liberalizującego swoje podejście do cyfrowego piractwa muzycznego jest Francja. Uchwalone w 2009 roku prawo umożliwiło sądom wydawanie wyroków skazujących osoby ściągające pliki muzyczne na karę czasowego zawieszenia dostępu do Internetu i grzywnę. Dzięki staraniom byłej już minister kultury – Aurelie Filippetti<sup>61</sup> – rząd postanowił jednak skupić się wyłącznie na walce z serwisami zarabiającymi na umożliwianiu wymiany nielegalnie kopiowanych treści, nie zaś na korzystających z nich internautach<sup>62</sup>.

Państwem, którego działania z ostatnich lat odzwierciedlają drugą z wymienionych tendencji – a więc zmierzają ku zaostrzeniu walki z piractwem internetowym – jest chociażby Nowa Zelandia. W 2011 roku umożliwiono właścicielom praw autorskich wysyłanie do użytkowników nielegalnie pobierających lub udostępniających pliki specjalnych zawiadomień. Jeśli trzecie takie ostrzeżenie nie przynosi oczekiwanych skutków, wówczas możliwe jest skierowanie sprawy do krajowego Trybunału Praw Autorskich, który może orzec karę grzywny w wysokości do 15 tysięcy dolarów. Stowarzyszenie Przemysłu Fonograficznego Nowej Zelandii tłumaczy wprowadzenie bardziej restrykcyjnych zasad walki z nieformalnym obiegiem muzyki faktem, że Nowozelandczycy mają dostęp do jednej z najlepszych ofert legalnych serwisów z muzyką *on-line* na świecie<sup>63</sup>.

Na zakończenie tej części wyводу warto przybliżyć przykład jednego z głośniejszych medialnie wyroków sądu hiszpańskiego ostatnich lat, który dotyczył kwestii rozpowszechniania pirackich produktów w sieci. Sędzia zwolnił oskarżonego z obowiązku rekompensowania szkód właścicielowi praw autorskich, orzekając:

Nie jest możliwe określenie rozmiaru szkody oraz odpowiedniej rekompensaty z tytułu utraty korzyści dla posiadacza praw autorskich z tego prostego powodu, że klienci korzystający z pirackich kopii muzyki oraz filmów, nabywając owe kopie, uzewnętrzniają swą decyzję o niestawianiu się nabywcami oryginalnej muzyki oraz filmów, zatem nie istnieją zyski, które mogły być osiągnięte<sup>64</sup>.

W tym samym orzeczeniu wskazano także, że wbrew dominującym poglądom cyfrowe piractwo muzyczne może sprzyjać sprzedaży oryginałów<sup>65</sup>. Podjęto

<sup>61</sup> Funkcję tę pełniła w latach 2012-2014.

<sup>62</sup> Patrz. K. Urbański, *Francuscy piraci mogą odetchnąć*, „Rzeczpospolita” nr 161 (9585), 12 lipca 2013 r.

<sup>63</sup> Patrz: *Nowe prawo autorskie w Nowej Zelandii*, informacja opublikowana na stronie Związku Producentów Audio-Video dnia 15 lutego 2013 r., dostępna pod adresem: <http://www.zpav.pl/muzykaaprawo/aktualnosci.php?idaktualnosci=506> [dostęp z dn. 16.09.2013].

<sup>64</sup> Cyt. za: P. Surosz, *Werdykt sędziego. piractwo może wspomagać sprzedaż*, <http://pej.cz/Werdykt-sedziego-piractwo-moze-wspomagac-sprzedaz-a1239#> [dostęp z dn. 16.09.2013].

<sup>65</sup> Tamże.

więc ważny problem związany z coraz częstszym pytaniem o to, czy nielegalne pobieranie plików zawsze oznacza kradzież i straty dla przemysłu fonograficznego oraz samych artystów? Poszukiwanie odpowiedzi na powyższą wątpliwość stanowić będzie przedmiot dociekań w kolejnej części wywodu na temat etycznych aspektów cyfrowego piractwa muzycznego.

Wymiar etyczny – kradzież czy aktywne uczestnictwo w kulturze?

Ukształtowany w XX wieku biznesowy model dostępu do muzyki w oparciu o jej sprzedaż na nośnikach fizycznych determinuje definiowanie jej nieformalnej wymiany w kategoriach kradzieży. Ten sposób rozumowania wciąż prowadzi do przekonania, że każda osoba pobierająca pliki z muzyką poza oficjalnym obiegiem przyczynia się do konkretnej straty finansowej artysty, firmy fonograficznej i wszystkich pozostałych podmiotów zaangażowanych w proces jej produkcji. W raportach na temat ekonomicznych konsekwencji związanych z cyfrowym piractwem muzycznym wyłania się jednocześnie obraz skutków etycznych zjawiska.

Nawet jeśli osoba ściągnąca nielegalnie pliki muzyczne posiada świadomość nieetyczności swojego czynu, to należy założyć, że odnosi się ona najczęściej do podmiotu, którego krzywdę związaną z omawianym działaniem najłatwiej zidentyfikować. Tym samym treść osądu moralnego własnego postępowania – w wymienionym przypadku – najprościej internaucie sformułować w odniesieniu do korzyści lub strat konkretnego artysty, którego płytę ściągnął poza formalnym obiegiem na własny komputer. Jak wskazuje prezes Fundacji Nowoczesna Polska Jarosław Lipszyc, procesowi nielegalnego ściągnięcia muzyki za darmo z sieci towarzyszy niska wiedza i ocena użytkowników na temat prawa autorskiego<sup>66</sup>. Wydaje się też, że wielu z nich nie jest w ogóle świadomych łamania prawa. Wynika to przede wszystkim z powszechności zjawiska oraz niskiej – proporcjonalnie do jego skali – karalności osób aktywnie biorących w nim udział. Istnieje także szereg czynników wzmacniających etyczną obojętność i prawną ignorancję w omawianym zakresie. Są to błędne przekonania i postawy, wśród których wymienić można między innymi poczucie anonimowości własnych działań w Internecie czy też przeświadczenie o niezagrażonym bezpieczeństwie finansowym artystów.

Ostatni z wymienionych poglądów nie jest zresztą do końca nieuzasadniony. Cyfrowe piractwo muzyczne nie stanowi wielkiego niebezpieczeństwa dla tych twórców, którzy zdążyli osiągnąć sukces. Posiadają oni bowiem kapitał, który pozwala na dywersyfikację źródeł dochodów. Oprócz pieniędzy z płyt i koncertów mogą liczyć na angaż w kampaniach reklamowych, płatne wywiady w mediach,

<sup>66</sup> J. Lipszyc za: M. Pęczak, *Za darmo legalnie. Czy powinniśmy płacić za kulturę?*, 11 grudnia 2012, Internetowe wydanie tygodnika „Polityka”, <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1533473,1,czy-powinnismy-placic-za-kulture.read> [dostęp z dn. 16.09.2013].

prywatne występy na zamówienie firm i osób fizycznych. W tradycyjnym modelu dystrybucji muzyki zagrożenie to w największym stopniu dotyka artystów o niestabilizowanej pozycji, debutantów, a także muzyków sesyjnych czy szeregowych pracowników wydawnictw muzycznych odpowiedzialnych za dystrybucję i promocję płyt. Jeszcze w 2011 roku autorzy raportu IFPI przywoływali dane, które wskazywały na zależność pomiędzy spadkiem sprzedaży muzyki a słabnącą kondycją debiutanckich płyt na liście *bestsellerów*<sup>67</sup>. Jednocześnie też szacuje się, że brak bezwzględnej polityki wobec piractwa może do roku 2015 pozbawić pracy blisko 1,2 mln ludzi zatrudnionych w przemyśle związanym z pracą kreatywną<sup>68</sup>.

Powyższe dane jednoznacznie wpisują problem odpowiedzialności etycznej w jedno z podstawowych zagadnień związanych z analizą skutków cyfrowego piractwa muzycznego. W ostatnich latach pojawia się jednak coraz większa liczba głosów – również z samej branży – kwestionujących rzetelność oraz wiarygodność, a nawet absurdalność przytaczanych przez organizacje antypirackie statystyk. Grupę tę określa się najczęściej mianem zwolenników otwartego dostępu do treści kultury. Dla jej członków dzielenie się zasobami muzycznymi przez Internet nie jest kradzieżą, lecz aktywnym uczestnictwem w kulturze przekładającym się na jej jakość. Zgodnie z ich stanowiskiem Internet stanowi przestrzeń uwalniającą twórczość artystów oraz możliwość konsumowania wytworów kulturalnych, które wcześniej były ograniczane poprzez prawne regulacje i politykę rynkową koncernów medialnych oraz fonograficznych. Niniejszą tezę potwierdzają także niektóre badania naukowe.

Autorzy raportu *Obiegi kultury* prezentują dane, które wskazują, że w Polsce:

Osoby najintensywniej uczestniczące w nieformalnych obiegach treści – internauci ściągający pliki – są największym segmentem wśród kupujących. Stanowią 32% kupujących książki, 51% kupujących muzykę, 31% kupujących filmy<sup>69</sup>.

Z kolei twórcy raportu *Supply Responses to Digital Distribution: Recorded Music and Live Performances* przekonują, że chociaż piractwo powoduje spadek sprzedaży legalnych płyt, to jednak przyczynia się do wzrostu konsumpcji muzyki, co uwidacznia się w szczególności na koncertach mniej znanych wykonawców.

<sup>67</sup> IFPI, *Digital Music Report 2011. Music at the touch of a button*, s. 16, Raport Międzynarodowej Federacji Przemysłu Fonograficznego, dostępny pod adresem: <http://www.ifpi.org/content/library/dmr2011.pdf> [dostęp z dn. 16.09.2013].

<sup>68</sup> Tamże, s. 17.

<sup>69</sup> M. Filiciak, J. Hofmokl, A. Tarkowski, *Obiegi kultury. Raport z badań, Centrum Cyfrowe Projekt: Polska*, 2012, s. 40, [http://www.nina.gov.pl/docs/kultura2.0/raport\\_obiegi\\_kultury.pdf](http://www.nina.gov.pl/docs/kultura2.0/raport_obiegi_kultury.pdf) [dostęp z dn. 17.09.2013].

Internet jednocześnie przyczynił się do wzrostu liczby artystów, co przekłada się na przyrost liczby premierowych albumów muzycznych<sup>70</sup>.

Wielu publicystów przytacza też przykłady zespołów, które postanowiły zareagować szybciej niż branża muzyczna i wyjść naprzeciw zdefiniowanym przez Internet nowym oczekiwaniom odbiorców. Grupa *Radiohead* jako pierwsza opublikowała w roku 2007 swój album *In Rainbows* w sieci, pozostawiając do decyzji fanów cenę, jaką chcą zapłacić za jej ściągnięcie. W ciągu doby jej sprzedaż wyniosła 1,2 mln kopii<sup>71</sup>.

Coraz częściej też to internauci tworzą kulturę muzyczną, odpowiadając na apele artystów proszących o wsparcie finansowe produkcji płyty. W Polsce z taką inicjatywą wystąpił zespół *Pustki* w związku z planami nagrywania płyty *Safari*, którą grupa zarejestrowała między innymi pod okiem brytyjskiego producenta Eddie Stevensa (znanego ze współpracy z zespołami *Moloko* czy wokalistką *Roisin Murphy*). Fani mieli możliwość jej współfinansowania poprzez kupno specjalnego pakietu w postaci przedpremierowej kopii nowego albumu, wstępu na próbę, płyty z unikatowymi nagraniami oraz publikacji nazwiska na okładce albumu wśród jego honorowych mecenasów. Podobnie jak w przypadku *Radiohead*, internauci sami mogą zadeklarować wysokość kwoty, jaką pragną wesprzeć zespół<sup>72</sup>. Warto w tym miejscu wspomnieć także o odnoszącej sukcesy w Polsce i za granicą Julii Marcell. Artystka nagrała swój debiutancki album dzięki wsparciu Internautów, którzy po przesłuchaniu jej piosenek – zamieszczonych na portalu *sellaband.com* w wersji demo – udzielili jej wsparcia finansowego o łącznej wartości 50 tys. dol.<sup>73</sup>

Wzrastająca ilość podobnych praktyk stanowi kolejne potwierdzenie tezy, że istnienie nieformalnego obiegu muzyki w sieci nie oznacza jednoczesnego zaniku obiegu formalnego. Funkcjonują one obok siebie równolegle, a nierzadko możliwość konsumowania za darmo wzmacnia konsumpcję odpłatną. Wymaga to jednak zdolności do dopasowania modelu biznesowego artystów i całej branży muzycznej do zmieniających się warunków wymuszonych przez nowe technologie, które stanowią bodziec kreujący nowy konsensus społeczny. Wydaje się, że

<sup>70</sup> Patrz. J.H. Mortimer, C. Nosko, A. Sorensen, *Supply responses to digital distribution: Recorded music and live performances*, „Information Economics and Policy”, Elsevier, vol. 24(1), 2012, s. 3-14, artykuł dostępny także pod adresem: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S016762451200008X> [dostęp z dn. 17.09.2013.].

<sup>71</sup> M. Pęczak, *Za darmo legalnie. Czy powinniśmy płacić za kulturę?*, 11 grudnia 2012, <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1533473,3,czy-powinnismy-placic-za-kulture.read> [dostęp z dn. 16.09.2013].

<sup>72</sup> Informacja za stronę zespołu dostępną pod adresem: <http://pustki.pl/deluxe> [dostęp z dn. 17.09.2013].

<sup>73</sup> Opiswane zjawiska określa się mianem crowdfundingu: patrz. T. Gryniewicz, *Miliony z Internetu pozwolą na rozkręcenie biznesu*, [http://wyborcza.biz/biznes/1,101558,12402711,Miliony\\_z\\_internetu\\_pozwola\\_na\\_rozkrecenie\\_biznesu.html](http://wyborcza.biz/biznes/1,101558,12402711,Miliony_z_internetu_pozwola_na_rozkrecenie_biznesu.html) [dostęp z dn. 17.09.2013].

upowszechnienie się cyfrowego piractwa muzycznego nie było li tylko spowodowane dążnością człowieka do nieetycznych zachowań przy sprzyjających okolicznościach zmniejszających prawdopodobieństwo kary za odstępstwo od reguły, lecz było wyrazem mniej lub bardziej uświadomionej nierównowagi pomiędzy prawami użytkowników a dążącymi do nadmiernej kontroli i regulacji rynku właścicielami praw autorskich.

## Zakończenie – co dalej z nowym ładem?

Choć branża muzyczna i sami artyści wciąż przejawiają ambiwalentny stosunek wobec nowej kultury dzielenia się muzyką, to jednak nie sposób zakwestionować faktu, że ich odpowiedź na kształtowanie się nowego ładu jest w dużej mierze zgodna z oczekiwaniami społecznymi. Przekształcenie modelu dystrybucji muzyki w kierunku bogatych w zasoby serwisów *streamingowych* i sprzedaży *on-line* kreuje jednocześnie przejrzyste reguły dostępu do dóbr kultury. Słuchacze zgodnie z oczekiwaniami otrzymali możliwość korzystania z muzyki za darmo lub za symboliczną opłatą. Artyści z kolei sami mogą decydować, w jakim stopniu ich dzieła mają być chronione i w jakim zakresie upowszechniane. W tej sytuacji tworzy się system oparty na współodpowiedzialności, w którym nielegalne rozpowszechnianie muzyki jest niekorzystne zarówno dla artystów oraz firm fonograficznych, jak i samych odbiorców. Ci pierwsi, aby przetrwać na rynku i móc tworzyć, muszą upubliczniać swoje dzieła, licząc na zyski z tantiem i wyższą frekwencję na koncertach, drudzy z kolei, aby móc korzystać z jak najszerzej oferty muzycznej i dużej liczby premierowych albumów swoich ulubionych wykonawców, muszą korzystać z legalnych cyfrowych źródeł dystrybucji muzyki. Co najważniejsze, i jedni, i drudzy zyskują na nowym systemie, co stanowi szansę, aby niekontrolowane, tradycyjne cyfrowe piractwo rozumiane jako kradzież stało się zjawiskiem marginalnym. Nadzieję tę odzwierciedla zresztą przytaczany już wcześniej raport IFPI z roku 2012, który wskazuje na polepszającą się kondycję branży muzycznej.

W podsumowaniu należy jednak podkreślić, że nie dla wszystkich obecny model funkcjonowania rynku muzycznego jest idealny. W lipcu 2013 roku skrytykowali go Thom Yorke i Nigel Godrich – muzycy takich zespołów, jak *Radiohead* i *Atoms For Peace*. Zwrócili uwagę na zbyt niskie kwoty, które wypłacane są artystom z tytułu emisji ich utworów w serwisach *streamingowych*. Artyści w swoim oświadczeniu stwierdzili, że sytuacja ta w szczególności dotyczy młodych muzyków i producentów, którzy rozpoczynając swą działalność, nie mogą liczyć na szersze zainteresowanie publiczności, a tym samym mnożenie zysków z tytułu rosnącej liczby odtworzeń. Cytując słowa Godricha za portalem *natemat.pl*:

Chodzi o ustalenie modelu, który będzie cenny. Mali producenci i nowi artyści nie są w stanie się utrzymać. Trzeba zmienić model dla nowych piosenkarzy albo dla nowych muzycznych. Mamy do czynienia z ludźmi przemysłu muzycznego. Próbują oni opanować system dystrybucji. Sztuka ucierpi, jeśli nie sprawimy, że system będzie sprawiedliwy dla nowych artystów<sup>74</sup>.

Yorke i Godrich zwrócili w ten sposób uwagę na powtarzający się w każdym dotychczasowym modelu problem młodych i niezależnych artystów ze sprzedażą muzyki. Zarówno w przypadku handlu płytami CD, jak i tantiem z tytułu emisji utworów na portalach *streamingowych* muzycy uzyskują znaczący przychód w momencie przekroczenia określonego pułapu sprzedaży lub liczby odtworzeń. W kontekście płyt kompaktowych sytuacja ta jest związana z liczbą podmiotów pośredniczących w zyskach z dystrybucji jednego egzemplarza. Wyższa sprzedaż płyty – w praktyce wielu firm fonograficznych – oznacza także wyższy udział procentowy wykonawcy w podziale dochodu<sup>75</sup>. Jeśli zaś chodzi o portale *streamingowe*, to problem ten wynika z niskich stawek za jednokrotne odtworzenie utworu. W konsekwencji młodzi artyści, aby przeżyć, są zmuszeni łączyć pracę muzyczną z dodatkowym zatrudnieniem w innych branżach, lub też koncentrować się w większym stopniu na promocji własnych dzieł niż ich tworzeniu.

Nie zmienia to jednak faktu, że nowo wypracowany model już w dużym stopniu zrównał szanse wszystkich twórców i wykonawców w zakresie uczestnictwa oraz szans przetrwania na rynku muzycznym. Świadczy o tym wiele egzemplifikacji zespołów i muzyków, którzy pomimo braku profesjonalnego zaplecza w postaci *managementu*, zainteresowania *mainstreamowych* mediów i wytwórni muzycznej zgromadzili w Internecie ogromną publiczność dzięki własnej konsekwencji oraz kreatywności, co przekłada się także na zyski czerpane z coraz większej ilości źródeł. Głos Thoma Yorke i innych artystów obdarzonych autorytetem, którzy wskazują na wady nowego systemu, jest jednak cenny i pożądanym. Obecny model stanowiący ważny przełom w funkcjonowaniu branży muzycznej jest przecież jeszcze w fazie początkowej rozwoju. Kierunek jego ewolucji zależy od dalszych procesów wzajemnego dopasowywania się do wzajemnych oczekiwań uczestników gry na rynku muzycznym. Tym samym bardzo istotne jest, aby wszystkie strony biorące w nim udział mogły i chciały partycypować w dalszej dyskusji na temat kierunków zmian.

UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO  
BIBLIOTEKA

<sup>74</sup> Cytat Nigela Godricha za portalem natemat.pl, artykuł Radosława Wesołowskiego pod tytułem: *Thom Yorke już nie na Spotify. Wycofał swoje utwory z darmowego serwisu* dostępny pod adresem: <http://natemat.pl/68337,thom-yorke-z-radiohead-juz-nie-na-spotify-wycofal-swoje-utwory-z-darmowego-serwisu> [dostęp z dn. 17.09.2013].

<sup>75</sup> Warto jednak w tym miejscu zaznaczyć, że mniejsze wytwórnie nierzadko wypłacają artystom pieniądze z tytułu sprzedaży płyt dopiero w momencie, gdy poziom jej dystrybucji pokryje koszty zaliczki przeznaczonej na nagranie płyty.