



Philippe Aigrain

przy współpracy Suzanne Aigrain

Dzielenie się

Kultura i gospodarka epoki internetu

Dzielenie się

Kultura i gospodarka epoki internetu

Philippe Aigrain
przy współpracy Suzanne Aigrain

Dzielenie się

Kultura i gospodarka epoki
internetu

Z języka angielskiego przełożył
Wojciech Pędzich



FUNDACJA
nowoczesna
Polska

Tytuł oryginału:
Sharing. Culture and the Economy in the Internet Age

Redakcja techniczna:
Marta Niedziałkowska
Agnieszka Żak
Paulina Choromańska

Redakcja językowa i merytoryczna:
Paweł Kozioł
Marcin Koziej

Treść książki jest udostępniona na licencji Creative Commons Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>.

Obraz na okładce: rczajka@Flickr, CC BY-SA 2.0.

ISBN 978-83-61730-05-7

Tłumaczenie książki powstało w ramach projektu „Przyszłość prawa autorskiego” finansowanego przez Trust for Civil Society in Central and Eastern Europe.



Trust for Civil Society
in Central and Eastern Europe

<http://cectrust.org/>

Wydawca: Fundacja Nowoczesna Polska, Warszawa 2012



<http://nowoczesnapolska.org.pl/>



<http://prawokultury.pl/>

Spis treści

Podziękowania	9
1. Wprowadzenie	10
Rozpoznanie terenu	12
2. Debata o internecie i kreatywnym działaniu	13
3. Wartość nierynkowego dzielenia się	17
4. Zrównoważone zasoby dla działań twórczych	36
Kreatywny Wkład	42
5. Jakie prawa i dla kogo? Wybór modelu	43
6. Definiowanie praw i zobowiązań	60
7. Ile?	69
8. Zrównoważone finansowanie wspólnych dóbr	102
Wdrożenie	108
9. Organizacja i zasady dodatkowe	109
10. Mierzenie wykorzystywania utworów na drodze do sprawiedliwego po- działu środków	115
11. Wyjaśnienia i kontrargumentacja	126
12. Od propozycji do rzeczywistości	136
Dodatki	144
A. Zróżnicowanie uwagi dla początkujących	145
B. Całkowita suma wynagrodzeń i ich podział	155
C. Modelowanie pomiarów użytkowania	160
Literatura	166

Spis rysunków

Rysunek 3.1 — Łączny dostęp (przesłuchanie lub pobranie) do 5565 utworów muzycznych dostępnych w serwisie internetowych Musique Libre w roku 2006. Dane znormalizowane w stosunku do długości czasu dostępności materiału online (Aigrain, 2006).	27
Rysunek 3.2 — Porównanie łącznego dostępu do zasobów serwisu Musique Libre w roku 2006 z dostępem, który wynikałby z najlepiej dopasowanego prawa Zipfa (szczegóły techniczne dostępne w dodatku A).	27
Rysunek 3.3 — Skumulowany dostęp dla przypadków skrajnych.	28
Rysunek 3.4 — Porównanie zbiorczego zaobserwowanego zainteresowania dla 2 milionów najpopularniejszych plików w sieci eDonkey ze zbiorczym zainteresowaniem dla rozkładu bliskiego obserwacjom (Page i Garland, 2009) dla poszczególnych pobrań plików w środowisku komercyjnym — dostosowane do rozmiaru populacji.	30
Rysunek 3.5 — Skumulowany zaobserwowany dostęp do filmów udostępnianych na Węgrzech — populacja 1542 filmów dostępnych w okresie 3 miesięcy roku 2008, dane z badania Balazsa i Lakatosa, 2011.	31
Rysunek 4.1 — Działania kulturowe i twórcze wraz z ich ekonomią.	38
Rysunek 4.2 — Role i funkcje w mediach	39
Rysunek 7.1 — ekran animacji COMBO, współtworzonej przez Blu i Davida Ellisa, http://vimeo.com/6555161 , licencja CC BY-NC-ND.	70
Rysunek 7.2 — Różne rozkłady zainteresowania twórcami prowadzą do znacznych różnic w liczbach twórców, którzy rejestrują 90% dostępu do dzieł.	74
Rysunek 7.3 — Szacowane 300 najwyższych wynagrodzeń wypłacanych za sprawą Kreatywnego Wkładu dla rynku amerykańskiego według różnych hipotez.	89
Rysunek 9.1 — Kluczowe komponenty organizacji zarządzania Kreatywnym Wkładem.	110
Rysunek 10. 1 — Struktura ogólna możliwego systemu pomiaru wykorzystywania dzieł.	116
Rysunek A.1 — udział ogółu dóbr w posiadaniu 20% najbogatszych obywateli, w zależności od parametru prawa Pareto. Jeśli rozkład majątności określonej grupy jest opisany prawem Pareto z parametrem, wykres pokazuje część ogółu zasobów w posiadaniu 20% najbogatszych obywateli, zależnie od wartości.	146
Rysunek A.2 — liczba wystąpień poszczególnych słów we francuskim tekście zawierającym około 30 tysięcy wyrazów, dane za Estoupem, podane przez Petruszewycza, 1973.	147
Rysunek A.3 — liczba odsłuchań każdego utworu w populacji 1000 najpopularniejszych ścieżek muzycznych na platformie Musique Libre udostępniającej swoje zasoby na licencji Creative Commons, dane z roku 2006 (Aigrain, 2006). Obydwie osie wykreślone są w skali logarytmicznej.	150
Rysunek A.4 — Udział w dostępie do 80% najmniej popularnych dzieł według prawa Zipfa z takim samym parametrem ($\alpha = 1.0$) dla stu populacji zawierających od 1000 do 100 000 dzieł.	151

Rysunek B.1 — wynagrodzenia wypłacane czołowym 20 tysiącom współtwórców w grupie miliona osób dla różnych funkcji wynagrodzenia. Założenia: rozkład popularności twórców odpowiada prawu Zipfa z parametrem wynoszącym 0.9, zaś minimalne wynagrodzenie wynosi 40 USD. Pierwiastkową funkcję wynagrodzenia zaproponował Richard Stallman (2009). Jeśli udałoby się wprowadzić nieproporcjonalną funkcję wynagrodzenia, autor sugeruje zastosowanie funkcji potęgowej o wykładniku $2/3$, ze zrównaniem najwyższych kwot wynagrodzeń. . . 158

Spis tabel

Tabela 7.1 — Liczba wynagrodzonych współtwórców i całkowite wartości wynagrodzeń dla różnych szacunków różnorodności zainteresowania lub zastosowanej funkcji wynagrodzenia.	78
Tabela 7.2 — Szacunki rocznych wydatków inwestycyjnych na produkcję w różnych mediach w trzech krajach. Niektóre wartości, w tym szacunki globalne, należy uznać za przybliżone. Źródła: a) „UK Film Council Statistical Yearbook 2010” (dane za rok 2008) http://www.ukfilmcouncil.org.uk/statsyb2010 , b) „Statistiques du Centre National de la Cinématographie” (dane dla filmów za rok 2009, dla telewizji za rok 2007) http://www.cnc.fr/Site/Template/T6B.aspx?SELECTID=1724&id=121&t=3 , c) szacunki autora na podstawie danych Bureau of Labor Statistics, wynagrodzenia rynku filmowego i wideo łącznie, http://www.bls.gov/oco/cg/cgs038.htm , d) szacunki autora na podstawie wstępu do rocznika statystycznego 2010, US Census Bureau, tabele 1091, 1092 i 1102, dane zestawione z liczbą tytułów wydanych w roku 2008 i średnim kosztem ich produkcji, e) szacunki na podstawie „Chiffres Clés 2010”, DEPS / Ministère de la Culture, http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html i Robina (2007); metodyka opisana w ramce z przykładem na następnej stronie prowadzi do uzyskania niższych wartości dla wydawnictw fonograficznych, f) ekstrapolacja na podstawie danych dla Francji, zakładając dwukrotnie większą ilość tytułów i trzykrotnie większy obrót.	83
Tabela 7.3 — Łączne potrzeby finansowe Kreatywnego Wkładu (koszty zarządzania omawia rozdział 10).	86
Tabela 7. 4 — Roczne wydatki gospodarstw domowych na kulturę (2007). . .	99
Tabela A.1 — Dopasowanie prawa Zipfa do różnych części zbioru danych zebranego przez Aidouniego et. al. (2009). Dwie kolumny z prawej pokazują zakres rang, dla których zaobserwowany dostęp do dzieł jest wyższy niż w przypadku najlepiej dopasowanego prawa Zipfa.	153

Dla Mireille, Toma, Louise i Jonathana

PODZIĘKOWANIA

Opierając się na książce wydanej przez Philippe Aigraina w języku francuskim (*Internet & Création: comment reconnaître les échanges sur internet en finançant la création*, InLibro-Veritas, październik 2008), niniejsza pozycja stanowi odpowiedź na komentarze, krytykę i sugestie poprawek pochodzące od licznych czytelników. Idee przedstawione w niniejszej publikacji nie dojrzały w izolacji: są zakorzenione w poglądach różnych, opartych na idei współpracy środowisk. Nieocenionego wsparcia w procesie powstawania tej książki udzielili Jérémie Zimmermann i uczestnicy Quadrature de Net, Juan-Carlos de Martin i członkowie COMUNIA Network on the Digital Public Domain, naukowcy pracujący w Berkman Center for Internet & Society i NEXA Center for Internet & Society, członkowie Forum d'Action Modernités i uczestnicy Free Culture Forum oraz Free Culture Research Conference.

Niektóre z przedstawionych w niniejszej książce obserwacji w ogóle nie ujrzałyby światła dziennego, gdyby nie doszło do zbierania i publikowania danych na dużą skalę, między innymi dzięki wysiłkom Frédéricida Aidouniego, Mathieu Latapy'ego i Clémence Magnien z grupy Complex Networks (sieci złożonych) na Uniwersytecie im. Pierre i Marie Curie w Paryżu oraz Bodó Baláza i Zoltána Lakatosa z uniwersytetu budapeszteńskiego.

Wspomnieć należy cały szereg osób, bez których *Dzielenie się* w ogóle nie powstałoby w tej formie. Są to Fernando Anitelli, Phil Axel, Raphaël Badin, Maja Bogotaj, Yochai Benkler, Juan Branco, Paul Branco, Jean-Gabriel Carasso, Aline Carvalho, Mario Ciurcina, Roberto di Cosmo, Milad Doueihi, Mélanie Dulong-de-Rosnay, Christophe Espern, William Fisher, Vera Franz, Mayo Fuster-Morell, Volker Grassmuck, Jim Griffin, Peter Jenner, Gaëlle Krikorian, Hervé Le Crosnier, Olivier Lejade, Lawrence Lessig, Simona Levi, James Love, Eben Moglen, Francis Muguet, Charles Nesson, Jérémie Nestel, François Pellegrini, Valérie Peugeot, Rufus Pollock, Manon Röss, Marco Ricolfi, Gérald Sédrati-Dinet, Tom Smith, Richard Stallman, Malte Spitz, Peter Sunde, Félix Tréguer i Laurence Vandewalle. Całkowitą odpowiedzialność za zawarte w niniejszej książce analizy i wnioski ponosi oczywiście autor.

Mireille, Louise, Tom, Jonathan i wielu naszych przyjaciół — ci ludzie stworzyli środowisko, bez którego ta książka nie mogłaby powstać.

Dzielenie się odnalazło swój dom w wydawnictwie uniwersyteckim w Amsterdamie, chętnie goszczącym publikacje o wolnym dostępie. Pracują tam redaktorzy przyjaźni autorom. Saskia de Vries, Jeroen Sondervan, Chantal Nicolaes, Paul Penman i Alison Fisher przekształcili podany im tekst w wydaną książkę a zarazem monografię o otwartym dostępie, za co autorzy serdecznie dziękują.

Książkę pisano i składano z użyciem darmowego oprogramowania Lyx, Latex i JabRef. Ilustracje opracowano przy użyciu programów Inkscape i Gimp lub wykorzystując oprogramowanie w języku Python napisane przez autora. Zarówno oprogramowanie, jak i zestawy danych dostępne są na stronie <http://sharing-thebook.net>. Na tej samej stronie czytelnicy mogą uruchamiać przedstawione modele ze zmienionymi parametrami, jak również przysłać własne zbiory danych, by poddać je działaniom algorytmów sprawdzających różnicowanie zainteresowania odbiorców.

I. WPROWADZENIE

Książka poświęcona jest udostępnianiu i współdzieleniu plików w celu rozwijania twórczości, ekspresji i informacji we wszelkich mediach. Mówiąc bardziej szczegółowo, poświęcona jest ona dzieleniu się plikami przez pojedynczych użytkowników, niemotywowanych przy tym zyskiem. Dzielenie się plikami oznacza ich udostępnienie innym poprzez umieszczenie w internecie, wysłanie kopii lub umożliwienie pobrania poprzez jedną z sieci wymiany plików. Autor broni stwierdzenia, że dzielenie się plikami przy braku bezpośredniej lub pośredniej transakcji finansowej — czyli dzielenie się plikami w trybie niekomercyjnym — jest zasadne. Twierdzi też, że współdzielenie plików jest społecznie i kulturowo wartościowe, jak też, że będzie odgrywać kluczową rolę w kulturze i gospodarce krajów promujących kreatywność. Książka podejmuje również temat wzmocnienia i wykorzystania synergii pomiędzy dzieleniem się plikami a kreatywnością dążącą ku ogólnej korzyści społeczeństwa i wzbogaceniu gospodarki kulturowej.

U podstaw całej niniejszej książki leży modelowanie i empiryczne badanie popularności poszczególnych utworów w zależności od warunków ich dostępności. W jakim stopniu uwaga społeczności koncentruje się na ograniczonym zestawie prac, a w jakim rozciąga się ona na ich szersze spektrum? Autor wykorzystuje tę analizę do przedstawienia pozytywnego wpływu niekomercyjnego dzielenia się plikami na różnorodność kulturową, rozważając różne modele wynagradzania twórców i finansowania ich działań, określając wstępny zakres działań na skalę globalną i rozważając dalszy kierunek rozwoju takiego modelu, jak też przybliży czytelnika do zrozumienia tego, jak dokładne muszą być dane na temat wykorzystywania współdzielonych plików, by korzyści z tego tytułu były uczciwe i odpowiadały różnorodności dostępnego materiału. Sama analiza, jak też wykorzystywane w niej modele, ma udostępnić czytelnikom zestaw narzędzi do badań kulturowych i medioznawczych, zdalnych do wykorzystania niezależnie od tego, czy dana osoba zgadza się ze stawianymi w niniejszej książce tezami. Wprowadzenie do poszczególnych modeli zawarte jest w dodatkach, objaśniających prostymi pojęciami ich podłoże matematyczne, przedstawiających założenia autora i studia empiryczne potwierdzające część stawianych tez.

Książka podzielona jest na trzy części, z których pierwsza przedstawia ogólny obraz podejmowanego zagadnienia.

Rozdział 2 stanowi wstęp do gorących debat, które wzbudzają kwestie dzielenia się plikami, przedstawiając zasadnicze idee opracowania:

- Nierynkowe dzielenie się utworami w formie cyfrowej jest wartościowe i należy je uznać za uprawnione (Rozdział 3).
- Potrzebne są nowe schematy finansowania, w myśl których potencjał wielu ludzi działających kreatywnie dla dobra ogółu zostanie zrealizowany (Rozdział 4). W takim środowisku wszyscy będą mieli dostęp do dzieł, będą mogli je rozpowszechnić i będą mieć dostęp do środków technicznych służących tworzeniu nowych dzieł. Wiele osób wejdzie w posiadanie nowych środków informowania innych, wyrażania samych siebie i prezentowania swojej kreatywności. One z kolei przyciągną zainteresowanie jeszcze większej niż dzisiaj liczby innych osób.

Druga część książki przedstawia i omawia zasady *Creative Contribution* (Kreatywnego Wkładu) — proponowanego przez autora rozwiązania umożliwiającego usankcjonowanie współdzielenia plików poprzez ustanowienie nowego systemu wynagradzania autorów dzieł, które podlegają współdzieleniu na zasadach pozarynkowych. Zasada Kreatywnego Wkładu zakłada również wsparcie tworzenia dzieł w przyszłości i stworzenie środowiska umożliwiającego rozwój kreatywności. Pomysł łączenia wynagrodzenia pieniężnego na podstawie wkładu użytkowników internetu z usankcjonowaniem dzielenia się materiałami wcale nie jest nowy: był on podstawą różnych rozwiązań sugerowanych od roku 2003. Idea zaproponowana w niniejszej pozycji różni się od pozostałych tym, że definiuje zarówno wynagrodzenie, jak i uznanie dzielenia się materiałami jako prawa społeczne, obowiązujące w ogólnoludzkiej społeczności współautorów, którzy wspólnie zarządzają zasobami kultury cyfrowej. Podczas gdy inni skupiają się na rozwiązaniu problemu stojącego przed przemysłem produkcji dóbr kultury (tzw. „piractwa”), ta książka zadaje

pytanie o to, jak najlepiej umożliwić ekspresję i działania w obrębie kultury w świecie, w którym nierynkowe dzielenie się materiałami jest uznane za uprawnione.

Rozdział 5 porównuje modele rozwoju kultury cyfrowej, z których część nie uznaje prawa do dzielenia się, inne zaś akceptują takie działania na licencjach chroniących prawo autorskie lub przy zastosowaniu podejścia kompensującego delikty. Następnie przedstawia model praw społecznych stanowiący podstawę tez zawartych w książce.

Rozdział 6 opisuje prawa i obowiązki wynikające z dzielenia się pracami zgodnie z ideami zawartymi w *Dzieleniu się*; jakie dzieła można będzie współdzielić i w jakich sytuacjach? Jakie będą obowiązki wynikające z zastosowania tej idei? Rozdział omawia w nowym kontekście punkt widzenia tych, którzy udostępniają już mechanizmy dzielenia się i organizacji archiwistycznych.

Rozdział 7 odnosi się do najważniejszej kwestii: ile? Jaka jest ostateczna suma pieniędzy niezbędna do uiszczenia opłat za będące w obiegu dzieła? Ile należy przeznaczyć na produkcję nowych dzieł i na działania redakcyjne rozszerzające wartość dzieł już istniejących? Jak można pozwolić działaniom twórczym rosnąć w tempie nieograniczonym wzrostem gospodarki polegającej przecież na transakcjach finansowych? Podejście autora sprawia, że udzielenie odpowiedzi na te pytania jest wyzwaniem: należy ocenić zarówno potrzeby, jak i możliwości systemu bez względnego komfortu, jaki zapewnia pomiar deliktów lub strat i zysków, które należałoby zrównoważyć. Książka przedstawia modele pozwalające na bezpośrednie ustalenie poziomów wynagrodzenia pieniężnego dla twórców istniejących dzieł i wsparcia finansowego dla twórców nowych utworów. Omawia dopuszczalność odpowiadających wyliczeniom kwot na gospodarstwo domowe z gospodarczego i społecznego punktu widzenia. Jeden z podrozdziałów podnosi kwestię zgodności przedstawionego pomysłu z wymogami ustaw o ochronie praw autorskich, w szczególności praw materialnych. Podaje także wyniki niedawnych badań empirycznych na temat wpływu dzielenia się plikami na poszczególne składowe ekonomii kulturowej.

Rozdział 8 omawia możliwą ewolucję idei Kreatywnego Wkładu i opisuje jej szersze znaczenie jako modelu finansowania warunków istnienia dóbr wspólnych, w rozwoju których każdy może uczestniczyć i z których każdy może czerpać korzyści.

Trzecia część opracowania podejmuje dwie kwestie, które są szczególnie istotne dla procesu wprowadzenia zaproponowanych idei: jak należy zorganizować całość działań (Rozdział 9) i jak mierzyć stopień wykorzystywania materiałów ustalając podstawę wynagrodzenia twórców (Rozdział 10). W każdym przypadku przedstawione rozwiązania polegają na umożliwieniu każdej osobie uczestniczenia w zarządzaniu całym systemem i produkowania niezbędnych danych. Oceniany jest stopień, w jakim przedstawione podejście precyzyjnie przyznaje wynagrodzenia twórcom i zapobiega nadużyciom. Omawiane są też role rządów, organizacji pozarządowych, dostawców usług i samych obywateli.

Rozdział 11 wymienia i omawia najważniejsze pytania i wypowiedzi krytyczne, które pojawiły się po publikacji poprzedniego wydania niniejszej książki. By zaoszczędzić miejsce, całość została przedstawiona w formie „Najczęściej zadawanych pytań” (FAQ).

W ostatnim rozdziale, czyli rozdziale 12, rozważane jest, jakimi drogami należy pójść, by przedstawione w publikacji rozwiązania wcielić w życie.

Rozpoznanie terenu

2. DEBATA O INTERNECIE I KREATYWNYM DZIAŁANIU

(1) Każdy człowiek ma prawo do swobodnego uczestniczenia w życiu kulturalnym społeczeństwa, do korzystania ze sztuki, do uczestniczenia w postępie nauki i korzystania z jego dobrodziejstw.

(2) Każdy człowiek ma prawo do ochrony moralnych i materialnych korzyści wynikających z jakiegokolwiek jego działalności naukowej, literackiej lub artystycznej.

Powszechna Deklaracja Praw Człowieka, artykuł 27

Wielkie historyczne przemiany, niezależnie od ich znaczenia, zajmują zwykle sporo czasu. 70 lat po pierwszych wydarzeniach w świecie informatyki i 30 lat po narodzinach pierwszych światowych sieci wymiany informacji jesteśmy jeszcze daleko od rzeczywistego zrozumienia konsekwencji tych wydarzeń. Dla upowszechnienia tych technik trzeba dekad, a ich skutki uwidoczniają się dopiero po przyjęciu ich przez społeczeństwo. Wielu spośród analityków badających nowe zjawiska stosuje przestarzałe modele. W stosunku do internetu używają narzędzi, które byłyby odpowiednie do badania, powiedzmy, wpływu wykorzystania kserokopiarek na wydawanie książek. Sprowadza to komputery do roli wyłącznie maszyn kopiujących. Podobnie mylące jest traktowanie internetu jedynie jako nowego kanału dystrybucji informacji. Obydwa podejścia nie biorą pod uwagę nowych możliwości obchodzenia się z informacjami, jakie internet otwiera przed każdym użytkownikiem. Nowe sposoby interakcji z informacją prowadzą do powstawania nowych praktyk: wybierania, przeglądania, opatrywania uwagami, polecenia innym, ponownego wykorzystywania, układania własnego programu (takiego jak program radiowy czy TV), remiksowania i tworzenia nowych materiałów. Internet w połączeniu z powszechnym dostępem do komputerów tworzy środowisko, w którym nowe praktyki kulturowe pojawiają się, a po pewnym czasie zostają przejęte przez ogół użytkowników. Z kolei niektórzy przesadzają w ocenie głębokości transformacji, której jesteśmy świadkami. Wierzą oni na przykład, że wyszukiwanie dzieł wysokiej jakości spośród wielkiej ilości dostępnych tytułów, czy też wybór materiału do twórczego działania, stały się banalne.

Ta książka stara się być przydatna dla każdego, kto interesuje się debatą na temat internetu, kultury i twórczości. Stawia przed sobą zadanie stworzenia dla tej debaty wspólnej płaszczyzny, na której uczestnicy mogą poszukiwać możliwych rozwiązań, niekoniecznie zgadzając się we wszystkim. Od czytelnika wymaga się jednak pewnego wysiłku. Jeśli jest on szczerze przekonany, że każdy, kto udostępnia cyfrowe odwzorowanie utworu w sieci P2P, jest piratem (czyli kimś, kto przemocą zagarnia czyjąś własność), a sztuka ponosi stratę, gdy jej dzieła są w ten sposób udostępniane¹, to ta książka nie będzie wymagała, by zawiesić te przekonania, lecz za to przybliży mu opracowania tych, którzy wyrazili inny punkt widzenia na przedstawione kwestie. Propozycje te należałoby rozważyć i dostrzec wagę, przywiązywaną do tego, co dana osoba ceni, a mianowicie do uznania i wynagrodzenia osób wykonujących twórczą pracę, do stwarzania warunków, w których pewne rodzaje dzieł mogą powstawać, do gwarantowanego wszystkim dostępu do kultury. Z drugiej strony, jeśli wierzy się, że w erze internetu zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi już nie jest potrzebne i gdyby tylko dopuszczono do powszechnej wymiany treści bez ograniczeń, doprowadziłoby to do lepszego podziału środków finansowych pomiędzy twórców, to również takich poglądów nie trzeba zmieniać. Można za to przeczytać informacje zawarte na kolejnych stronach tej książki, by mieć okazję przemyśleć, czy omówione założenia nie gwarantują tego, co się ceni: rozwoju działalności umożliwianej przez internet, z zachowaniem podstawowych jej zasad i wolności, a także współpracy wszystkich dla wspólnego celu.

Technika cyfrowa oraz internet dają ludziom do ręki cenne narzędzia; nowe media, z których każde wprowadza do świata nowe rodzaje działalności twórczej; świat nowych

¹ Jeśli jest on szczerze przekonany, że każdy, kto udostępnia cyfrowe odwzorowanie utworu w sieci P2P, jest piratem (czyli kimś, kto przemocą zagarnia czyjąś własność), a sztuka ponosi stratę, gdy jej dzieła są w ten sposób udostępniane — wyrażenie zostało pierwotnie wypowiedziane przez francuskiego ministra kultury; język francuski jest o wiele bogatszy w przenośne znaczenia wypowiedzi, stąd jakiegokolwiek tłumaczenie jest z definicji mniej dokładne.

praktyk kulturowych, które zrywają z jasnym podziałem na twórców i odbiorców, na producentów i konsumentów; stare i nowe narzędzia pozwalające na przyjęcie owych praktyk i na promowanie jakości działań prowadzonych zbiorowo. Staje przed nami obowiązek wspierania tego potencjału i traktowania go w kategoriach szansy, nie zaś problemu.

Powstanie tej książki motywowane było następującym pytaniem:

Jeśli uznamy, że każdy ma prawo do dzielenia się cyfrowymi dziełami z innymi, to jak można zapewnić, że wielu autorów będzie odpowiednio wynagradzanych i docenianych za swój trud?

Ta kwestia rozwija też tezy wielu uprzednio opublikowanych opracowań, jednocześnie jednak zrywając z ich założeniami. Pomysł powiązania prawa do wykonywania pewnych działań przy użyciu zdobyczy techniki z mechanizmem wynagradzania i finansowania twórczości nie jest nowy. W roku 1985 potencjał internetu był jeszcze nierozpoznany, a jego przejaw w postaci WWW nie istniał. Jednakże w wielu państwach wprowadzono prawo pozwalające kopiować dzieła na własny użytek, pod pewnymi warunkami (na przykład w postaci obowiązku zapłacenia podatku celowego stanowiącego część ceny czystego nośnika, np. nagrywalnej płyty CD). Te przepisy zezwalały na kopiowanie na użytek prywatny, lecz czyniły to w sposób restryktywny, stanowiąc próbę kompromisu między wolnością użytku dzieła cyfrowego w ograniczonym zakresie a generowaniem środków służących powstawaniu nowych utworów. Już w roku 1992 Richard Stallman, założyciel ruchu wolnego oprogramowania, proponował opodatkowanie urządzeń do nagrywania taśm cyfrowych i nośników, co ówczesnie stanowiło przedmiot dyskusji nad skuteczniejszym przekazywaniem odpowiednich środków artystom, których utwory kopiowano (Stallman, 1992).

Po pojawieniu się mechanizmu wymiany plików w sieciach P2P, czego prekursorem była aplikacja Napster, w obliczu ostrej reakcji przemysłu fonograficznego w USA w latach 2003 i 2004 pojawiła się pewna liczba propozycji zbiorczych reguł licencyjnych, które po uiszczeniu miesięcznej opłaty pozwalałyby użytkownikom na swobodną wymianę muzyki (Netanel, 2003; Von Lohmann, 2003; Von Lohmann, 2004). Książka Williana Fishera *Promises to Keep: Technology, Law, and the Future of Entertainment* (Fisher, 2004) dogłębnie przeanalizowała wiele możliwych podejść do kwestii wynagradzania twórczości w erze cyfrowej, a wiele z proponowanych w niej pomysłów znalazło odzwierciedlenie w późniejszych rozwiązaniach. W 2005 roku podobna propozycja licencyjna w odniesieniu do muzyki i filmów została sformułowana we Francji pod nazwą *licence globale* i przedstawiona przez Alliance Public Artistes². Jej różne odsłony znalazły poparcie u reprezentujących wszystkie kierunki polityczne deputowanych francuskiego parlamentu³. W obydwu przypadkach te propozycje formułowano pod presją silnych zagrożeń dla swobody wymiany informacji online. Przybierały one formę skrajnie obustronnych projektów prawodawczych, przeznaczonych do realizacji przez ślepe automaty lub zakładających zautomatyzowanie aparatu wymiaru sprawiedliwości. Zbiorcze reguły licencyjne opracowywano w pośpiechu, skąd — jak zobaczymy — wynikała ich główna wada: połączenie nadmiernego lęku przed zachęcaniem do dzielenia się dobrami kultury i braku dostosowania do pewnych rodzajów mediów. Od tego czasu liczni autorzy i organizacje pożytku publicznego proponowali rozmaite wersje licencji zbiorowych dla mechanizmów *peer-to-peer* (P2P) i innych sposobów wymiany dzieł cyfrowych zarówno w Europie, jak i w USA.

Myśli i propozycje zawarte w tej książce wiele zawdzięczają wspomnianym prekursorom⁴: opierają się one na wcześniejszych próbach rozwiązania problemu, jednocześnie starając się przewyczyć ich ograniczenia. Większość dotychczasowych działań koncentrowała się na rozwiązaniu kwestii tego, jak można zrekompensować przemysłowi fonograficznemu i filmowemu trudy działania w środowisku, w którym każdy odbiorca może stać się dystrybutorem treści. Aktualnie rozważane pytanie postawione jest inaczej: jak można zapewnić trwałość produkcji kulturalnej i dążenie do wysokiej jakości

²Alliance Public Artistes — zobacz <http://www.lalliance.org>.

³Jej różne odsłony znalazły poparcie u reprezentujących wszystkie kierunki polityczne deputowanych francuskiego parlamentu — niektórzy z nich swoje propozycje wysuwali jeszcze przed Alliance Public Artistes.

⁴prekursorzy — szczególnie należy tu wspomnieć książkę Marca Le Glatina, *Internet: un séisme dans la culture?*, opublikowaną w roku 2007.

we wszystkich mediach, gdy do działań w tym sektorze włączy się o wiele więcej osób? Wszyscy autorzy, wykonawcy i dystrybutorzy zaakceptują tylko taki system uznania prawa do rozpowszechniania dzieł, który cechować będzie wiarygodne podejście do trwania aktywności kulturowej.

Pozyskanie wsparcia środowisk twórczych wcale nie musi okazać się największym wyzwaniem: co najmniej tak samo trudne może być przekonanie obywateli, że należy ustanowić nowe systemy finansowania twórczości. Przez ostatnie 15 lat publikę traktowano jak wroga, czego wyrazem były niekończące się propozycje prawne mające wyeliminować udostępnianie plików z zawartością chronioną prawem autorskim. Tego typu dzielenie się plikami określano mianem piractwa, a w celu zapobiegania takim działaniom i ich karania powstawały coraz bardziej radykalne rozwiązania. Celem niniejszej książki nie jest skatalogowanie wszystkich aktów prawnych, środków technicznych, nowych środków skazywania winnych, ani propagandy na rzecz określonych modeli biznesowych przyjętych w tamtym okresie. Nie opisuje ona też ogólnego nieporozumienia, które wynikło pomiędzy wymiarem sprawiedliwości, policją, organami administracji publicznej i udziałowcami rynku⁵. Z drugiej jednak strony, nawet środowiska najbardziej sprzyjające prawom autorskim niejednokrotnie wygłaszały ostrzeżenia przed niebezpieczeństwami, które niesie ze sobą wojna z udostępnianiem plików.

Stało się tak na przykład po tym, jak grupa międzynarodowych organizacji fonograficznych i filmowych doprowadziła do ogólnoswiatowej kampanii, której celem było wprowadzenie, podobnej do baseballowej, zasady trzech strike'ów — w jej myśl osoby, które podejrzewano by o udostępnianie cyfrowych wersji dzieł bez odpowiedniego zezwolenia byłyby wykluczane z uczestnictwa w internecie po dwóch ostrzeżeniach. Najszerszym znany przykładem zastosowania zasady trzech strike'ów są dwie ustawy znane pod nazwą HADOPI, ustanowione we Francji w roku 2009⁶. Po przyjęciu pierwszej z nich przez francuski parlament, Conseil Constitutionnel (CC, 2009) zakwestionował ją jako niezgodną z podstawowymi prawami jednostki. Sąd, uznając, że prawo dostępu do internetu jest warunkiem niezbędnym do istnienia wolności wyrażania się i komunikowania się — dwu wartości nieodzownych w demokracji — orzekł, że dostęp do internetu można ograniczyć wyłącznie w wyniku decyzji sądu, podczas gdy ustawa dawała prawo do nakładania ograniczeń organizacjom administracji publicznej. Druga z zaproponowanych ustaw obeszła tę niedogodność ustanawiając połowicznie zautomatyzowany system prawny bazujący na rozporządzeniach karnych. W roku 2011 reporter ONZ do spraw wolności wyrażania opinii i wyrazu (LaRue, 2011) bezpośrednio potępił zasadność kar pozbawiających ludzi dostępu do internetu. Wyraził też swoje zastrzeżenia co do najnowszych tendencji w ruchu antypirackim polegających na stawianiu pośredników (jednostek udostępniających informacje) w roli jednostek odpowiedzialnych swoimi działaniami za rozpowszechnianie treści objętych prawem autorskim.

Kolejnym przykładem jest umowa *Anti-Counterfeiting Trade Agreement* (ACTA). Jej treść, negocjowana w latach 2008–2010 w gronie „krajów o podobnym toku myślenia” zaprezentowano jako umowę handlową, zawiera ona jednak możliwość zastosowania sankcji prawnych w stosunku do osób łamiących prawa autorskie. Porozumienie szeroko określono mianem próby ataku na demokrację dla zysku ograniczonej grupy uprzywilejowanych. Steward Baker, Podsekretarz ds. Polityki w Departamencie Bezpieczeństwa Wewnętrznego Stanów Zjednoczonych w roku 2008, opisał swoje ówczesne zastrzeżenia następująco:

„Wydawało się to idealnym układem dla kilku posiadaczy własności intelektualnych, którzy za darmo otrzymaliby wsparcie swoich osobistych praw ze strony rządu, możliwe, że z uszczerbkiem dla bezpieczeństwa i tradycyjnie pojmowanych zwyczajów. Co gorsze, układ ten byłby spisany w formie umowy międzynarodowej, poza zasięgiem działania Kongresu, o ile ryzyko, które właśnie przewidujemy, by się ziściło (Baker, 2008).”

⁵...ogólnego nieporozumienia, które wynikło pomiędzy wymiarem sprawiedliwości, policją, organami administracji publicznej i udziałowcami rynku — czytelnicy mogą prześledzić aktualny obraz sytuacji w anglojęzycznej części serwisu La Quadrature du Net pod adresem <http://laquadrature.net/en>.

⁶HADOPI, ustanowione we Francji w roku 2009 — ustawa nr 2009-669 z 12 czerwca 2009 oraz ustawa nr 2009-1311 z 28 października 2009.

Dodatkowo liczne ostrzeżenia przed ryzykiem, które środki antypirackie niosą dla ochrony prywatności pojawiały się ze strony Europejskiego Inspektora Ochrony Danych (EDPS, 2009; EDPS, 2010).

Nawet bez tworzenia długiej listy, należy pokazać, jak „wojna z piractwem” utrudniła zaakceptowanie przez społeczeństwo nowych i cechujących się szerokim zasięgiem sposobów finansowania aktywności twórczej. W społeczeństwie panuje ogólne przeświadczenie, że prawa i zasady ustanawiane są dla zysku niewielkiej grupy ludzi, jednostki są piętnowane za działania, które w ich własnym odczuciu nie są szkodliwe, jak również, że prawa autorów przywołuje się po to, by chronić interesy ograniczonej liczby korporacji i spadkobierców zmarłych twórców, których aktualny wkład w kulturę jest już do zakwestionowania. Aktualnie działające systemy zbiorowego zarządzania opłatami licencyjnymi i tantiemami są postrzegane jako nieprzejrzyste i nieuczciwe w stosunku do większości twórców. Konsekwencją tego jest konieczność dogłębnej analizy nowych propozycji systemów finansowania twórców i zrozumiała ostrożność w ich wdrażaniu.

Istnieją ludzie twierdzący, że nie istnieje potrzeba podejmowania jakichkolwiek działań, którzy nie chcą nakładać na ludzi kolejnych obciążeń finansowych. Argumentują oni, że dzielenie się plikami będzie i tak kontynuowane, gdyż jest to działanie normalne, o ile istnieją ku niemu możliwości techniczne i niemożliwe do zatrzymania w obliczu faktu, że możliwości techniczne kopiowania i wymieniania między sobą plików ma około 2 miliardów ludzi. Coraz częściej sami artyści zezwalają osobom, którym podobają się ich dzieła, na udostępnianie ich innym. Podobnie jak uczynił to autor niniejszej książki, stosują oni do swoich prac jedną z licencji Creative Commons, które pozwalają innym na kopiowanie i dystrybucję dzieł cyfrowych. Jak zostanie wykazane później, taki leseferyzm może być zbyt optymistycznym podejściem. W przypadku niektórych mediów, kontrola kilku firm i organizacji nad procesem promocji i rozpowszechniania prac jest na tyle silna, że są one w stanie odradzić twórcom dzielenie się owocami ich działalności. Uogólniając powyższe, traktowanie dzielenia się plikami jak przestępstwa nie zatrzyma tego procederu, lecz może uniemożliwić mu osiągnięcie należnego potencjału kulturowego. Zdecydowanie można powiedzieć, że wywołanie wojny pomiędzy twórcami a publiką — dwoma coraz częściej przenikającymi się grupami — nie dopomoże w budowaniu nowej umowy społecznej, w myśl której w świecie jutra wszyscy przyczyniają się do budowania kultury.

Możliwe, że za pozwolenie grupom nacisku i organizacjom pozbawionym demokratycznych systemów kontroli na zdefiniowanie środowiska twórczego w kontekście internetu będzie trzeba zapłacić wysoką cenę: opóźniając stworzenie społeczności kulturowej w systemie „wielu dla wszystkich” ryzykuje się, że zostaniemy pozbawieni wspólnej przyszłości. Obojętnie, czy występuje w roli obywateli, czy współudziałowców — postąpimy najlepiej, jeśli sami weźmiemy udział w dotyczącej nas debacie, na ustalonych przez nas warunkach. Osoby i instytucje decydujące o przyjęciu określonej polityki będą miały wtedy dostęp do argumentacji mówiącej, jak poprawiać ustawy i zasady tak, by znać będące w użyciu praktyki i być może zrealizować część postulatów z debaty.

3. WARTOŚĆ NIERYNKOWEGO DZIELENIA SIĘ

3.1. DZIELENIE SIĘ JEST UPRAWNIONE

Dzielenie się było poza zasięgiem ręki prawa autorskiego

Przywykliśmy do dogmatycznego postrzegania prawa autorskiego, które częściej zakazuje określonych zachowań niż gwarantuje określony sposób postępowania. W oczach osób popierających taką formę prawa autorskiego, pomysł, by zezwalać innym, niebędącym ani autorami, ani właścicielami praw autorskich do dzieła, na dzielenie się owym dziełem z innymi, jest równoznaczny herezji. Artykuł 27. z Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka (cytowany wyżej) powinien przypominać, że takie podejście nie zawsze odgrywało dominującą rolę. Chcąc zinterpretować powyższy artykuł w najszerszym znaczeniu, należy wziąć pod uwagę wszelkie środki ochrony materialnych i moralnych interesów autorów dzieł, nie tylko kontrolę nad kopiowaniem ich prac. Podchodząc do sprawy z tak szerokiej perspektywy, zapytać należy, czy rozpowszechnianie lub udostępnianie produktu o charakterze kulturowym bez zysku jest rzeczywiście aż tak złe? W jaki sposób może ono zagrozić samej kulturze czy jej twórcom?

Gdy dzieła rozpowszechniano tylko na fizycznych nośnikach, doktryna pierwszego zakupującego (ang. *first-sale doctrine*)⁷ zakładała, że po zakupie dobra kultury, nabywca — instytucja lub osoba — może przenieść własność zakupionej rzeczy na inną osobę. Doktryna ta kodyfikowała jedynie długo obowiązującą zasadę: kwestie prawa autorskiego (lub innego prawa przysługującego autorowi) nie były związane z tym, co posiadacz zakupionej kopii dzieła z nią zrobił. Łatwiej było przyjąć taki punkt widzenia w przeszłości, gdyż nie dawało się rozdzielić nośnika i zapisanej na nim informacji. Mimo tego, tak postawione kwestie prawne dawały efekty dalekie od mało znaczących: doprowadziły do pojawienia się wielu pożytecznych działań, w tym pożyczania i darowywania płyt i książek znajomym, ale również powstawania instytucji takich, jak wypożyczalnie książek i filmów zapisanych na kasetach wideo i płytach DVD. Działania takie, jak kopiowanie fragmentów tekstu w notatnikach, czy wklejanie ich w postaci papierowego wycinka były szeroko rozpowszechnione w epoce renesansu i klasycyzmu (Blair, 2010). Dwadzieścia lat temu, gdy kilku lobbystów rozpoczęło wielką kampanię zmierzającą do wymuszenia niedoboru dzieł w świecie informatyki, ci sami lobbyści byli świetnie poinformowani o tym, jakie zagrożenia owe praktyki z przeszłości stanowią dla głoszonych przez nich teorii. Przypuścili więc na nie atak, na celownik obierając na przykład europejskie biblioteki. Efekty gospodarcze wypożyczania książek są ograniczone, czy nawet nieistniejące, lecz lobbyści chcieli usunąć wszelkie ślady precedensu do prawa udostępniania dzieł bez aprobaty.

Technologia a nierynkowa wymiana danych

Dzisiejszą technologię informatyczną i komunikacyjną można wykozystać do działań, które poprzednio zakładały tworzenie, przetwarzanie lub transport fizycznych obiektów, lub do działań dawniej niewykonalnych. Obecnie możliwe jest stworzenie utworu, udostępnienie go innym, opatrzenie go notatkami, czy skomentowanie go przy wykorzystaniu wyłącznie mechanizmów wymiany informacji. Zmiana ta dotyczy nie tylko domeny sztuki i kultury, lecz również praktyk naukowych i technicznych, zarządzania, projektowania urzędzeń, komunikacji interpersonalnej, wystąpień publicznych i medialnych.

Większość sporów dotyczących praw intelektualnych można wywieść z różnych podejść do zmian, które wniosła ze sobą technologia informatyczna. Pozwala ona przede wszystkim na wymianę informacji i współpracę na szeroką skalę przy niewielkich kosztach transakcyjnych, w skład których wchodziły koszty wymiany środków pieniężnych, zawierania kontrak-

⁷doktryna pierwszego zakupującego — patrz podrozdział 5.3.

tów i umów, a także koszty określenia niezbędnych do realizacji projektu umiejętności czy dotarcia do grupy potencjalnie zainteresowanej przedstawianymi treściami. Te znaczne zyski da się jednak zrealizować tylko w sytuacji, gdy wymiana informacji jest „wolna”, czyli niepodlegająca uprzednio zawartym umowom, transakcjom, autoryzacjaom, czy innego typu kontroli poprzedzającej wykorzystanie. To właśnie w sferze nierynkowej przewaga uzyskiwana dzięki technologii jest najoczywistsza; dostęp do dzieł i wiedzy oraz ocena obszaru zainteresowania odbiorców, rozproszona współpraca w celu produkcji narzędzi do szerzenia informacji, np. oprogramowania, na skalę międzynarodową, media oparte na współpracy, itd.

Aktualnie nieporozumienia nie dotyczą już radykalnej natury zmian wprowadzonych przez pojawienie się technologii informatycznej, lecz zaakceptowania owych zmian. Niektórzy oceniają, że pożądane jest narzucenie w sferze wirtualnej niedoboru dóbr i kontroli, niemożliwej do uniknięcia w świecie nośników fizycznych. Argumentują potrzebę wprowadzenia takich zmian tym, że należy zachowywać pewne funkcje istniejące w uprzednio funkcjonującym systemie — inwestycje w produkcję pewnych treści, wynagradzanie autorów, reklamowanie interesujących materiałów. Intencją autora niniejszej publikacji jest pokazanie dążeń odwrotnych — że uwolnienie nierynkowej wymiany pomiędzy jednostkami może wywrzeć pozytywny wpływ na kulturę i gospodarkę kreatywną.

Komputery i internet umożliwiły wymianę dzieł na o wiele szerszą skalę, nie pozabawiając przy tym pierwotnych właścicieli dostępu do rozpowszechnianych prac. W ten sposób działania, które ogólnie uważa się za użyteczne — w tym dzielenie się utworami i opiniami z innymi ludźmi — stają się możliwe na o wiele szerszą skalę. Czy to nagle sprawia, że działania te stają się szkodliwe? W kontekście zapewniania środków dostępu do kultury i wiedzy można je postrzegać wyłącznie jako udogodnienia. Niektórzy jednak zdecydowanie odrzucają dzielenie się utworami, porównując takie działanie z przestępstwami pokroju kradzieży i piractwa. Zapewne mają ku temu rozsądne powody. Jaką szkodę wywołuje jednak dzielenie się we współczesnym znaczeniu tego słowa — to jest wymiana plików i informacji? W rzeczywistości zagraża on wyłącznej kontroli nad podażą dzieł. Konflikty dotyczące kultury i internetu koncentrują się na jednej kwestii: kto w jutrzejszym świecie określi, które dzieła kultury docierają do publiczności i w jaki sposób to się dzieje? W erze wielkich scentralizowanych instytucji kultury to nie autorzy i twórcy, ale właśnie wielcy wydawcy i dystrybutorzy mają prawie wyłączną kontrolę nad rozpowszechnianiem prac. Chcąc zrozumieć, jak może ewoluować ten stan rzeczy i jakie wyzwania ten rozwój może przed nami postawić, należy najpierw bardziej dogłębnie zapoznać się z definicją dzielenia się.

Potencjał dzielenia się informacją najwyraźniej ujawnił się w niektórych dziedzinach — ogólnie w otwartości Sieci, w publicznym wyrażaniu się za pomocą blogów i w mediach opierających swe istnienie na współpracy. Tym technologiom zawdzięczamy w dużej mierze odnowienie procesów demokratycznych. W innych dziedzinach, takich jak fotografia, muzyka i pliki wideo, istnieją bieżące eksperymenty polegające na udostępnianiu prac przez samych autorów, wykorzystujących licencje Creative Commons i podobne. W końcu istnieje wielkie laboratorium dzielenia się plikami wykorzystujące wiele narzędzi i technologii, dzięki któremu można mieć dostęp do rozpowszechnianych komercyjnie zasobów chronionych prawem autorskim, a także do internetowych archiwów publicznie nadawanych programów radiowych i telewizyjnych, czy do wprowadzania przez uczestników do wymiany dzieł rzadkich i osieroconych⁸. Tak szeroki przepływ informacji między poszczególnymi osobami nie ma precedensu i wart jest głębszego poznania.

Dostęp do treści i dzielenie się nimi

⁸*dzieła osierocone* — dzieła osierocone są chronione prawami autorskimi, choć posiadacze tych praw są nieznanymi lub nie istnieje możliwość podjęcia z nimi kontaktu. Z tego powodu niemożliwe jest uzyskanie zezwolenia na ich wykorzystywanie. Dzieła osierocone to wyjątkowo liczna grupa dzieł, w szczególności książek.

Przemysł wydawniczy myśli w kategoriach dostępu do dzieł: czy ludzie pobierają dzieła w wersji cyfrowej? Czy może uzyskują do nich dostęp w postaci strumienia — technologii pozwalającej na obejrzenie lub przesłuchanie zawartości przechowywanej na serwerze bez tworzenia kopii? Dla przemysłu wydawniczego dzielenie się plikami jest po prostu kolejnym sposobem na dostęp do dzieł bez ich zgody. Wymiana plików bezpośrednio pomiędzy użytkownikami prowadzi do wykształcenia innych praktyk niż pobieranie plików lub podawanie strumieni z centralnego serwera: jeśli to użytkownicy decydują o tym, jakie materiały udostępnić innym (a mogą to być wszelkie dokumenty posiadane przez nich w postaci cyfrowej), wówczas to, czym dzielą się z innymi, stanowi odzwierciedlenie ich upodobań. Odwrotnie jest w przypadku scentralizowanych usług udostępniania treści, cięższych w stronę lepszej prezentacji określonych kategorii materiałów, z uwagi na zamieszczane reklamy lub wyższe zainteresowanie użytkowników serwisu.

Istnieje szereg rozwiązań innych niż sieci P2P umożliwiających dzielenie się plikami. Obecnie popularną metodą wymieniać się plikami jest przenoszenie ich na pamięciach USB. Na pierwszy rzut oka jest to metoda w taki sam sposób ograniczona, jak kiedyś dzielenie się papierowymi książkami: pamięć USB należy fizycznie przemieścić pomiędzy komputerami. Jest to jednak proces wyjątkowo wydajny, z uwagi na duże pojemności będących w użyciu pamięci, dzięki czemu mogą one przechowywać znaczne ilości dzieł, jak też z uwagi na ich rozpowszechnienie w krajach rozwiniętych, a wkrótce też poza nimi. Dawniejsza praktyka udostępniania ulubionych dzieł na własnej stronie internetowej straciła na popularności z uwagi na możliwość posądzenia udostępniającej dzieła osoby o naruszenie praw autorskich. Grupy dyskusyjne, które działają na podstawie rozsyłania wiadomości e-mail do wszystkich aktualnych subskrybentów, funkcjonowały już przed pojawieniem się WWW i stanowią one wydajny sposób zdobywania określonych materiałów „na żądanie” w gronie ludzi zainteresowanych wspólnym tematem; tego typu treści mogą nie być już łatwo dostępne na rynku.

Udostępnianie plików

Pod koniec roku 1998 młody student nazwiskiem Shawn Fanning zaczął opracowywać Napstera, system wymiany muzyki zapisanej w formacie MP3 pomiędzy użytkownikami. Napster rozpoczął działalność w czerwcu 1999. U szczytu popularności z systemu korzystało 25 milionów użytkowników udostępniających 80 milionów plików⁹. Dzieła w różnym formacie udostępniano w internecie na długo przed pojawieniem się Napstera¹⁰, lecz to ten system upowszechnił wśród ogółu internautów proces dzielenia się plikami — jako formę wyrażania się oraz jako przyjętą praktykę. Znaczenie Napstera leży zarówno w jego architekturze, jak i filozofii działania. System charakteryzowało kilka cech stanowiących łatwy punkt zaczepienia dla pozwów sądowych. Dla przykładu to, kto jaki plik udostępniał innym, zapisywano w jednym centralnym rejestrze. Mimo wszystko jednak Napster był rzeczywistym narzędziem do dzielenia się plikami, przy użyciu którego uzyskiwało się dostęp do zasobów udostępnianych przez inne osoby — tę ideę komunikacji nazwano w pewnym momencie *peer-to-peer*, czyli „równy z równym”, skracając zapis do formy P2P¹¹. Napster zapoczątkował ideę agregacji osobistych bibliotek plików muzycznych, dzięki której każdy uczestnik miał dostęp do treści znajdujących się w posiadaniu innych

⁹ 25 milionów użytkowników udostępniających 80 milionów plików — patrz <http://en.wikipedia.org/wiki/Napster>.

¹⁰ Dzieła w różnym formacie udostępniano w internecie na długo przed pojawieniem się Napstera — serwery FTP oraz grupy dyskusyjne Usenet wyprzedziły działania Napstera o blisko 20 lat. Były szeroko wykorzystywane do udostępniania na przykład zdjęć i oprogramowania.

¹¹ P2P — dzielenie się plikami w sieciach *peer-to-peer* (P2P) przebiega pomiędzy jednostkami z wykorzystaniem protokołów (standardów technicznych opisujących transmisję danych między maszynami) w sieciach takich, jak internet. Sieć P2P (równy z równym) to taka sieć, w której każde urządzenie może zarówno nadawać, jak i odbierać dane.

użytkowników. Agregacja bibliotek jest marzeniem obecnym w świadomości zbiorowej już od czasów starożytnych. Ptolemeusze realizowali tę ideę w sposób nieco scentralizowany i opierający się na konfiskacie: każdy statek przybywający do Aleksandrii musiał oddać posiadane na pokładzie zwoje papirusowe na potrzeby aleksandryjskiej biblioteki, gdzie były przechowywane, przy czym poprzedni posiadacze otrzymywali jedynie ich kopie (Philips, 2010). Humanści epoki renesansu przyjęli nieco bardziej cywilizowane podejście, wymieniając się kopiami utworów. W przypadku bibliotek współczesnych, w niektórych krajach przyjęto złagodzoną wersję podejścia Aleksandryjczyków, w myśl której każde wydane dzieło musi zostać w postaci egzemplarzy obowiązkowych złożone w jednej lub kilku bibliotekach. Konieczność transportowania i przechowywania obiektów materialnych stanowi jednak znaczne obciążenie dla scentralizowanych bibliotek. Technika cyfrowa i wszechobecne sieci wymiany informacji pozwoliły na zniesienie takich właśnie ograniczeń. W chwili pisania tego tekstu, artykuł w angielskiej Wikipedii porównujący aplikacje do wymiany plików¹² wymienia około 60 pozycji. Nie wszystkie są aktywnie rozwijane, ale przytoczona lista to jedynie wycinek z repertuaru sposobów wymiany dzieł w postaci cyfrowej. Jeśli nierynkowe dzielenie się utworami w postaci cyfrowej uznać za uprawnione, umożliwi to stosowanie innych form wymiany plików, które w chwili obecnej są zbyt ryzykowne ze względu na działania prawne. Wywoła to na przykład wzrost popularności zamieszczania plików na osobistych stronach internetowych¹³. Uogólniając, praktykowanie dzielenia się plikami przestanie mieć formę działania pokątnego, osoby podejmujące takie działania nie będą już obiektem szykan, nie staną się też celem nadzoru ze strony prywatnych organizacji policyjnych. Sfera informacji uwolni się od skażenia fałszywymi plikami wprowadzanymi do niej w imię walki z sieciami *peer-to-peer*.

Należy poddać analizie nie tylko to, czym dzielenie się jest obecnie, lecz też to, czym może się stać w odmiennym kontekście, w którym większa liczba osób mogłaby działać w celu poprawy jakości współdzielonego materiału. Mowa tu zarówno o jakości odwzorowania dzieł w postaci cyfrowej, o uznaniu autorstwa i współautorstwa, o jakości narzędzi służących wyszukiwaniu dzieł, o identyfikowaniu dzieł o ciekawej zawartości, jak i o opisywaniu tychże. Naturalnie, nie każda osoba jest zainteresowana pracą nad poprawą jakości, lecz wystarczy do tego niewielka grupa, potrafiąca działać w sposób otwarty; prowadzi to do wyłonienia się nowych usług i pośredników, a także do budowania ich reputacji.

Falszywki

Falszywki to pliki udające, że zawarte są w nich określone dzieła, podczas gdy ich rzeczywista zawartość jest zupełnie inna — jest to na przykład zapętlony fragment utworu. Większość falszywek wprowadzanych jest do obiegu intencjonalnie, na zlecenie wydawców, którzy kontraktują usługi wyspecjalizowanych firm, uczestnicząc w wojnie z sieciami *peer-to-peer*. Jeśli uzna się zasadność nierynkowej wymiany danych, pliki udające zawartość inną niż sugeruje to ich opis prawdopodobnie nadal będą istnieć, na przykład w procesie rozpowszechniania pornografii, lecz o wiele łatwiejsze stanie się ich wykrycie i uniknięcie ich pobierania. Nie walcząc wcale z nadużyciami tego typu, instytucje przeciwnie dzieleniu się plikami wykorzystują ten mechanizm celem jego zdyskredytowania. Na ich niekorzyść przemawiają jednak doniesienia takie, jak dotyczące firmy MediaDefender, rynkowego lidera w dziedzinie wprowadzania do obiegu fałszywych plików, któremu udowodniono prowadzenie równoległe działalności wprowadzającej do obiegu fałszywe pliki przekierowujące użytkownika do własnego, płatnego serwisu pornograficznego (Salliou, 2008).

¹²artykuł w angielskiej Wikipedii porównujący aplikacje do wymiany plików — patrz http://en.wikipedia.org/wiki/Comparison_of_file_sharing_applications.

¹³Wywoła to na przykład wzrost popularności zamieszczania plików na osobistych stronach internetowych — czytelnik powinien już zaznajomić się z wizją dzielenia się plikami, jaką proponuje autor. Jest to nadanie prawa do praktykowania dzielenia się utworami bez konieczności uzyskiwania pozwolenia od autorów lub posiadaczy praw autorskich.

3.2. DZIELENIE SIĘ PLIKAMI JEST UŻYTECZNE

Era informacji to czas, w którym wiele osób angażuje się w produkcję zawartości rozmaitych mediów i wyraża siebie publicznie. Jak pokaże rozdział 7. 2, 11 do 20% ludności w wieku powyżej 15 lat w krajach rozwiniętych uczestniczy w tworzeniu zawartości udostępnianej w internecie, przy czym tendencja jest rosnąca. Rozsądna polityka kulturowa powinna wesprzeć rozwój zrównoważonego społeczeństwa, w którym wiele osób oferuje coś wszystkim, zapewniać, że każda osoba może przyczynić się do rozwoju takiego społeczeństwa i w nim uczestniczyć, zgodnie z własnymi dążeniami i umiejętnościami¹⁴. Dzielenie się jest czynnością użyteczną, gdyż na różne sposoby przyczynia się do stworzenia właśnie takiej przyszłości.

Dzielenie się jako uprawnienie kulturowe

Pierwsza użyteczna cecha dzielenia się jest oczywista, choć często nawet osoby popierające ideę dzielenia się o niej zapominają: dzielenie się to nie to samo, co dostęp. Jeśli przeciwnicy dzielenia się nie mówią o samym dzieleniu się, a o piractwie i nielegalnym lub nieuprawnionym pobieraniu czy strumieniowaniu danych i dostępie do nich, to są świadomi, że bezpośredni atak na dzielenie się byłby wyjątkowo łatwy do skrytykowania. Dzielenie się jest równoznaczne z udostępnianiem czegoś innym, podobnie jak — na mniejszą skalę — polecenie komuś jakiegoś dzieła lub, w formie bardziej zaangażowanej, ponowne wykorzystanie dzieła w procesie twórczym. Właśnie dlatego, nawet jeśli ktoś nie jest autorem danego dzieła, dzielenie się nim z innymi jest krokiem w stronę wzmocnienia kultury. Ten krok jest wyjątkowo istotny, gdyż może go wykonać każdy chętny przy wyjątkowo niskich kosztach wejściowych.

Jakie ilości dzielić i z iloma ludźmi?

Ciekawe jest, że niewiele uwagi poświęca się temu, że wysyłanie lub udostępnianie innym dzieł poprzez sieci P2P też wymaga zasobów. Kompletny album muzyczny skompresowany przy użyciu bezstratnego kodeka FLAC, popularnego wśród wymagających melomanów dzielących się plikami, stanowi plik o objętości 340 megabajtów. Kopia tego samego albumu w plikach MP3 dobrej jakości to około 140 megabajtów. Zakładając pasmo przesyłania szerokości 512 kilobitów na sekundę (realistyczna ocena średniej przepustowości danych wychodzących na użytkownika szerokopasmowego internetu w krajach rozwiniętych) jednokrotne wysłanie zawartości takiego albumu zajmuje od 19 do 45 minut. Nawet jeśli dostęp szerokopasmowy wykorzystuje się wyłącznie w celu wysyłania plików, w ciągu miesiąca da się wysłać od 1000 do 2250 albumów. W praktyce sieci P2P pozwalają użytkownikom na ograniczenie przepustowości wysyłanych danych. Typowy wybór „dobrego obywatela udostępniającego dane” to 40 kilobitów na sekundę, co odpowiada najwyżej 80 do 200 albumom udostępnionym miesięcznie i o wiele mniejszej liczbie filmów. Przyszłe zdobycze technologii oczywiście podniosą te limity, lecz pomysł zakładający, że jedna osoba udostępnia innym miliony plików, nadal leży w sferze fantazji. Zauważyć należy przy tym, że tego typu argumentacja odnosi się również do protokołów wymiany danych typu BitTorrent, które pozwalają użytkownikowi pobierać poszczególne części plików od różnych uczestników wymiany: skumulowany czas wysłania jednego kompletnego pliku pozostaje taki sam. W dalszej części książki udowodnione zostanie, że niektóre protokoły sprzyjają różnorodności kulturowej, inne zaś mniej. Wykorzystując protokoły promujące różnorodność wiele osób może — wspólnymi siłami — współdzielić ogromną wspólną bibliotekę, przy czym każdy dzieliłby się ograniczoną ilością dzieł z ograniczoną ilością ludzi. Wyjaśnia to też, dlaczego wymienianie się zapisanymi pamię-

¹⁴społeczeństwo kulturowe — szersza definicja tego, czym jest społeczeństwo kulturowe „wielu dla wszystkich”, znajduje się na początku rozdziału 4.

ciami USB, mimo ograniczeń fizycznych, wynikających z konieczności ich przenoszenia, pozostaje atrakcyjną metodą wymiany plików.

Dzielenie się plikami jest zasadniczo odmienne od strumieniowania danych, gdyż w jego wyniku sporządzane są kopie dzieł. Kopie te można przeszukiwać, czytać, przesuwać czy przeglądać w dogodnym momencie, przy wykorzystaniu dowolnych narzędzi. Nie jest to tylko kwestia wygody użytkownika, opisana sytuacja pozwala bowiem na inne czynności: porównywanie, analizowanie, krytykę czy ponowne wykorzystanie. Co może najistotniejsze, dzielenie się zwiększa uprawnienia użytkowników internetu, dając im możliwość wcielenia się w rolę dystrybutora czy pośrednika w rozpowszechnianiu dzieł. Jest to dla nich tak istotne, że wielu przeznacza na udostępnianie dzieł znaczne kwoty pieniędzy i sporo czasu.

Różnorodność kulturowa

Różnorodność kulturowa ma wiele wymiarów: jak różnorodne są produkowane dzieła? Jak wielu twórców współuczestniczy w ich powstawaniu? Iloma kanałami są one rozpowszechniane? W ilu językach występują i jak kompletne są dostępne wersje językowe? Część z tych wymiarów trudno jest ocenić, nie tylko z tego względu, że nie da się zredukować różnorodności dzieł do mierzalnej wartości. Inne wymiary mogą być zwodnicze: wzrost ilości dostępnych kanałów telewizyjnych niekoniecznie spowodował wzrost różnorodności dostępnych źródeł treści, gdyż materiały cieszące się najwyższą popularnością pochodzą z ograniczonej liczby źródeł, na przykład z firmy Endemol, tworzącej „szablony” programów, później dostosowywane do konkretnego kontekstu. Ta książka koncentruje się na tylko dwu wymiarach różnorodności kulturowej: zakresie dzieł dostępnych w praktyce dla użytkowników i różnorodności uwagi skupionej przez użytkowników na dziełach w różnych mediach.

Dzielenie się utworami przyczynia się do różnorodności kulturowej przede wszystkim poprzez poszerzenie listy dzieł dostępnych w danym okresie na określonym obszarze. Chcąc wyliczyć olbrzymie zmiany, które na tej arenie zdołały już zajść należałoby rozróżnić cztery typy treści informacyjnych, kulturowych i ekspresyjnych dostępnych online:

- Materiały udostępniane *de facto* świadomie przez samych autorów, bez jednoznacznie określonej licencji, gdzie niekomercyjne udostępnianie dzieła innym nie niesie za sobą ryzyka pozwów związanych z ochroną praw autorskich;
- Materiały z jednoznacznie nadaną licencją umożliwiającą przynajmniej niekomercyjne wykorzystanie dzieła;
- Dzieła osierocone, już nie rozpowszechniane komercyjnie lub nigdy w ten sposób nie rozpowszechniane, jak też materiały autorstwa instytucji publicznych, współdzielone przez poszczególne osoby bez zezwolenia;
- Dzieła rozpowszechniane komercyjnie, udostępniane przez pojedyncze osoby bez zezwolenia.

Czytelnicy mający pojęcie o prawie mogą uznać pojawienie się kategorii od drugiej wzwyż za zaskakujące, gdyż wszystkie trzy odnoszą się do materiałów objętych prawem autorskim, a udostępnianie ich bez zezwolenia stanowi naruszenie tegoż, chyba że zastosowanie mają zasady dozwolonego użytku, uczciwego obrotu, wyjątki lub ograniczenia¹⁵. Celem tej części książki jest jednak wskazanie rozmaitych form dzielenia się utworami w wersji cyfrowej w internecie. Jeśli część praktyk została zaakceptowana lub jest tole-

¹⁵...udostępnianie ich bez zezwolenia stanowi naruszenie tegoż, chyba że zastosowanie mają zasady dozwolonego użytku, uczciwego obrotu, wyjątki lub ograniczenia — w Stanach Zjednoczonych zasada dozwolonego użytku umożliwia każdej osobie posiadającej o naruszenie praw autorskich obronę na podstawie faktu, że podjęte działania stanowią uczciwe potraktowanie dzieła, a ich zakazanie doprowadziłoby do szkody dotyczącej innych wartości, na przykład prawa do krytyki. Istnieje bardziej ograniczona wersja dozwolonego użytku, znana np. w Wielkiej Brytanii i innych krajach, gdzie obowiązuje prawo zwyczajowe znane jako *fair dealing* (uczciwy obrót). W państwach, gdzie w określonych przypadkach obowiązuje prawo cywilne, bez nadrzędnej zasady, definiuje się wyjątki i ograniczenia. Podczas harmonizacji prawa międzynarodowego, wyjątki i ograniczenia zostały uznane za zasadę wspólną, a w Stanach Zjednoczonych prawo dozwolonego użytku prywatnego włączono do rozdziału ustawy o prawie autorskim poświęconego wyjątkom i ograniczeniom.

rowana przez autorów, czy jeśli w miarę możliwości jest traktowana pobłażliwie przez sędziów, może to oznaczać, że praktyki te uznawane są za użyteczne¹⁶.

Udostępnianie prac bez jednoznacznie określonej licencji było pierwszą formą dzielenia się materiałami w internecie na szeroką skalę. Sukces WWW jako platformy wymiany informacji i wiedzy polegał na tym, że ludzie zaczęli zamieszczać online ogromne zasoby wartościowych materiałów w formie, którą łatwo dało się linkować, kopiować, wklejać, przysyłać innym we wiadomościach e-mail, jak również powielać w samej sieci WWW. Jak opisuje Benkler (2006), spowodowało to pojawienie się wielkiej nierynkowej sfery działań związanych z informacją i wiedzą. Serwis internetowy World Wide Web Size¹⁷ oblicza ilość stron WWW indeksowanych codziennie przez silniki wyszukiwarek, co ogólnie przekłada się na większą łatwość odnajdywania i kopiowania indeksowanej zawartości. W chwili powstawania tego tekstu liczba stron indeksowanych przez Google sięgała 30 miliardów. Naturalnym jest, że nie wszystkie z indeksowanych stron można uznać za udostępniające materiały w takim trybie, jak opisano powyżej, lecz wiele z nich zdecydowanie można do tej kategorii zaliczyć. Warto nadmienić, że liczba takich stron mieści się w takim samym rzędzie wielkości, co liczba internautów — czy istot ludzkich.

W pierwszych latach rozwoju WWW przemysł medialny w większości ignorował ten nowy fenomen. Gdy spogląda się wstecz, wydaje się, że internet nie mieścił się w kategoriach, w jakich przemysł wydawniczy pojmował świat, głównie za sprawą jego nierynkowego charakteru. Dla przykładu, Hollywood przeżywał wówczas obsesję na punkcie nowych technologii, lecz przybrała ona formę zachłyśnięcia się nośnikami DVD i zastosowanymi w ich produkcji systemami ochrony zawartości¹⁸. Przemysł prowadził lobbing w celu uzyskania ochrony prawnej przed omijaniem zabezpieczeń — dzięki czemu nielegalne stałoby się łamanie zabezpieczeń po to, by sporządzić kopię nośnika. Pierwsza reakcja na taki lobbing nastąpiła ze strony Federalnej Komisji Łączności (FCC) w roku 1994, lecz administracja Billa Clintona zdołała przekazać rozwiązania prawne Światowej Organizacji Własności Intelektualnej (WIPO), która włączyła je do pakietu umów dotyczących prawa autorskiego z roku 1996¹⁹. W międzyczasie pojawiła się pierwsza licencja pozwalająca na udostępnianie dzieł przynajmniej dla celów niekomercyjnych — opublikowana w lipcu 1998 Open Content License²⁰, zaś niedługo potem, bo w marcu 2000, zadebiutowała licencja GNU Free Documentation License²¹. Licencja Wolnej Sztuki — Licence Art Libre — powstała w czerwcu 2000, zaś zestaw licencji Creative Commons — w grudniu 2002²². Jak wspomniano już wyżej, nieautoryzowane dzielenie się mate-

¹⁶Jeśli część praktyk została zaakceptowana lub jest tolerowana przez autorów, czy jeśli w miarę możliwości jest traktowana pobłażliwie przez sędziów, może to oznaczać, że praktyki te uznawane są za użyteczne — większość spraw sądowych o naruszenie prawa autorskiego w nierynkowej wymianie dzieł wytoczonych osobom indywidualnym wszczęły organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, duże przedsiębiorstwa lub ich lobbyści czy głodni pieniędzy spadkobiercy zmarłych artystów, nie zaś sami artyści. Wyjątkami są przedsiębiorstwa muzyczne o dużych obrotach, których przedstawicielstwo oddelegowano kierownikom, czy autorzy ceniący sobie wysoko kontrolę nad własnymi zasobami. Sprawy kończyły się różnie, w zależności od miejsca wytoczenia. Sądy europejskie często przywoływały wyjątki oraz uchybienia proceduralne, uniewinniając oskarżonych. Jeśli oskarżonym udowodniono naruszenie praw autorskich, lecz nie odnaleziono w ich działaniach motywu zarobkowego, sankcje i odszkodowania były względnie niskie (Hugenholtz, 2008). W Stanach Zjednoczonych duża liczba procesów wytoczonych osobom niekomercyjnie udostępniającym pliki przez Recording Industry Association of America (RIAA) doprowadziła do serii wyroków z ogromnymi sumami odszkodowań, patrz rozdział 5.2. Odbiło się to jednak negatywnie na wizerunku RIAA, która musiała zaniechać wytaczania kolejnych pozwów w świetle negatywnej opinii publicznej. Grupy zainteresowania sektora medialnego, a w Europie również organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, zaczęły domagać się ostrzejszego (w porównaniu do dotychczas obowiązujących w Europie norm) i automatycznego karania naruszeń, omijając system sądowy poprzez zezwolenie instytucjom prywatnym, takim jak dostawcy usług internetowych, czy przedstawicielom administracji, na nakładanie sankcji lub wydawanie zarządzeń prawnych niewymagających uczestnictwa systemu sądowego.

¹⁷World Wide Web Size — patrz <http://www.worldwidewebsite.com>.

¹⁸...DVD i zastosowanymi w ich produkcji systemami ochrony zawartości — płyty DVD i urządzenia do ich odczytywania pojawiły się na rynku w listopadzie 1996, lecz prace nad nimi rozpoczęto dużo wcześniej; patrz <http://en.wikipedia.org/wiki/DVD>.

¹⁹...pakiet umów dotyczących prawa autorskiego z roku 1996 — patrz FLOSSIMPACT (2006), strony 230–234, Lehman 1995, gdzie spisano argumenty przeciwko takim rozwiązaniom.

²⁰Open Content License — patrz <http://opencontent.org/opl.shtml>; licencja została porzucona po tym, jak szeroko zaczęto wykorzystywać licencje Creative Commons.

²¹GNU Free Documentation License — patrz <http://gnu.org/licenses/fdl.html>.

²²Creative Commons — patrz <http://creativecommons.org/licenses>.

riałami chronionymi przez prawo autorskie przeżyło swoisty rozkwit w mniej więcej tym samym czasie za sprawą aplikacji Napster.

W mediach, w przypadku których praktyka dobrowolnego dzielenia się została zaakceptowana, spowodowało to znaczne zwiększenie się liczby udostępnionych szerokiej publiczności dzieł — na warunkach sankcjonujących kopiowanie i rozpowszechnianie, a nawet często ponowne wykorzystanie z odpowiednio oznaczonymi zmianami do celów niekomercyjnych, a czasami nawet komercyjnych. W samym serwisie Flickr²³ na licencjach Creative Commons dostępne jest ponad 175 milionów zdjęć, z czego 115 milionów można modyfikować i wykorzystywać dalej. Nawet jeśli ocena jakości fotografii jest utrudniona, szczególnie na tak szeroką skalę, znaczny odsetek prezentowanych w serwisie zdjęć wydaje się być dobrej jakości i wystarczająco interesujący, nawet w obliczu tego, że z uwagi na przyjęte przez administrację strony zasady część materiału dostępna jest w rozdzielczości nieprzekraczającej 1024 x 768 punktów. Zainteresowani mogą eksperymentować z wynikami wyszukiwania, przeglądając opatrzone licencją Creative Commons fotografie w poszczególnych kategoriach tematycznych serwisu²⁴. Innymi przykładami dobrowolnego dzielenia się informacjami, które znacznie poszerzyło ilość dostępnej informacji, są blogi, publikacje naukowe i encyklopedie internetowe, takie jak Wikipedia. Ogółem w internecie znajdują się setki milionów dokumentów dostępnych na wolnych licencjach. Badania z roku 2010 informowały o 350 milionach dzieł udostępnianych tylko na licencji Creative Commons (Cronin, 2010).

Sytuacja jest odmienna w przypadku mediów, które istniały przed pojawieniem się WWW, w szczególności muzyki i filmu, a od niedawna również książek. Część uczestników tego rynku ma tak silną kontrolę nad procesami dystrybucji handlowej, promocji i finansowania, że są w stanie odwieść wielu twórców lub producentów od zamysłu dobrowolnego dzielenia się efektami swojej pracy. W części przypadków zniechęcanie przybiera wręcz formę zakazu: stowarzyszenia twórców w Europie prawie zawsze wymagają, by ich członkowie przekazali im wyłączne prawo do zarządzania prawami do tworzonych przez siebie dzieł. Skutecznie zapobiega to sytuacjom, w których autorzy jednoznacznie pozwalają na niekomercyjne dzielenie się swoimi utworami. W tych sferach nieautoryzowane dzielenie się plikami, szczególnie pod postacią mechanizmu P2P, odgrywa kluczową rolę w poszerzaniu repertuaru dzieł dostępnych publicznie. Dane zebrane przez Aidouniego i in. (2009) sumujące ruch na jednym z serwerów sieci eDonkey przez 10 tygodni w roku 2008 pokazują, że użytkownicy udostępnili w tym czasie ponad 275 milionów plików. Większość z nich najprawdopodobniej stanowiły pliki muzyczne, gdyż w tym czasie proces dzielenia się filmami w większości przeniósł się do sieci BitTorrent. Nie wszystkie pliki udostępniane są bez zezwolenia: sieci P2P wykorzystuje się do dystrybuowania danych rządowych, wolnego oprogramowania... lub książek publikowanych przez samych autorów. Trudno jest określić, ilu różnym dziełom odpowiadała podana liczba plików. W ciągu 10 tygodni, podczas których prowadzono badania użytkownicy, otrzymali 40 milionów identyfikatorów zawartości stanowiących odpowiedzi na wysyłane zapytania. 12 milionów plików rzeczywiście pobrano więcej niż jeden raz. Bezpieczne szacunki mówią, że w okresie badania udostępniono ponad 10 milionów różnych plików dźwiękowych (piosenek, utworów)²⁵. Dzielenie się muzyką tylko w tej formie przekroczyło więc swoim zakresem skumulowaną ilość oferowanych utworów ze wszystkich kanałów komercyjnych²⁶.

Nieautoryzowane lub tolerowane dzielenie się plikami jest szczególnie istotne dla dzieł osieroconych oraz takich, których się już nie wydaje. Są to kategorie twórczości zawierające znaczną część zasobów kulturowych ludzkości. Wiele spośród dzieł chronionych prawem autorskim to dzieła osierocone lub już nie wydawane: jest to na przykład około

²³ Flickr — patrz <http://flickr.com>.

²⁴...przeglądając opatrzone licencją Creative Commons fotografie w poszczególnych kategoriach tematycznych serwisu — patrz <http://flickr.com/creativecommons>.

²⁵różne pliki dźwiękowe — dla jednego dzieła może istnieć kilka plików, przy czym wiele plików składa się na kompletny album.

²⁶Dzielenie się muzyką tylko w tej formie przekroczyło więc swoim zakresem skumulowaną ilość oferowanych utworów ze wszystkich kanałów komercyjnych — w kwietniu 2008 sklep iTunes podawał ilość udostępnianych utworów na poziomie 6 milionów. Patrz <http://answers.yahoo.com/question/index?qid=20080419130713AAHHUum>.

dwóch trzecich wszystkich książek (Brantley, 2009). Ten odsetek jest niższy w przypadku muzyki, zaś w przypadku filmów mieści się on pomiędzy tymi dwoma wartościami²⁷. Może się to wydawać dziwne, lecz część organizacji publicznych przekuła znaczną liczbę przedstawicieli dziedzictwa kulturowego stanowiącego własność publiczną w nowego rodzaju własność: instytucje takie jak biblioteki, muzea i archiwa, często finansowane w przeważającej części z funduszy publicznych, uzurpują sobie wyłączne prawa do cyfrowych wersji przechowywanych w ich zasobach dzieł i nie pozwalają na dostęp do nich na warunkach właściwych dla dzieł znajdujących się w domenie publicznej. Mimo że w ostatnim czasie da się zauważyć zmiany zasad w kierunku zapewnienia lepszej dostępności do dzieł osieroconych, wycofanych z publikacji i znajdujących się w domenie publicznej, dzielenie się takimi dziełami w różny sposób — można uznać za działanie udane. Ochotnicy i projekty typu *non-profit* zeskanowały i sformatowały wiele dzieł z domeny publicznej, umieszczając je w zasobach Internet Archive Open Library²⁸, Wikiźródła²⁹ i Projektu Gutenberg³⁰. O wiele więcej dzieł osieroconych i niewydawanych dostępne jest w sieciach wymiany plików, w różnych ilościach, zależnych od protokołu wymiany plików — patrz poniżej. Szeroka rozpiętość tematyczna dzieł dostępnych w sieciach wymiany plików doprowadziła do praktyk, które byłyby niemożliwe w kontekstach komercyjnych: porównania wykonań poszczególnych piosenek lub utworów muzyki klasycznej, tworzenia wyspecjalizowanych osobistych kolekcji muzycznych, itd.

W tym momencie należy poddać analizie kolejny aspekt dzielenia się: jeśli udostępnia się wiele dzieł, to czy faktyczny dostęp do nich jest zróżnicowany?

Różnorodność zainteresowania

Popularność poszczególnych dzieł badana jest dla konkretnych mediów od bardzo dawna. Naukowcy badali popularność określonych utworów na przykład zliczając wypożyczenia poszczególnych książek z biblioteki. Uzyskaną liczbę wykreślali, szeregowali zależnie od popularności, popularniejsze dzieła umieszczając po lewej stronie wykresu, zaś najmniej popularne — po prawej. W przypadku odwołania do rzeczywistych danych, diagramy tego rodzaju nie są czytelne, gdyż krzywa w pewnej części biegnie bardzo blisko osi poziomej. Chcąc dokładniej zaobserwować jej zachowanie, stosuje się skale logarytmiczne lub — co jest rozwiązaniem jeszcze lepszym — kumulowaną popularność. Pokazuje ona ilość zapytań o dane dzieło w stosunku do określonej rangi popularności. Autor stworzył pojęcie „różnorodności zainteresowania” (Aigrain, 2006) do określenia dostępu lub wykorzystania utworów, które już dawno uznano za istotne: w jakim stopniu uwaga ludzi rozdzielona jest na wiele dzieł, a w jakim skupia się na nielicznych tytułach? Jeśli różnorodność zainteresowania jest wysoka, to skumulowana krzywa popularności równomiernie wzrasta w zdefiniowanym zakresie popularności. Jeśli uwagą obdarzone są prawie wyłącznie najpopularniejsze utwory, skumulowana krzywa popularności najpierw ostro rośnie, by potem wyhamować. W ostatnich latach badacze skupiali się coraz częściej na analizowaniu różnorodności zainteresowania poświęconego dziełom dostępnym w formie cyfrowej oraz w trybie online, choć metodyka badań pozostawała prawie niezmienną.

Tradycyjny model wydawania książek, nagrań muzycznych, taśm i płyt wideo dokonuje selekcji określonych tylko dzieł i dąży do zmaksymalizowania efektów ich płatnego rozpowszechniania. Cyfryzacja wszelkich mediów i rosnąca popularność internetu spowodowały znaczny spadek nakładu pracy i środków potrzebnych do produkowania i rozpowszechniania kopii dzieł. To z kolei wywołało zjawisko zdecentralizowanego dzielenia się utworami przez jednostki, jak też pojawienie się nowych modeli płatnego rozpowszechniania dzieł — dostęp na żądanie, płatne serwisy udostępniające pliki do pobrania, strumieniowanie — modeli zarówno legalnych, jak i nielegalnych. W jakim stopniu tak zróżnicowane modele dystrybucji wpływają na zróżnicowanie uwagi? Autor niniejszej książki podjął badania nad tym tematem w roku 2009, koncentrując się z początku

²⁷...w przypadku filmów mieści się on pomiędzy tymi dwoma wartościami — istnieje wielu posiadaczy praw autorskich do filmów i programów telewizyjnych, więc wyzwanie zidentyfikowania ich wszystkich jest znaczne.

²⁸Internet Archive Open Library — patrz <http://openlibrary.org>.

²⁹Wikiźródła — patrz <http://wikisource.org>.

³⁰Projekt Gutenberg — patrz <http://www.gutenberg.org>.

na porównaniu dobrowolnego dzielenia się dziełami w internecie z handlowym rozpowszechnianiem książek, płyt i filmów na DVD, co było wówczas praktyką wiodącą. Rysunek 3.1 przedstawia kluczowe aspekty prowadzonych badań: dotyczą one ilości uwagi poświęcanej dziełom o średniej popularności — czyli tym, które leżą poza 1–5% najgłośniejszych tytułów, lokując się raczej w kolejnych 30%. Na przykładzie rysunku widać, że utwory muzyczne w przedziale 4%–34% cieszą się zainteresowaniem około 43% ogółu badanych — jest to wartość, jak zobaczymy, dość wysoka, ukazująca zróżnicowane zainteresowanie. Główną przesłanką jest tu stwierdzenie, że tytuły, które nie są najbardziej popularne, lecz cieszą się pewnym zainteresowaniem (a przez to wydają się interesujące przynajmniej części populacji) stanowią potwierdzenie różnorodności kulturowej³¹.

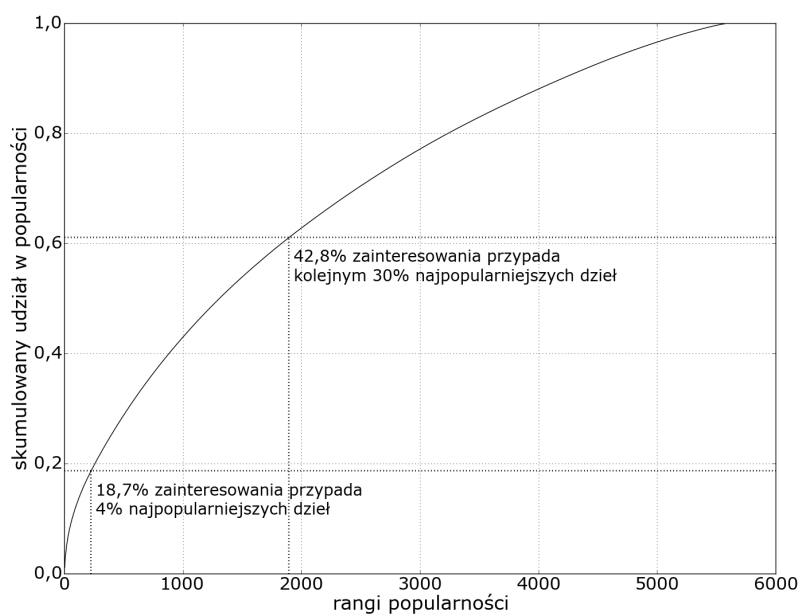
Wybór wartości 4% i 34% jest oczywiście do pewnego stopnia subiektywny. Chcąc uniknąć subiektywizmu, badacze od dawna starają się scharakteryzować rozkład popularności z wykorzystaniem jednego parametru, który w sposób obiektywny przybliżyłby różnorodność zainteresowań. Historyczny kamień milowy w tej dziedzinie nastąpił w latach 30. XX wieku, gdy George Zipf (1935), lingwista uniwersytetu Harvarda zainteresowany częstotliwością występowania słów w języku, sformułował prawo, które — jak później odkryto — można odnieść do popularności w wielu dziedzinach życia. Prawo Zipfa można zapisać jako poziom dostępu do n -go z najbardziej popularnych dzieł w stosunku do $\frac{1}{n^\alpha}$, gdzie α jest zmiennym parametrem. Podobne prawa, jak się okazało, skutecznie opisują wiele domen, takich jak bogactwa gromadzone przez jednostki, czy wielkość miast. Dodatek A zawiera szerszy opis historyczny i techniczny zastosowanych modeli, które stanowią główny temat debat nad tzw. teorią długiego ogona autorstwa Chrisa Andersona (2004, 2006, 2009). Co ciekawe, w wielu rzeczywistych sytuacjach parametr α zbliżał się do wartości 1, co prowadziło do powszechnego, choć mylnego, przeświadczenia, że tak jest w każdym przypadku i że w dostępie do kultury dowolnego typu 20% najpopularniejszych dzieł zauważanych jest przez mniej więcej 80% populacji, co stało się znane pod nazwą „zasady 20/80”. W przypadku przedstawionym na rysunku 3.1, 20% najpopularniejszych utworów muzycznych było pozyskiwanych tylko w 46% przypadków.

Jak pokazuje rysunek 3.2, nawet najlepiej dopasowane prawo Zipfa nie zawsze ściśle przybliży rozkład popularności. Dokładne wyjaśnienie, dlaczego rozkłady popularności i inne rangowane rozkłady odzwierciedlają prawo Zipfa lub od niego odbiegają, nadal jest przedmiotem badań — dodatek A przedstawia ostrożne rozważania autora na ten temat. Obserwowane szerokie spektrum poziomów dostępu do dzieł jest wynikiem działania całego szeregu czynników.

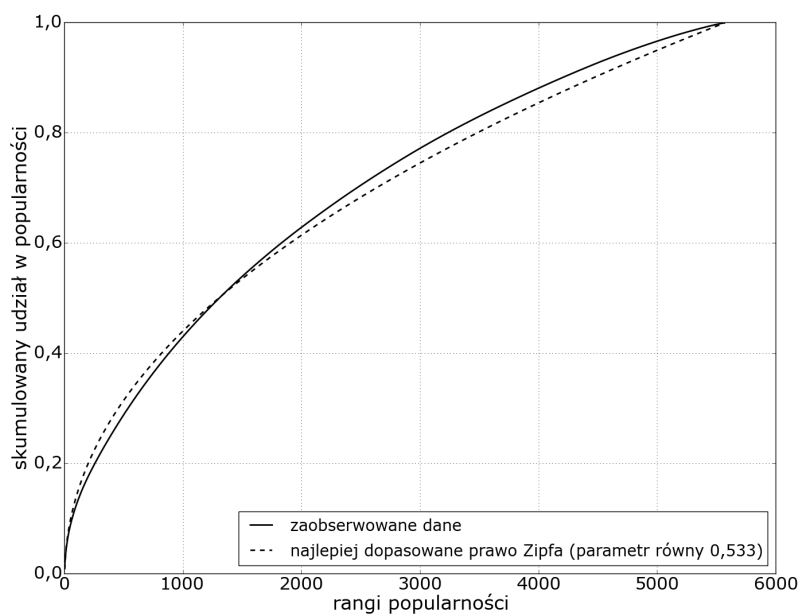
W wielu przeanalizowanych typach rynkowej i nierynkowej dystrybucji dzieł cyfrowych odkryto, że najlepiej dopasowane prawa Zipfa cechowały się parametrem rzędu od 0.5 dla dobrowolnego dzielenia się utworami charakterystycznego np. dla społeczności przywołanego już serwisu Musique Libre do 1.41 w przypadku odpłatnej dystrybucji albumów muzycznych przez największych przedstawicieli rynku fonograficznego we Francji w latach 2004 i 2005 (Moreau et al., 2006) Te wartości odpowiadają znacznej rozbieżności zainteresowania, co pokazuje rysunek 3.3.

W przypadku finansowanych z reklam i płatnych serwisów internetowych pełny rozkład dostępu do dzieł nie jest ujawniany, gdyż uważa się go za wrażliwe dane handlowe. Skutkiem tego naukowcy mają dostęp jedynie do cząstkowych danych. Jedną z proponowanych zasad mówi, że upowszechnianie rozkładów dostępu do dzieł powinno być prawnie wymaganym działaniem organizacji zrzeszających twórców. Do momentu opracowania odpowiednich mechanizmów prawnych naukowcy muszą pracować z niepełnymi zestawami danych, czasami dostępnymi jedynie w formie „ $x\%$ dzieł przedstawia sobą $y\%$ całkowitej sprzedaży”, czy „ N najpopularniejszych dzieł pobierano w $y\%$ przypadków”. Z danych przedstawiających populację dzieł można wyznaczyć odpowiednią wartość parametru w rozkładzie Zipfa i dojść do pełnego rozkładu krzywej zainteresowania. Jest to oczywiście jedynie przybliżenie, lecz w opinii autora cechuje się ono dość dobrą jakością i może znaleźć swoje potwierdzenie w przyszłych badaniach.

³¹ Główną przesłanką jest tu stwierdzenie, że tytuły, które nie są najbardziej popularne, lecz cieszą się pewnym zainteresowaniem stanowią potwierdzenie różnorodności kulturowej — koncepcję zaproponował Hervé Le Crosnier.

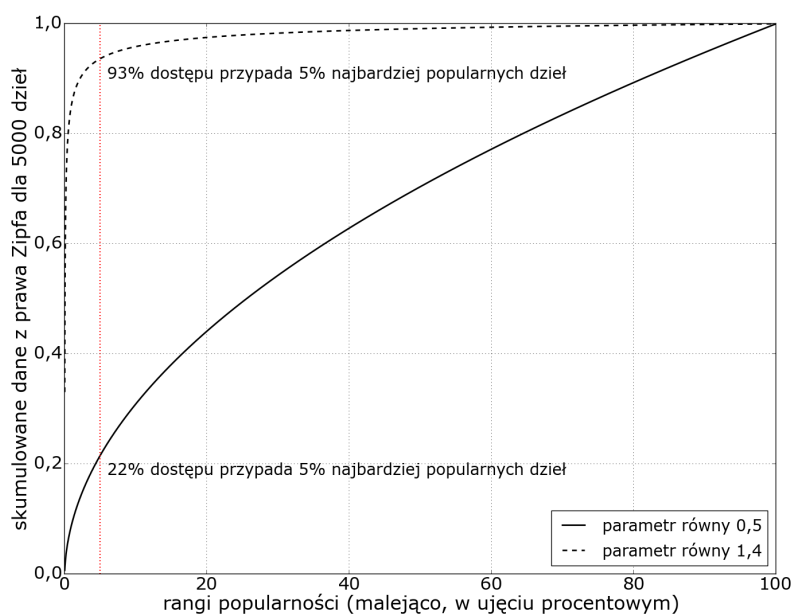


Rysunek 3.1 — Łączny dostęp (przesłuchanie lub pobranie) do 5565 utworów muzycznych dostępnych w serwisie internetowych Musique Libre w roku 2006. Dane znormalizowane w stosunku do długości czasu dostępności materiału online (Aigrain, 2006).



Rysunek 3.2 — Porównanie łącznego dostępu do zasobów serwisu Musique Libre w roku 2006 z dostępem, który wynikałby z najlepiej dopasowanego prawa Zipfa (szczegóły techniczne dostępne w dodatku A).

W przypadku odpłatnego rozpowszechniania dzieł online, gdzie liczba dostępnych tytułów znacznie przewyższa liczbę wydanych płyt CD, dostępne informacje na temat różnorodności zainteresowania są jeszcze bardziej skąpe. Will Page, główny ekonomista



Rysunek 3.3 — Skumulowany dostęp dla przypadków skrajnych.

brytyjskiego stowarzyszenia PRS for Music i Eric Carland, dyrektor zarządzający czasopisma przemysłu muzycznego „BigChampagne” opublikowali krzywą dla nieokreślonej „legalnej strony WWW udostępniającej do pobrania single muzyczne”, która pokazała, że 5% dzieł generuje 90% przychodów w populacji 1,5 miliona tytułów (Page i Garland, 2009). Można z tego wyznaczyć ostrożny szacunek wartości parametru w rozkładzie Zipfa na poziomie 1.1³²; jest to wartość o wiele bardziej zróżnicowana niż w przypadku sprzedaży płyt CD przez największych uczestników rynku muzycznego. Nadal jednak przekłada się ona na względnie skupione zainteresowanie odbiorców.

Co z dzieleniem się plikami na szeroką skalę? Dzięki wyjątkowemu wysiłkowi w zbieraniu i publikowaniu danych Mathieu Latapy'ego i jego współpracowników na Université Paris 6 (Aidouni et al., 2009), możliwe było przeanalizowanie różnorodności dostępu dla plików z dużego segmentu rynku P2P. Dane odzwierciedlały wymianę plików z pośrednictwem jednego z serwerów sieci eDonkey w okresie 10 tygodni w roku 2008. W tym okresie w wymianę plików przez ten serwer zaangażowało się co najmniej 80 milionów użytkowników, a co najmniej jeden raz pobrano 12 milionów plików. Analiza danych z punktu widzenia rozkładu zainteresowania niesie ze sobą trzy wyzwania:

- Więcej niż jeden plik (każdy plik jest jednoznacznie identyfikowany) może odnosić się do tego samego dzieła. W późniejszych badaniach nad udostępnianiem plików z filmami w sieci P2P opartej na protokole BitTorrent na terenie Węgier, Bodó Balázs (Balázs i Lakatos, 2010) dokonał *crowdsourcingu* olbrzymiego zadania mapowania plików na zbiór dzieł: poprosił ochotników, by podzielili pracę między siebie i w ten sposób ostateczne wyniki uzyskał już po tygodniu. Było to jednak możliwe tylko dlatego, że badanie skupiało się na filmach, a jego zasięg obejmował tylko kilkadziesiąt tysięcy plików. Z przeprowadzonego badania można wysnuć dwa użyteczne wnioski: średnia liczba plików odpowiadająca jednemu dziełu wynosiła około 5, a zaobserwowane rozkłady zainteresowania poszczególnymi plikami i dziełami były względnie zbliżone.

- Dane z sieci eDonkey zostały pozyskane w formie anonimowej w stopniu uniemożliwiającej wyznaczenie dzieł z jednej tylko kategorii, np. filmów.

- Sieć eDonkey jest w wysokim stopniu „skażona” fałszywymi plikami (Aidouni et al., 2009; Lee et al., 2006) co sprawia, że rozkład Zipfa nie daje się ściśle przypisać do rozkładu dostępu, poza kilkoma tysiącami najbardziej popularnych plików.

³²...na poziomie 1.1 — dokładna wartość to 1,104.

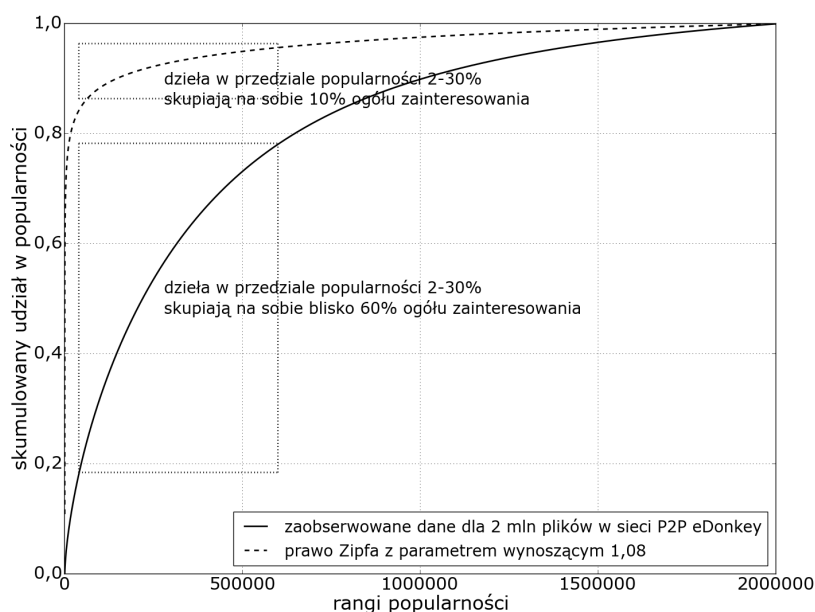
Więcej szczegółów na temat przeprowadzonej analizy znajduje się w dodatku A. Autor skupił się na 2 milionach najpopularniejszych plików w sieci eDonkey. Pliki te udostępniane były w 94% przypadków i prawdopodobne jest, że w dużej mierze były to pliki muzyczne, gdyż wymiana plików z filmami, materiałami wideo i programami telewizyjnymi w dużej mierze przeniosła się do sieci BitTorrent, por. Oberholzer-Gee i Strumpf 2010, str. 12. Średnia liczba plików zawierających to samo dzieło jest w tym przypadku prawdopodobnie niższa od wartości dla plików filmowych, gdyż nie występuje powielanie dzieła w wielu wersjach językowych, a użytkownicy szybko przenoszą swoje zainteresowania na pliki o możliwie najwyższej jakości. Na rysunku 3.4 przedstawiono porównanie zaobserwowanego rozkładu zainteresowania plikami wymienianymi w sieci P2P ze wspomnianą już wyżej krzywą rozkładu dla singli muzycznych pobieranych z płatnego serwisu WWW. Rozkład rozbieżności zainteresowania przedstawiony wyłącznie dla wymiany plików w sieci P2P jest tylko przybliżony dla wykresu przedstawiającego dane dla poszczególnych utworów muzycznych³³. Jednak znaczna różnica w zainteresowaniu dziełami o średniej popularności (60% dostępu zamiast 10%) nie pozostawia miejsca na wątpliwości: nawet jeśli przedstawione wartości zostaną skorygowane w późniejszych badaniach, ostro zwiększająca się różnorodność zainteresowania dziełami udostępnianymi w sieciach P2P w porównaniu z płatnym pobieraniem muzyki nadal będzie widoczna. Wyniki te są zgodne z konkluzjami badania przeprowadzonego na podstawie wywiadów z osobami udostępniającymi pliki (TNO, 2009). Niżej zostanie jednak podniesiona kwestia tego, że nie wszystkie formy dzielenia się plikami niosą tak pozytywny wpływ na różnorodność zainteresowania dziełami. Dzielenie się plikami w sieci BitTorrent wydaje się prowadzić do bardziej skupionego dostępu do dzieł.

Po prawnym uznaniu dzielenia się plikami, różnorodność zainteresowania dziełami podlegać będzie działaniu dwóch sprzecznych tendencji. Z jednej strony zróżnicowanie wzrośnie, gdyż dzielenie się plikami nie będzie już przebiegać potajemnie: gdy można oczekiwać, że zasoby dzieł pozostaną dostępne bez ryzyka usunięcia, sensownym staje się udostępnianie rzadkich dzieł w oczekiwaniu, że inni postąpią podobnie. W obecnej sytuacji napiętnowanie procesu dzielenia się plikami i represje w stosunku do uczestników tego ruchu powodują koncentrację na najpopularniejszych dziełach. Z drugiej strony, uczestnicy sektora handlowego zrozumieją znaczenie wysokiej widoczności w procesie dzielenia się plikami, więc zaczną stosować działania promocyjne, co może spowodować zawężenie zainteresowania w kanałach dystrybucji, gdzie będą oni aktywni.

Różnorodność zainteresowania zmienia się w zależności od formy dzielenia się

Istnieją znaczne rozbieżności pomiędzy poszczególnymi metodami dzielenia się utworami w formie cyfrowej, jeśli chodzi o ich wpływ na różnorodność kulturową. Istnieją badania mówiące, że dzielenie się plikami w sieciach eDonkey/eMule, wykorzystujących protokół eMule, prowadzi do większego zróżnicowania zainteresowania niż udostępnianie plików poprzez serwery śledzące (trackery) sieci BitTorrent. W pracy dotyczącej muzyki (Page i Garland, 2009) badano również dzielenie się plikami w niewymienionej z nazwy sieci P2P, choć najprawdopodobniej była to sieć wykorzystująca protokół BitTorrent. Z wykreślonej w badaniu krzywej widać, że rozkład dostępu charakteryzuje się zróżnicowaniem podobnym do wykresu Zipfa z parametrem wynoszącym około 1 dla populacji dzieł rzędu 1,5 miliona: 95% najmniej popularnych dzieł zebrało tylko 2,4% prób dostępu. Niedawno przeprowadzono badania (Envisional, 2011), które dotyczyły udostępniania wszystkich materiałów poprzez tracker serwisu PublicBT w sieci BitTorrent. Badanie to podnosi kilka wątpliwości co do przyjętej metodologii: na przykład istniejące dane dotyczą tylko jednego dnia. Zaprezentowane wyniki pokazują podobne szacunki koncentracji: w populacji 1 481 479 pobranych przynajmniej raz plików *torrent*, te pobrane ponad 100 razy, czyli o, 439% ogółu, równoważne były 30,4% ogółu pobrań

³³Rozkład rozbieżności zainteresowania przedstawiony wyłącznie dla wymiany plików w sieci P2P jest tylko przybliżony dla wykresu przedstawiającego dane dla poszczególnych utworów muzycznych — kolejnym czynnikiem, który może mieć wpływ na przeprowadzoną analizę, jest fakt, że jednostką w sieciach P2P, czyli jednym plikiem, jest często cały album muzyczny, podczas, gdy Page i Garland (2009) prześledzili dane dla pojedynczych utworów udostępnianych w płatnym serwisie. Wielkość porównywanych populacji jest jednak zbliżona, co powinno ograniczyć efekty wywołane przez przyjętą do obserwacji jednostkę.



Rysunek 3.4 — Porównanie zbiorczego zaobserwowanego zainteresowania dla 2 milionów najpopularniejszych plików w sieci eDonkey ze zbiorczym zainteresowaniem dla rozkładu bliskiego obserwacjom (Page i Garland, 2009) dla poszczególnych pobrań plików w środowisku komercyjnym — dostosowane do rozmiaru populacji.

plików. Odpowiada to wykresowi reguły Zipfa z parametrem rzędu 1,04. Wspomniane wyżej badanie (Balazs i Lakatos, 2011) dostępu do plików filmowych w sieci BitTorrent na Węgrzech, prowadzone przez 3 miesiące roku 2008, doprowadziło do zgromadzenia dużej ilości anonimowych danych, przekazanych autorowi niniejszej książki do dalszej analizy³⁴. Na rysunku 3.5 widoczny jest skumulowany rozkład dostępu dla tych właśnie danych. 95% najmniej popularnych filmów pobrano w 41,2% przypadków. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że dostęp jest jeszcze bardziej zróżnicowany niż dla badania Page'a i Garlanda (2009), lecz populacja w tym przypadku była znacznie niższa — 1542 jednostki. Odpowiada to wykresowi Zipfa z parametrem wynoszącym 0,965³⁵. Wniosek z powyższych badań mówi, że udostępnianie plików w sieci BitTorrent powoduje zwiększenie skupienia zainteresowania w stosunku do innych sieci P2P.

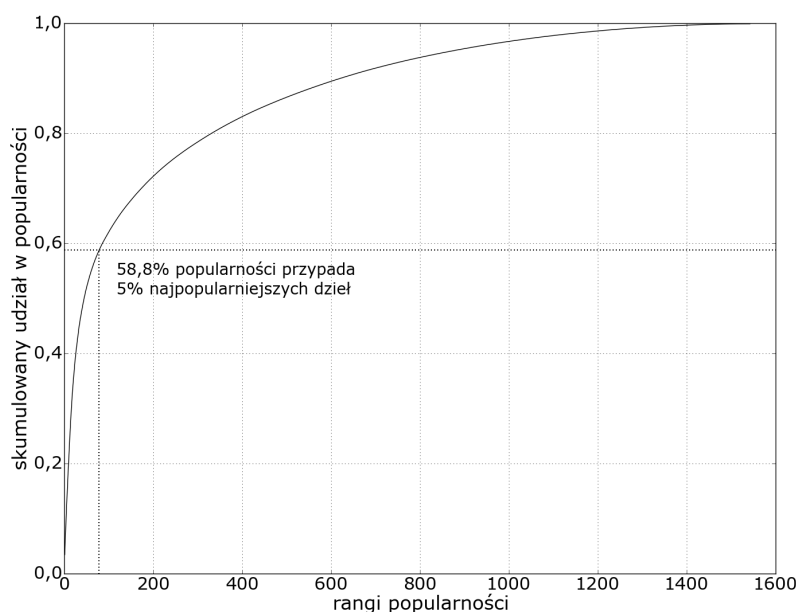
Naukowcy podejmowali próby wytłumaczenia, dlaczego sieci BitTorrent w mniejszym stopniu sprzyjają różnicowaniu uwagi odbiorców. Bodó Balázs i Zoltán Lakatos zauważyli, że

„odmiennie, niż w przypadku sieci DC++³⁶, gdzie w centralnych punktach wymiany plików wymaga się, by użytkownicy udostępniali nie mniej niż określoną z góry ilość danych, trackery sieci BitTorrent wymagają, by stosunek ilości danych wysłanych do ilości danych pobranych z sieci wynosił około 1,0. Takie ustalenia techniczne niosą za sobą następstwa dla sposobu rozpowszechniania i konsumowania treści dla każdej z sieci. Użytkownicy sieci DC++ tworzą wielkie możliwe do przeszukiwania archiwa, których wielkość stanowi źródło dumy i uznania w społeczności. Sieci BitTorrent wręcz odwrotnie: nie promują, a wręcz odradzają posiadanie wielkich oso-

³⁴...do dalszej analizy — autor jest niezmiernie wdzięczny naukowcom za wcześniejsze udostępnienie danych, które w momencie wydania niniejszej książki będą już dostępne jako praca badawcza.

³⁵0,965 — wyjaśnienie istoty wpływu wielkości populacji na zainteresowanie skierowane ku określonemu odsetkowi dzieł przy niezmiennym parametrze prawa Zipfa znajduje się w dodatku A i na rysunku A.4.

³⁶DC++ — patrz <http://en.wikipedia.org/wiki/DC%2B%2B>.



Rysunek 3.5 — Skumulowany zaobserwowany dostęp do filmów udostępnianych na Węgrzech — populacja 1542 filmów dostępnych w okresie 3 miesięcy roku 2008, dane z badania Balazsa i Lakatosa, 2011.

bistych bibliotek współdzielonych plików, gdyż tak wielkie repozytoria nie przekładają się na dobre prędkości wysyłania udostępnianych danych.”

Oberholzer-Gee i Strumpf (2010, uwaga 16) skomentowali w innym badaniu:

„Koncentracja pobrań plików w sieci BitTorrent po części odzwierciedla aktualnie wykorzystywaną technologię. Serwisy indeksujące pliki udostępniane z wykorzystaniem tego protokołu zwykle zdejmują z listy pliki, których kompletna kopia nie jest dostępna przez jakiś czas u pojedynczego użytkownika³⁷. W rezultacie mniej popularne pliki po pewnym czasie już wypadają z obiegu, podobnie jak to ma miejsce w przypadku starszych filmów, gdyż liczba dostępnych kopii zwykle spada z czasem.”

Trudno jest uzyskać rzetelne informacje na temat wymiany plików przenoszonych za pomocą pamięci USB, pobierania plików z osobistych stron internetowych, czy dostępu do danych za pośrednictwem grup dyskusyjnych, choć można oczekiwać, że będą one cechowały się względnie wysokim zróżnicowaniem zainteresowania odbiorców.

3.3. SPRZECIW PRZEMYSŁU MEDIALNEGO WOBEC DZIELENIA SIĘ PLIKAMI

Całkowity wpływ dzielenia się plikami, a w ujęciu bardziej ogólnym również technologii informatycznej, na gospodarkę kulturową zostanie omówiony w rozdziale 4, a jeszcze bardziej szczegółowo w podrozdziałach 5.2 i 7.4. Dzielenie się jest istotne dla każdego aspektu sceny kulturowo-medialnej, w tym w odniesieniu do książek, fotografii i nowych, internetowych mediów. Jednak to największe firmy związane z przemysłem muzycznym i filmowym rozpoczęły rzeczywistą wojnę z dzieleniem się plikami³⁸. Celem autora niniejszej książki jest wymienienie możliwych przyczyn tak żarliwego sprzeciwu

³⁷...których kompletna kopia nie jest dostępna przez jakiś czas u pojedynczego użytkownika — tutaj w znaczeniu „pobierania na dysk”.

³⁸Jednak to największe firmy związane z przemysłem muzycznym i filmowym rozpoczęły rzeczywistą wojnę z dzieleniem się plikami — o przyłączeniu się do wojny z piractwem myślą najwięksi wydawcy książek.

wobec dzielenia się plikami. Wpływ takiego działania na sprzedaż dzieł nie może być jedyną motywacją skłaniającą do walki z nim, gdyż liczne badania w tej dziedzinie pokazują, że wpływ udostępniania dzieł na ten akurat aspekt działania firm medialnych jest ograniczony lub wręcz zaniedbywalny. Uzasadnione staje się więc rozważenie całego spektrum innych powodów.

- Nie wolno nie doceniać czynników kulturowych lub ideologicznych. Przemysł medialny od dziesięcioleci zakładał, że jego przetrwanie zależy od stopnia wyłącznej kontroli nad produkcją i rozpowszechnianiem kopii poszczególnych dzieł, więc jego reakcja na utratę owej kontroli nie jest zaskakująca, nawet mimo utrzymania dochodów na dotychczasowym poziomie. W szczególności koncerty medialne jedynie z wielką trudnością będą w stanie porzucić wyjątkowo atrakcyjną perspektywę produkowania i dystrybuowania kopii dzieł przy prawie zerowych kosztach, a przy tym zachowania wyłącznej kontroli nad obydwojema procesami, przy monopolistycznej polityce cenowej. Po ujrzeniu błyszczącego mirażu Eldorado nie jest tak łatwo ów miraż zapomnieć.

- W sytuacji, gdy więcej niż kiedykolwiek materiału wydaje się na płytach audio i DVD, najwięksi wydawcy zdecydowali o zawężeniu swojej oferty. Ilość tytułów albumów muzycznych w katalogach największych firm spadła co najmniej cztero — a nawet pięciokrotnie. Działanie przemysłu muzycznego przyniosło skutek w postaci utrzymania zysku na egzemplarz na poprzednim poziomie, lecz sukcesu takiego nie da się zaobserwować w odniesieniu do bezpośredniej dystrybucji cyfrowej, patrz poniżej. Wskutek tego, koncerty medialne starają się zaprowadzić nowe formy kontrolowania cyfrowych kanałów dystrybucji, co jest łatwiejsze do wykonania w metodach przypadku przyjęcia scentralizowanych metod dystrybucji niż w modelu zdecentralizowanym.

- Podobnie u podstaw aktualnie obowiązujących modeli biznesowych koncernów medialnych leży umiejętność skupienia uwagi odbiorców na ograniczonym zbiorze dzieł. Duże firmy inwestują coraz więcej w szeroką promocję niewielkiej liczby tytułów, z których każdy ma krótszą żywotność od poprzednika. Stoi to w jasnej sprzeczności z tendencjami, które rozwijają się w procesie dzielenia się materiałami: zróżnicowaniem zainteresowania i większą liczebnością dostępnych dzieł.

- Firmy wydawnicze po prostu boją się nieznanego. Dzielenie się plikami miało jak dotąd ograniczony wpływ na ich działalność. Boją się jednak, że gdyby to działanie zostało uznane za uprawnione, mogłoby jak czarna dziura pochłonąć całą gospodarkę kreatywną.

Po prawie piętnastu latach „wojny z dzieleniem się” wielkie koncerny wydawnicze wiedzą, że procesu tego nie da się wyplenić. Mają jednak nadzieję, że są w stanie zachować jego pokątny charakter, że pozostanie on napiętnowany i skażony. Mogą grać na zwłokę, próbować ustanawiać skuteczniejsze mechanizmy kontroli nowych kanałów dystrybucji dzieł, zanim zostaną zmuszone do koegzystowania z dzieleniem się. W szczególności, z ich punktu widzenia sensowna jest próba zepchnięcia użytkowników do roli biernych konsumentów. Taka bierność mogłaby być wprawdzie pożądana z punktu widzenia przedstawicieli przemysłu wydawniczego, którzy istnieli przed epoką cyfrową, nie jest ona jednak pożądana z punktu widzenia interesu publicznego, a instytucje prawodawcze nie powinny dążyć do jej zaprowadzenia.

Gdy dzieła w wersji cyfrowej udostępniane są pokątnie, zróżnicowanie zainteresowania nimi jest niższe niż w sytuacji, gdy udostępnianie plików odbywa się otwarcie³⁹. Dzieje się tak, gdyż w prawnie uznanym kontekście można liczyć na długofalowość aprobowanych działań i na ich kumulację. Dzielenie się rzadkimi utworami i w zamian uzyskiwanie dostępu do dzieł, których się wcześniej samemu nie posiadało, jest ideą kuszącą. W momencie, gdy nieuprawnione dzielenie się plikami jest prawnie represjonowane, osoby udostępniające dzieła kierują swoje wysiłki ku szybkiemu udostępnianiu dzieł niedawno wydanych, jak ma to miejsce w sieciach BitTorrent. Jednak nawet w takich kontekstach, zainteresowanie publiki jest mniej skupione na kilku tytułach niż ma to miejsce w tradycyjnym modelu wydawniczym.

Mimo wieloletniej „wojny z piractwem”, nieautoryzowane udostępnianie plików już wywarło pozytywny efekt na różnorodność kulturową. Podczas MIDEM 2010 (są to

³⁹Gdy dzieła w wersji cyfrowej udostępniane są pokątnie, zróżnicowanie zainteresowania nimi jest niższe niż w sytuacji, gdy udostępnianie plików odbywa się otwarcie — w tej kwestii założono, że inne czynniki, jak na przykład promocja, są stałe.

coroczne targi przemysłu muzycznego odbywające się w Cannes), SACEM, francuskie stowarzyszenie skupiające autorów i kompozytorów, wydało pozornie niczym się niewyróżniające, lecz w swojej istocie warte zauważenia oświadczenie (Lefeuvre, 2010). Rzecznik SACEM wyjaśnił, że łączne środki ze sprzedaży cyfrowych dzieł nadal stały na niskim poziomie, w roku 2009 wynosząc 6,5 mln EUR, lecz w dalszej części wypowiedzi przywołał „koszmar długiego ogona, w którym cztery poprzednie lata zakończyły się sprzedażą 409 milionów egzemplarzy z 6 miliona tytułów”. Zaczniemy od pierwszej części wypowiedzi. Słaby rozwój płatnych serwisów udostępniających muzykę, wolniejszy w Europie niż w Stanach Zjednoczonych, można przypisać szeregowi przyczyn. Firmy wydawnicze wyjaśniają sytuację „nieuczciwą konkurencją” ze strony „piractwa”, mimo dowodów pokazujących, że osoby dzielące się plikami kupują przynajmniej tyle samo albumów muzycznych i filmów, co osoby nie uczestniczące w wymianie⁴⁰. Krytycy przemysłu wydawniczego widzą w tym zachowaniu odrzucenie przestarzałych modeli handlowych, nieuznających praw użytkownika czy umożliwienia mu czegokolwiek więcej niż tylko uzyskania dostępu do pliku.

Ograniczanie sfery nierynkowej

„Nierynkowy” nie oznacza jedynie „niewymagający zapłaty za dostęp do dzieła”. Dostęp do katalogu po uiszczeniu opłaty nie jest „nierynkowy”, choć nie występują tu transakcje pieniężne za dostęp do poszczególnych dzieł. Z drugiej strony, można pobierać opłaty za określone czynności bez utraty przez nie nierynkowego charakteru. Przykład serwisów internetowych finansowanych z reklam prosi się aż o odrębną analizę — zwykle wykorzystuje się je w trybie nierynkowym, lecz z uwagi na to, że pochłaniają zamieszczanymi reklamami pewien odsetek uwagi odwiedzających, przynajmniej częściowo należy je traktować jako dystrybutorów komercyjnych.

Nierynkowość to nie tylko brak administracji. Wręcz przeciwnie, rozwój nierynkowych działań związanych z informacją to nowy krok na drodze do realizacji zadania efektywnego dysponowania zasobami, co już od dawna obiecywała ekonomia rynkowa. Rynki, niezależnie od ich wartości, starają się właśnie taką charakterystykę udostępnić, w czym wspiera je efektywna organizacja: nierówny dostęp do informacji i władzy, kontrola kanałów dystrybucji, wzajemna zależność produktów i technologii. Podobnie, działania nierynkowe nie leżą poza gospodarką. Podaż środków wymiany informacji przedstawia sobą dwukrotnie większą część produktu krajowego brutto niż sprzedaż informacji (UNU-MERIT, 2006, str. 123–126). Szersze omówienie wartości nierynkowej wymiany danych i innych pośrednich metod zasilania kultury i pozostałych działań opartych na informacji znaleźć można w opracowaniu *The Wealth of Networks* autorstwa Yochai Benklera (2006).

Przechodząc do drugiej części powyższego stwierdzenia, „koszmar długiego ogona”, stanowiący zmorę SACEM i głównych przedstawicieli rynku wydawniczego, jest jednocześnie pozytywnym aspektem kwestii różnorodności kulturowej. Jest świadectwem tego, w domenie cyfrowej że trudniej jest skupić zainteresowanie odbiorców na ograniczonej liczbie tytułów, niż ma to miejsce w przypadku dystrybucji materialnej — przynajmniej w sytuacjach, gdy istnieją dodatkowe kanały docierania do zawartości, takie jak dzielenie się plikami. Raport roczny SACEM za rok 2009 stwierdził, że „da się zauważyć znaczne skupienie sprzedaży na niewielu tytułach”, wspominając też, że „w serwisie iTunes tylko 10 tytułów sprzedano w liczbie egzemplarzy przekraczającej 25 000, podczas gdy całkowita liczba tytułów udostępnionych do płatnego pobrania wynosiła 20 milionów”

⁴⁰Firmy wydawnicze wyjaśniają sytuację „nieuczciwą konkurencją” ze strony „piractwa”, mimo dowodów pokazujących, że osoby dzielące się plikami kupują przynajmniej tyle samo albumów muzycznych i filmów, co osoby nie uczestniczące w wymianie — wpływ wywierany na sprzedaż utworów jako plików do pobrania opisują: Andersen i Frenz (2008), Marsouin (2008), Oberholzer-Gee i Strumpf (2010), Martikainen (2010) i inni przywołani w podrozdziale 1.2. studium nt. dzielenia się plikami w serwisie Quadrature du Net (http://laquadrature.net/wiki/Studies_on_file_sharing_eng).

(SACEM, 2010)⁴¹. Do kwestii skupienia sprzedaży w serwisie iTunes jeszcze powrócimy — jest ona rzeczywiście wysoka w porównaniu z charakterystyką sieci P2P. Przedstawione liczby nie zakładają silniejszej koncentracji zainteresowania niż w przypadku sprzedaży płyt. Wręcz odwrotnie — kluczowa różnica leży w liczbie dostępnych tytułów i w niskim poziomie średniej sprzedaży. SACEM tak naprawdę twierdzi, że jedynie niewielka liczba tytułów generuje przychody na poziomie dającym się sensownie zarządzać. Założenie autora niniejszej książki mówi, że zwiększone zróżnicowanie zainteresowania wśród odbiorców może doprowadzić do powstania nowych zasobów, pozwalających na prowadzenie działalności twórczej i sprawiedliwe oraz dające się zarządzać dysponowanie finansami i przychodami. Kwestią otwartą jest to, czy organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi (tam, gdzie takie organizacje istnieją) i główni przedstawiciele rynku rozrywkowego na całym świecie będą w stanie dostosować się do nowej rzeczywistości. Do tej pory starali się bowiem tę rzeczywistość powstrzymać.

W ostatnich kilku latach dzielenie się plikami w sieciach P2P, gdzie każdy uczestnik jest zarówno odbiorcą, jak i dystrybutorem, według dostępnych opinii straciło na rzecz legalnych lub nieautoryzowanych serwerów strumieniujących dane. Usługi takie dają dostęp do szerokiej gamy zawartości i z tego względu niewiele komentarzy postuluje, by takie częściowe zastąpienie funkcjonalności sieci P2P było niedobrym rozwiązaniem. Modele biznesowe operatorów usług strumieniowania danych, takich, jak Deezer czy Spotify, bazują na reklamach, abonamentach i opłatach od dostawców treści za promowanie ich zawartości. Sam fakt, że cztery znaczące firmy fonograficzne zawarły porozumienie o współpracy z serwisem Spotify (Redwood, 2010), pozwalając na dostęp do całego katalogu ich tytułów, powinien stanowić sygnał ostrzegawczy. Zachowanie takie można odczytywać jako chęć utrzymania, nawet w realiach zaistnienia nowego kanału dystrybucji, tej samej ścisłej kontroli nad doбором treści dostępnych dla odbiorców, jaka ma miejsce w klasycznym procesie wydawniczym⁴². Dodatkowo, jeśli strumienie danych zaczną stanowić główny kanał dostępu do treści, użytkownicy rzeczywiście zostaną sprowadzeni do roli biernych odbiorców.

O ile dzielenie się plikami zostanie uznane za działanie uprawnione, użytkownicy zyskają możliwość wyboru technologii dostępu i usług na podstawie ich dotychczasowych osiągnięć i cech — nie tylko na podstawie faktu, że używanie niektórych z nich niesie ze sobą mniejsze ryzyko niż innych. W ten sposób dokonałaby się transformacja sytuacji z jej aktualnego stanu — nie tylko z uwagi na istnienie procesu dzielenia się plikami, które mimo swoich dużych rozmiarów jeszcze bardziej by urosło, lecz z uwagi na oficjalne przyzwolenie na wymianę zasobów. Skutkowałoby to szerszym zainteresowaniem dziełami kultury i lepszym uznaniem ich autorów. Podobnie znacznie zwiększyłaby się różnorodność dzieł, które są w stanie dotrzeć do szerokiego grona odbiorców. Jakość cyfrowych kopii udostępnianych dzieł ulegałaby również znacznej poprawie. Pojawiłyby się nowe usługi wspierające wymianę zasobów. Twórcy i producenci konkurowaliby w ustanawianiu jak najbardziej produktywnych związków pomiędzy poszczególnymi użytkownikami a innymi punktami zbiorczymi ekonomii kreatywnej, czyli społecznościami twórców działającymi online czy usługami takimi jak koncerty, nauczanie lub projekcje kinowe, bądź też nowe formy publikowania treści na nośnikach pokroju edycji kolekcjonerskich czy w mediach łączonych.

Jeśli wymienianie się bez autoryzacji plikami zawierającymi dzieła myśli twórczej jest użyteczne, można zapytać o to, dlaczego popiera się tylko wymianę niemającą charakteru komercyjnego. Istnieją ku temu dwa powody, szerzej opisane w kolejnych rozdziałach:

- potrzeba zmaksymalizowania zysków przynoszonych przez wymianę (patrz ramka na temat szczególnych korzyści z nierynkowego dzielenia się plikami powyżej);

⁴¹ „w serwisie iTunes tylko 10 tytułów sprzedano w liczbie egzemplarzy przekraczającej 25 000, podczas gdy ogólna liczba tytułów udostępnionych do płatnego pobrania wynosiła 20 milionów” — stwierdzenie wydaje się odnosić ogólnie do serwisu iTunes, nie do członków SACEM, gdyż ogólna liczba tytułów generujących opłaty za pobranie na konto SACEM wynosiła w roku 2009 jedynie 844 186.

⁴² Zachowanie takie można odczytywać jako chęć utrzymania, nawet w realiach zaistnienia nowego kanału dystrybucji, tej samej ścisłej kontroli nad doбором treści dostępnych dla odbiorców, jaka ma miejsce w klasycznym procesie wydawniczym — patrz niżej.

- potrzeba zapewnienia, że wymiana koegzystuje w jak najbardziej zharmonizowany sposób z innymi działaniami kulturowymi, szczególnie takimi, które prowadzą do wymiany środków pieniężnych i pomagają w finansowaniu działań twórczych.

4. ZRÓWNOWAŻONE ZASOBY DLA DZIAŁAŃ TWÓRCZYCH

Istnieje karykaturalna wizja internetu, która uniemożliwia konstruktywne podejście do przeznaczania zasobów finansowych na działania twórcze i kulturę. Osoby przyjmujące taki punkt widzenia widzą rozwój nierynkowej wymiany plików w internecie jak czarną dziurę, która pochłonie w całości ekonomię kultury wraz z samą kulturą. Wśród nich pokutuje również wyobrażenie internetu jako Eldorado nowych przemysłów kulturowych, w którym będą w stanie kwitnąć, o ile obecnie obowiązująca zasada rzadkości kopii dzieł znalazłaby swoje zastosowanie również w świecie wirtualnym. Christine Albanel, była francuska minister kultury, wyraziła tę wizję w najczystszej postaci w materiale objaśniającym do ustawy dotyczącej internetu i twórczości z roku 2008:

„Obecnie możliwa jest użyteczna dla wszystkich konsumentów przemiana sieci cyfrowych w prawdziwe narzędzia rozpowszechniania dóbr niematerialnych — szczególnie w dziedzinie kultury. Będzie to jednak możliwe tylko wtedy, gdy przestrzegać się będzie zasad rządzących własnością intelektualną. Jednocześnie warunki tworzenia takich dzieł nigdy nie były w większym stopniu zagrożone. W roku 2006 we Francji wymieniono miliardy plików z zawartością muzyczną lub audiowizualną⁴³.”

Szerzej tę kwestię opisuje rozdział II.

Czytelnik powinien już w tym momencie zrozumieć, że autor tej publikacji postrzega pomysł utrzymania rzadkości kopii dzieł nie tylko za niemożliwy do realizacji, lecz także za zdecydowanie szkodliwy. Proceder taki ma na celu pozbawienie jednostki możliwości nieodzownych do tworzenia współdzielonej kultury. Scenariusz czarnej dziury jest błędny sam w sobie: jakikolwiek negatywny efekt nastąpi w wyniku nierynkowego dzielenia się utworami, będzie on niewielki i dotknie niektórych tylko form aktywności kulturowej, a wraz z tym źródeł przychodu twórców, podczas gdy wpływ dzielenia się na inne formy aktywności będzie pozytywny. Nim zostanie przedstawione, jak autor książki proponuje finansować gospodarkę twórczą zgodną z ideą dzielenia się plikami, należy zebrać fakty dotyczące wpływu tej działalności na kulturę. Pomoże to w wyjaśnieniu, dlaczego autor tego opracowania nie postrzega dzielenia się plikami jako szkodliwego procederu, który należy wyeliminować, lecz jako nieodzowną część kreatywnej gospodarki przyszłości.

Komentatorzy uważający, że kreatywność w dziedzinie kultury jest powoli uśmiercana, przyjmują za swój ulubiony przykład muzykę. Niezależne badania koncentrujące się na muzyce pokazują jednak, że zwiększenie zakresu dzielenia się plikami nie zmniejsza przychodu z danego dzieła (Oberholzer-Gee i Strumpf, 2007; Oberholzer-Gee i Strumpf, 2010) lub zmniejsza ów przychód tylko o nieznaczną⁴⁴ i do tego zmienną wartość (Andersen i Frenz, 2008). Rynek nagrań muzycznych rzeczywiście skurczył się, co inne badania przypisują procesowi dzielenia się plikami (Liebowitz, 2005). Ta oczywista sprzeczność najprawdopodobniej wynika ze zmian wzorca podaży. Główni wydawcy zareagowali na niemożność uzyskania wyłączności na dystrybucję dzieł w wersji cyfrowej poprzez ograniczenie podaży i skupienie się na niewielkiej liczbie tytułów. Do tej pory pozwoliło im to na utrzymywanie, a nawet zwiększanie, zysku na każde dzieło, lecz kosztem zmniejszenia całkowitego rozmiaru rynku i środków wypłacanych prawie wszystkim artystom. Skurczenie się rynku częściowo zrekompensowała zwiększona podaż niezależnych twórców producentów i twórców działających indywidualnie, lecz ich działalność pozostaje zagrożona tak długo, jak długo pozostają oni zależni od scentralizowanych systemów rozpowszechniania i promocji dzieł. Mimo tego, całkowity rozmiar rynku muzycznego nigdy nie przestał rosnąć, o ile bierze się pod uwagę nie tylko rynek sprzedaży nagrań muzycznych, lecz również koncerty, nauczanie gry i instrumenty — patrz podrozdział 7.4.

⁴³...miliardy plików z zawartością muzyczną lub audiowizualną — patrz <http://www.senat.fr/leg/pj107-405.html>.

⁴⁴...zmniejsza ów przychód tylko o nieznaczną — najwyżej 20%.

Badania poświęcone filmom i materiałom audiowizualnym (Marsouin, 2008; Martikainen, 2010) prowadzą do takich samych wniosków: nierynkowe dzielenie się plikami funkcjonuje w idealnej synergii ze sprzedażą biletów kinowych, zaś sprzedaż nagrań na DVD i płatne pobrania plików odczuwają skutki nierynkowej wymiany plików tylko w niewielkim stopniu (o ile w ogóle je odczuwają).

Nawet wymiar sprawiedliwości często wyrażał sceptycyzm w stosunku do żądań wydawców, którzy uważają nieautoryzowaną wymianę plików za równoważną utracie przychodów. Jest to jedną z przyczyn, dla których odpowiednie grupy zainteresowań lobbowały za wprowadzeniem umowy *Anti-Counterfeiting Trade Agreement* (ACTA), której ratyfikacja jest obecnie [2011 — przyp. red.] przedmiotem gorących debat, chcąc w sposób jednoznaczny zaznaczyć swój punkt widzenia i uwolnić się od konieczności udowadniania poniesionych strat (KEI, 2008).

Debata bez wątpienia będzie kontynuowana, lecz na podstawie dotychczas zgromadzonych danych pierwotnym powodem zaproponowania nowych systemów finansowania działalności twórczej nie jest domniemany niszczący efekt wywołany przez nierynkowe dzielenie się plikami. Istnieje inny, znacznie bardziej pociągający powód poszukiwania nowych zasobów na finansowanie działalności twórczej — jest nim możliwość wykorzystania historycznej okazji. Dzielenie się plikami otwiera drogę do zbudowania społeczeństwa kulturowego „wielu dla wszystkich”, w którym każdy ma dostęp do informacji, środków ekspresji oraz dzieł, mając też szansę przyczynić się do ich powstawania. W takim społeczeństwie wiele osób będzie produkowało dzieła zasługujące na uwagę, zaś niektórzy — w liczbie o wiele większej niż dziś — zwrócą na siebie uwagę wielu odbiorców. Jest to społeczeństwo „wielu dla wszystkich”, dzięki przekształceniu ostrego do tej pory rozgraniczenia pomiędzy producentami a konsumentami — tymi, którzy tworzą dzieła i tymi, którzy zyskują do nich dostęp — w ciągle spektrum. Wszyscy znajdują się w sytuacji, w której mogą czerpać korzyści ze wspólnych dóbr kultury, o ile da się je utrzymać z pomocą odpowiednich mechanizmów nagradzania i finansowania.

Przejście do społeczeństwa „wielu dla wszystkich” stawia niebagatelne wyzwania. W epoce informacji praktyki kulturowe mnożą się na niespotykaną dotąd skalę, głównie dlatego, że są w przeważającej części nierynkowe. Nowych działań nie da się sfinansować wyłącznie w tradycyjny sposób. Odnosi się to w szczególności do procesu kreowania możliwości: jeśli wiele jednostek ma uczestniczyć w nowych działaniach twórczych i wytwarzać materiały, które mogą być interesujące dla innych, potrzebne są środki pieniężne i czas, by te materiały były coraz lepsze. Mechanizmy finansowania twórczości spełnią swoje zadanie tylko wtedy, gdy można je będzie wprowadzić w życie bez wysokich kosztów transakcyjnych dla użytkowników, a także bez ograniczania wolności działań, bez których niemożliwe jest podjęcie udostępniania plików innym. Dodatkowo finansować będzie trzeba znacznie szersze obszary działalności twórczej, przy prawdopodobnie zmniejszającym się udziale niektórych z aktualnie działających źródeł (telewizja, sprzedaż dzieł na materialnych nośnikach)⁴⁵. Należy więc opracować nowe środki finansowania, zdolne do wzrostu wraz ze wzrostem aktywności kulturowej i artystycznej oraz do przyczynienia się do uznania jakości wśród oferowanych produktów. Pytanie: jak to zrobić?

Należy wpięrow zdefiniować zakres czynności stanowiących przedmiot zainteresowania nowego modelu, gdyż różni jego uczestnicy kładą nacisk na różne elementy działalności twórczej i kulturowej. Debata na temat finansowania twórczości toczyła się głównie w kontekście znacznie zawężonej wizji, koncentrującej się na prywatnej konsumpcji dóbr kultury, wydajności finansowej firm produkujących i rozpowszechniających owe dobra i — w mniejszym stopniu — środkach gromadzonych przez organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Rysunek 4.1 umieszcza wyżej wspomniane domeny w szerszym kontekście, pozwalając dostrzec, jakie wyzwania przed nimi czekają.

Przed wszystkim przyjrzyjmy się kilku popularnym poglądom. Z opłat za prawa autorskie i tantiem rozdzielanych pomiędzy twórców przez wydawców i organizacje zbio-

⁴⁵...sprzedaż dzieł na materialnych nośnikach — sprzedaż nośników fizycznych pozostanie — wbrew temu, co sądzą niektórzy — działaniem dość częstym. W świecie pełnym ciągle rozwijającej się informacji potrzebne są nośniki do jej zapisywania i przechowywania. Obrót związany ze sprzedażą nośników jednak spadnie w stosunku do czasów, gdy informacje przekazywano wyłącznie na nośnikach materialnych.

Organizacja i finansowanie społeczne kultury i twórczości	Praktyka kulturowa i artystyczna	
Przemysł medialny	Działania nierynkowe	Profesjonalne działania kulturowe i artystyczne (nauczanie, występy, instytucje pamięci)
	Rynki treści przemysł-klient	
	Rynki treści przemysł-przemysł	
	Dostarczanie środków (urządzeń, telekomunikacyjnych i usług)	

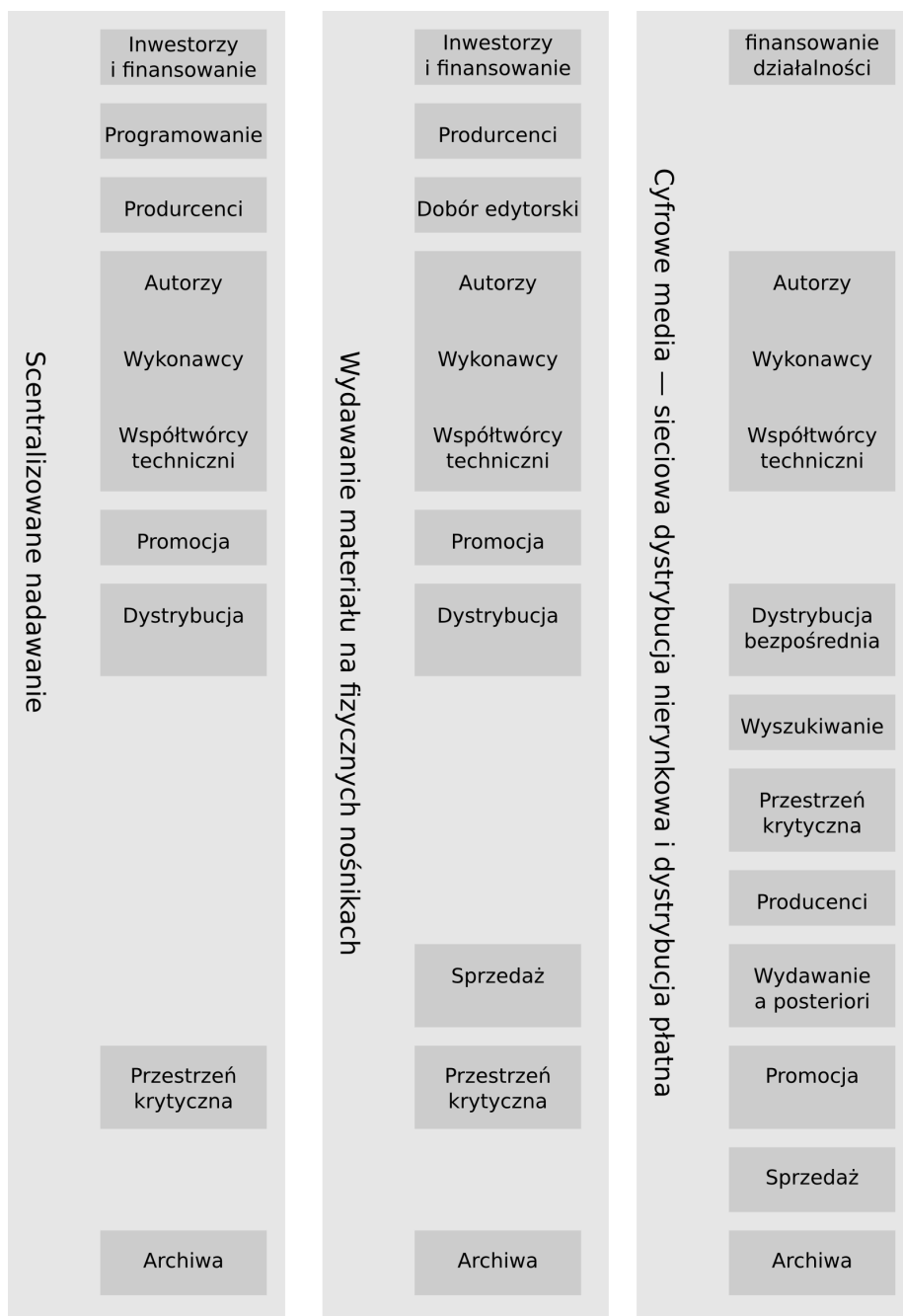
Rysunek 4.1 — Działania kulturowe i twórcze wraz z ich ekonomią.

rowego zarządzania prawami autorskimi jedynie niewielki odsetek — za wyjątkiem książek — pochodzi z prywatnej konsumpcji dóbr kultury, obojętnie, czy to w postaci fizycznej, czy cyfrowej (patrz sekcja B2C, Business to Consumers, przemysł-konsument, na rysunku 4.1). Podobnie gospodarka dóbr kultury przedstawia sobą jedynie wycinek gospodarki artystycznej i kulturowej, która jest *de facto* zdominowana przez wspieranie działań nierynkowych (UNU-MERIT, 2006, str. 123–126) i dostarczanie usług, zarówno odpłatnych, jak i darmowych (edukacja, występy na żywo, projekcje kinowe, itd.) Benhamoi, Sagot i Duvaurox (2007) wykazali, że artyści pobierają stosunkowo niewielką (i do tego szybko malejącą) część swoich przychodów z prawa autorskiego. Uogólniając, odsetek przychodów artystów z tytułu sprzedaży dóbr kultury takich, jak nagrania muzyczne zmniejsza się (SACEM, 2010).

Powyższe uwagi nie powinny doprowadzić do tego, byśmy porzucili rozważania nad wyjątkowo skomplikowanym łańcuchem działań, których wymaga stan ekosystemu twórczości. Jak pokazuje rysunek 4.2, ekonomia twórcza rozwijająca się w kontekście powszechnego dzielenia się dziełami w postaci cyfrowej nie jest pozbawiona pośredników — wręcz odwrotnie. Na wspomnianym rysunku trzecia kolumna przedstawia scenariusz skrajny, gdzie autorzy i artyści rozpowszechniają swoje dzieła bezpośrednio w internecie, zaś gracze komercyjni uczestniczą w ich działaniach lub publikują ich dzieła *ex post*. Autor nie wierzy, by ten scenariusz stał się obowiązkowy, lecz pewne jego elementy są już obecne na rynku. Dodatkowo pomaga on w rozważaniach na temat funkcji, których istnienie jest niezbędne dla prawidłowego funkcjonowania ekosystemu twórczości w erze cyfrowej. Wiele funkcji wytwarzających wartość dodaną, jakie występują w tradycyjnych modelach wydawniczych i nadawczych, nie zaniknie, choć pojawiać się one będą na innych etapach tworzenia. Potrzebne są też nowe funkcje, dzięki którym możliwe będzie np. wyszukiwanie. Jeszcze inne funkcje będą musiały zaistnieć w znacznie bardziej wymagających warunkach: dostrzeganie wartościowych dzieł, dobór edytorski tychże pod kątem dalszej publikacji, krytyka, bez której nie istnieje obieg kultury — to wszystko będzie musiało dotyczyć znacznie większej ilości dzieł.

Mamy więc wielkie szanse i wielkie wyzwania. Chcąc się do nich odnieść, należy sprawdzić szerszy repertuar rozwiązań promujących żywą i zgodną z ideami dzielenia się ekonomię kulturową. Istniejące mechanizmy, takie jak rynkowy obrót dobrami i usługami, przychody z prawa autorskiego z komercyjnego wykorzystywania utworów lub dotacje państwowe⁴⁶, pozostaną nieodzowne. Pojawiają się nowe mechanizmy, takie jak

⁴⁶dotacje państwowe — dofinansowanie publiczne z różnych poziomów administracji państwowej odpowiada za 30–50% środków na kulturę w krajach rozwiniętych.



Rysunek 4.2 — Role i funkcje w mediach

dobrowolne gromadzenie wspólnych zasobów w celu sfinansowania określonych projektów. Pokażą one swoim istnieniem, że możliwe jest odniesienie się do niektórych wyzwań finansowania działalności w mediach cyfrowych, dotyczących na przykład dziennikarstwa śledczego lub produkcji filmów dokumentalnych. Stopień, w jakim rozwiązania takie są skalowalne, jest jednak nieznanym. Doprowadziło to do rozważań nad rozwiązaniami, które bezpośrednio podchodzą do kwestii potrzeb finansowych w społeczeństwie kulturowym „wielu dla wszystkich”. W dalszej części niniejszej książki autor analizuje potrzeby i potencjał mutualizacji organizowanej na wielką skalę na mocy prawa. Sam termin „mutualizacja”, czyli zorganizowane zbieranie zasobów pomiędzy stronami, które łączy wspólny cel, nie jest często używany w angielszczyźnie, gdzie najczęściej odnosi się on do procesu przekształcania się spółki akcyjnej w spółdzielnię. W XIX wieku mutualizm wzrastał, głównie we Francji i Włoszech, jako ruch polityczny i społeczny, organizujący

spółdzielnie we wszystkich sektorach produkcji, handlu i usług. Promował mechanizmy współuczestnictwa w gromadzeniu zasobów w domenach, w których każdy jest producentem i użytkownikiem dóbr i usług. Mutualizm konkurował z socjalizmem, a w epoce internetu na powrót staje się on istotny. W tej książce, oprócz ochotniczego gromadzenia zasobów, rozważany jest mutualistyczny schemat finansowania działalności kulturowej i ekspresyjnej, który zbudowany jest na narzuconych prawem, czyli obowiązkowych opłatach. Schemat ten autor nazwał „Kreatywnym Wkładem” (*Creative Contribution*).

Zawartość kolejnych rozdziałów powinna zainteresować nawet tych czytelników, którzy nie postrzegają pomysłu przymusowego wkładu finansowego w rozwój wspólnych dóbr kultury jako niezbędnego, czy nawet istotnego. Dalsza część książki podejmuje tematy praw, których ustalenie jest niezbędne dla wszystkich uczestników działań kulturowych, szczegółowego modelowania wynagradzania twórców wartościowych dzieł, analizy globalnych potrzeb nowych projektów twórczych, proponowanych ram systemów mierzenia użytkowania dzieł, które zapewnią odpowiednie wynagrodzenie twórców bez ingerencji w prywatność użytkowników, a także demokratycznego zarządzania mutualistycznymi systemami finansowania prowadzonego na szeroką skalę. Każdy z tych tematów jest istotny dla każdego systemu zamierzającego odnieść się do kwestii zrównoważenia kultury cyfrowej.

Mimo powyższych wyzwania, obowiązkowy wkład finansowy, jaki proponuje idea Kreatywnego Wkładu, ma szereg silnych stron, które powodują wzrost takich idei jako kluczowych efektów blisko dziesięciu lat debatowania nad mechanizmami finansowania twórczości, które uznawałyby prawo do nierynkowego dzielenia się zasobami w grupie jednostek. W ciągu ostatnich kilku lat pomysły te przedstawiano w wielu kręgach — od parlamentów po społeczności wolnej kultury, od zrzeszeń artystów po internetowe ruchy wolnościowe. Debaty te dopomogły w ustaleniu kilku kluczowych kwestii, które poddać należy głębszej analizie⁴⁷. Kto powinien uczestniczyć w takich mechanizmach? Którą część naszej „galaktyki działań twórczych i gospodarczych” powinni wspierać uczestnicy? Gdzie powinna zakończyć się mutualizacja, by nie stać się swoistym oportunistycznym podatkiem, pobieranym gdzie bądź, bez jasno ustalonych zasad? Proponowane w rozdziałach 5–8 reguły szczegółowo odnoszą się do powyższych kwestii, lecz dobrze będzie od razu nakreślić podstawowe założenia⁴⁸:

1. Każdy, kto ma szerokopasmowy dostęp do internetu, czerpie lub czerpać będzie ze wspólnych zasobów cyfrowej kultury, a jej kluczową siłą napędową jest dzielenie się. Zasadne jest więc założenie, że każdy powinien mieć swój wkład w istnienie dzieł stanowiących część owego wspólnego dobra, w ich jakość i uznanie tej jakości. Wkład musi odbywać się z zachowaniem jasno określonych praw, zaś każdy uczestnik musi mieć możliwość zdecydowania, jak jego wkład zostanie spożytkowany.

2. Podstawowym sensem omawianego tu wkładu w kulturę jest wynagradzanie twórców i współtwórców⁴⁹ dzieł. W praktyce będzie on przewyższał efekt wywierany na źródła przychodu artystów przez istnienie prawa do dzielenia się, lecz podstawowa idea tego wkładu to nie rekompensata. Leży ona w nowo sformułowanych prawach społecznych wszystkich uczestników wspólnej kultury.

3. Zasadne jest również włączenie wkładu wszystkich użytkowników internetu uczestniczących w darmowej nierynkowej wymianie dzieł w proces produkcji dzieł cyfrowych wymagających uprzednich inwestycji. Wkład ten jednak musi odpowiadać stopniowi, w którym dzieła te są ukierunkowane na internet lub w nim wykorzystywane. Ważne jest też, by internauci wnosili swój wkład w efekty procesu twórczego, których nie da się łatwo zrealizować w kontekście rynkowym, czyli np. w osobiste projekty artystyczne, dziennikarstwo śledcze czy fotoreportaże. Przydzielanie środków na wspieranie rozwoju takich projektów byłoby całkowicie zależne od upodobań użytkowników.

⁴⁷Debaty te dopomogły w ustaleniu kilku kluczowych kwestii, które poddać należy głębszej analizie — szczególnie warto zapoznać się z punktem 10 dokumentu *How-to for Sustainable Creativity* na stronach Free Culture Forum; [http://fcforum.net/sustainable-models-for-creativity/how-to-manual\char"005C\relax{}#models](http://fcforum.net/sustainable-models-for-creativity/how-to-manual\char).

⁴⁸podstawowe założenia — cztery wymienione elementy można traktować kumulacyjnie.

⁴⁹...wynagradzanie twórców i współtwórców — na przykład wykonawcy, jak też współautorzy twórczy oraz techniczni.

4. Ważne jest również wspieranie środowiska, w którym dochodzi do zauważania i rozpoznawania ciekawych dzieł. W takim procesie konieczne jest współdziałanie wielu osób i istnienie funkcjonalności umożliwiających użytkownikom znajdowanie, rozpoznawanie, a wreszcie wytwarzanie jakości w zalewie dzieł. Część takich możliwości już trwale wpisało się w środowisko lub może tak się z nimi stać przy wykorzystaniu abonamentów, darowizn, czy zysku z reklam zewnętrznych. Inne wymagają bardziej globalnych systemów wzajemnego finansowania, by zapewnić im stabilność.

Kończąc wstępną część niniejszej książki, należy wspomnieć, że wprowadzenie społecznego (mutualistycznego) mechanizmu finansowania działalności twórczej w odpowiedzi na nowy kontekst technologiczny nie oznacza zerwania z przeszłością. Kultura uznawana jest za szczególną domenę, więc działania twórcze i ich autorów finansuje się z wykorzystaniem różnych mechanizmów. Mechanizmy pośrednie (sponsoring, publiczne fundusze przekazywane podmiotom o określonym statusie i na określone działania, ulgi podatkowe czy finansowanie wzajemne z opłat, tantiem i darowizn) zawsze przewyższały wpływy z bezpośredniej sprzedaży dóbr kultury. Przewaga nowych, zmutualizowanych form finansowania twórczości leży w ich funkcjonowaniu w grupie użytkowników równych sobie, w kontekście zdobyczy informatyki. Użytkownicy ci tworzą dodatkowe więzi między twórcami, dziełami i użytkownikami, bez konieczności wprowadzania inwazyjnych mechanizmów kontroli prywatnego użytkownika utworów.

Czego możemy oczekiwać od zmutualizowanych mechanizmów finansowania, w rodzaju Kreatywnego Wkładu?

- Istotnego zwiększenia faktycznej różnorodności kulturowej; patrz rysunek 3.2;
- Realnych wynagrodzeń wynikających z nierynkowego wykorzystania dzieł w postaci cyfrowej rozdzielanych pomiędzy większość twórców i współtwórców, głównie jednak mających charakter wynagrodzenia dodatkowego, nie podstawowego;
- Wkładu w mechanizmy pomagające w tworzeniu i utrzymywaniu jakości w różnych mediach, w tym mediach wschodzących — patrz rozdział 7.3.

Czego nie powinniśmy oczekiwać?

- Tego, że mechanizmy te staną się jedynym źródłem dochodu wszystkich twórców, lub że będą w stanie sfinansować cały łańcuch produkcyjny;
- Że pomogą zachować komercyjne modele niecieszące się wiarygodnością, w tym sprzedaż online na szeroką skalę dzieł kultury w wersji cyfrowej z zachowaniem monopolistycznych cen, za to bez wartości dodanej — patrz punkt 12 w rozdziale II.

Podejźmy teraz do kluczowej kwestii: na jakich podstawach należałoby oprzeć proponowany nowy mechanizm? Czy powinno się go postrzegać jako sposób na organizację rynku kultury i mediów? Jako szczególną formę wprowadzenia ochrony dzieł przez prawa autorskie, zreformowane od wewnątrz? A może jako umowę społeczną opartą na prawach sformułowanych na nowo? Naturalne jest, że żaden z modeli nie będzie stanowić całej odpowiedzi — nowy model przejmie pewne cechy każdego z powyższych. Następny rozdział stara się przedstawić możliwy stan równowagi między tymi trzema podejściami.

Kreatywny Wkład

5. JAKIE PRAWA I DLA KOGO? WYBÓR MODELU

W ciągu ostatnich kilku lat zaproponowano kilka modeli wykraczających poza represjonowanie procesu dzielenia się plikami. W tym rozdziale przedstawiona jest analiza tych modeli i uzupełnienie ich o propozycję autora. W przypadku każdego modelu przedstawione są jego silne i słabe cechy, jak też przeszkody, które należy przezwyciężyć, by modele te wprowadzić skutecznie w życie.

Główna różnica między poszczególnymi modelami leży w przyznawanych przez nie prawach. Czy przyznają one jednostkom prawo do rzeczywistego użytkowania dzieł? Na jakiej podstawie zakładają wynagradzanie twórców? Wychodząc od modeli nieuznających praw jednostek do dzielenia się treściami, analizując ograniczenia wynikające z ochrony prawa autorskiego i z innych mechanizmów rekompensujących legalizację dzielenia się plikami, naszkicujemy tu kluczowe cechy nowego modelu opartego na prawach społecznych. Celem autora jest sformułowanie modelu umożliwiającego długofalowe finansowanie gospodarki kreatywnej, w której nierynkowe dzielenie się utworami w wersji cyfrowej pomiędzy jednostkami uznaje się za działanie uprawnione.

5.1. DOSTĘP BEZ PRAWA DZIELENIA SIĘ: PŁATNE POBIERANIE I SERWERY STRUMIENIOWE

Dylemat przemysłu medialnego

W roku 1997 autor opublikował artykuł na łamach „First Monday”, recenzowanego pisma dostępnego online i poświęconego badaniom internetowym. Artykuł *Attention, media, Value and Economics* (Aigrain, 1997) stanowił głos w dyskusji na temat „ekonomii zainteresowania”, zainicjowanej kilka miesięcy wcześniej przez Goldhabera (1997) i Ghosha (1997). Opierając się na poprzednim opracowaniu autora (Aigrain, 1996) artykuł analizował wysokość kwoty, jaką poszczególne osoby są skłonne przeznaczyć na godzinne obcowanie z np. muzyką czy materiałem wideo. Odpowiedź zależna była od warunków obcowania z kulturą, jak też od natury tego kontaktu. Nie było zaskakujące, że ludzie są skłonni zapłacić więcej za unikatowe wrażenia z występu na żywo⁵⁰, a nawet w sytuacjach, gdy wydarzenie ustanawia jedynie więź pomiędzy jego uczestnikami — jak dzieje się to podczas projekcji kinowej. Wrażenia osiągnane podczas występu na żywo nie przenoszą się na obcowanie z nagraniami takich występów lub transmisjami tychże, nadal da się jednak zauważyć zróżnicowanie form dostępu i wykorzystywania dzieł. Istotne jest więc to, co ludzie robią z treściami. Jak dotąd, nadal płaci się więcej za nagrania muzyczne i wideo niż za radio i telewizję, nawet wliczywszy w to opłaty pośrednie w formie reklam⁵¹. Dzieje się tak, ponieważ posiadanie nagranej treści pozwala jej posiadaczowi na szereg działań, z których kopiowanie jest tylko jednym. Ostatnie wydarzenia pokazują, że użytkownicy nie kupują dzieł, jeśli zabrania się im sporządzania ich kopii, co pokazało na przykład ostre odrzucenie przez klientów idei płyt CD zabezpieczonych przed kopiowaniem, czy treści cyfrowych wyposażonych w mechanizmy zabezpieczające, których nie da się łatwo obejść⁵².

⁵⁰Nie było zaskakujące, że ludzie są skłonni zapłacić więcej za unikatowe wrażenia z występu na żywo — podkreślił to już Michael Goldhaber, wyjaśniając wyższą wartość przypisywaną występom na żywo faktem, iż odbiorcy „zyskują iluzję zainteresowania ze strony wykonawców”. Praca autora pokazuje, że faktyczna wartość ekonomiczna związana z występami na żywo jest dwudziestokrotnie wyższa niż dla materiału na płycie DVD i 100 razy wyższa niż dla transmisji z występu na żywo. Obojętnie, czy odbiorcy mają wrażenie skierowania na nich uwagi wykonawców, jasno oddzielają oni fizyczną obecność podczas wydarzenia od relacji mediów.

⁵¹...w formie reklam — na pierwszy rzut oka reklamy wydają się być opłacane przez reklamodawców, lecz koszt reklam jest przeniesiony na konsumentów.

⁵²Ostatnie wydarzenia pokazują, że użytkownicy nie kupują dzieł, jeśli zabrania się im sporządzania ich kopii, co pokazało na przykład ostre odrzucenie przez klientów idei płyt CD zabezpieczonych przed kopiowaniem, czy treści cyfrowych wyposażonych w mechanizmy zabezpieczające, których nie da się łatwo obejść — zabezpieczenia przed kopiowaniem płyt DVD, pod postacią szyfrowania treści, zostały złamane już w roku 1999 z udziałem oprogramowania DeCSS napisanego pierwotnie przez Jona Lecha Johansena, młodego programistę z Norwegii. DeCSS jest oprogramowaniem szeroko dostępnym poza Stanami Zjednoczonymi, wykorzystywanym na

Dowody tego typu były dostępne dla przemysłu wydawniczego i dystrybucyjnego przez prawie piętnaście lat. W świecie cyfrowym jest to czas znaczący. Przemysł mógłby przededefiniować sam siebie i stać się producentem treści wysokiej jakości, wspierając związki między artystami a fanami lub między fanami, pomagając ludziom w wyszukiwaniu treści, które mają szansę im się spodobać — albo starać się pozostać strażnikiem, sprzedając dostęp do kopii dzieł lub udostępniając prawa do użycia dzieła po monopolistycznych stawkach.

Nie wszystkie przedsiębiorstwa medialne podążają tą drugą ścieżką. Przykładem jest hollywoodzki przemysł filmowy, który utrzymuje wysoki poziom inwestycji w wysokobudżetowe produkcje (na przykład *Władca Pierścieni*, *Avatar*, ...) wychodząc z założenia, że te bająnskie sumy doprowadzą do wyprodukowania treści wysokiej jakości, z którymi każdy będzie chciał się zapoznać — właśnie ze względu na ich jakość, albo, ironicznie, tylko ze względu na wyłożoną na ich realizację kwotę. Szuka też nowych możliwości realizowania przychodów z towarów powiązanych ze swoimi produkcjami albo lokowania produktów. Podobnie producenci seriali telewizyjnych zrozumieli, że serwisy umożliwiające strumieniowanie amatorskich nagrań wideo mogą stać się dodatkowym kanałem dystrybucji ich produkcji, równoważącym straty oglądalności w telewizji. Z tego powodu nie sprzeciwili się otwarcie kopiowaniu tworzonych przez siebie treści, lecz zagrozili operatorom odpowiednich serwisów internetowych procesami, jeśli ci nie przystaną na proponowane warunki współpracy⁵³.

Z drugiej strony największe firmy przemysłu muzycznego początkowo kurczowo trzymały się uludy utrzymania oligopolu na sprzedaż nagrań muzycznych lub licencjonowanie praw do ich odtwarzania — co było zagranem jeszcze bardziej intratnym, gdyż opłaty pobierano by przy każdym odsłuchaniu utworu. Ich działania odniosły skutek tylko częściowo: jednostki faktycznie płacą za treści, lecz najchętniej robią to, gdy nie występuje wyłączna kontrola kopii pod postacią cyfrowego zarządzania prawami, uniemożliwiającego kopiowanie utworów lub podejmowanie innych nieuprawnionych działań. Korzystają ze strumieniowego dostępu do danych, nielegalnego lub umożliwianego przez serwisy finansowane z reklam i abonamentów, których utrzymanie na dłuższą metę jest niepewne.

Mimo początkowych rozbieżności, przemysł nagrań audiowizualnych i wydawcy muzyki zaczynają podążać w kierunku wspólnego zbioru podstawowych idei. Intencją ich działań jest umożliwienie dostępu do szerokiego wachlarza dzieł bez oferowania użytkownikom prawa do dzielenia się z innymi. Czy internet może stać się jednym wielkim systemem udostępniającym *wideo na żądanie*? Pokusa takiego rozwiązania jest w oczach firm z sektora mediów podwójna: mogą one pewne zagwarantować sobie wpływy ze sprzedaży praw do udostępniania ich produkcji pośrednikom, ale — co ważniejsze — zachowują możliwość skupiania zainteresowania odbiorców na niewielu dziełach, kontrolując określoną liczbę kanałów dystrybucji, za pośrednictwem których można prowadzić też działania promocyjne i marketingowe. Tu leży najistotniejszy powód sprzeciwu wobec dzielenia się plikami: gdy setki milionów jednostek mogą dzielić się zasobami, wówczas one same stają się kanałem dystrybucji. Jak pokazano w rozdziale 3, niektóre dzieła skupiają na sobie znacznie większą uwagę niż inne, lecz w scenariuszu tego typu różnice nie są już aż tak widoczne. Najgorsze z punktu widzenia mediów jest jednak to, że nie wiadomo, które utwory cieszyć się będą największym powodzeniem.

Oligopol

Termin „oligopol” oznacza niewielką liczbę firm, które wspólnie kontrolują podaż dóbr określonej kategorii, przez co są w stanie ustalić ich dostępność dla odbiorców oraz ich ceny. Oligopole istnieją w przemyśle

skalę światową do odtwarzania płyt DVD za pomocą wolnego oprogramowania i do ich kopiowania. Program stał się obiektem pozwu sądowego w Stanach Zjednoczonych, co z kolei doprowadziło do mobilizacji społeczności programistów, skutkiem czego było pojawienie się humorystycznych produktów pobocznych. Patrz np. Touretzky (2004).

⁵³Z tego powodu nie sprzeciwili się otwarcie kopiowaniu tworzonych przez siebie treści, lecz zagrozili operatorom odpowiednich serwisów internetowych procesami, jeśli ci nie przystaną na proponowane warunki współpracy — jedna ze spraw, Viacom przeciwko Google, została rozstrzygnięta na korzyść firmy Google, patrz US Southern New-York DC, 23 czerwca 2010, http://www.google.com/press/pdf/msj_decision.pdf.

fonograficznym, gdzie ponad 75% produkcji i 90% dystrybucji kontrolują cztery międzynarodowe przedsiębiorstwa. Oligopole można również spotkać w amerykańskiej kinematografii i w sektorze dystrybucji filmów w kinach wielu państw świata. W sferze koncertów istnieje quasi-monopol przedsiębiorstwa LiveNation organizującego międzynarodowe trasy koncertowe. We Francji, mimo że istnieje quasi-monopol na rynku księgarskim, sam fakt istnienia niezależnych wydawnictw i co prawda niewielkiej, lecz zauważalnej liczby niezależnych księgarni, zapewnia już wystarczająco zróżnicowaną podaż książek. W przypadku konsolowych gier wideo, kontrola oligopoli dotyczy bardziej samych urządzeń niż wydawanych na nie tytułów. We wszystkich obszarach działalności kontrola stoi przed wyzwaniem rzucanym przez cyfrowy świat sprzęgnięty w sieć. Pojawiają się jednak próby scentralizowania dostępu i marketingu online, co może skutkować pojawieniem się nowego typu kontroli nad podażą dzieł. Dla przykładu, firma Apple utrzymuje silną pozycję na rynku rozpowszechniania nagrań cyfrowych dzięki serwisowi iTunes, co wzmocnione jest jeszcze przez produkcję urządzeń przez Apple i utrzymywanie przez tę firmę serwisu z aplikacjami (AppStore). Apple chce skorzystać z efektu dźwigni, by uruchomić swoje działania w innych jeszcze mediach, zaś pozostali gracze na rynku starają się naśladować to przedsiębiorstwo, czego przykładem jest księgarnia internetowa Amazon i jej czytnik Kindle. Google chce wykorzystać swoją wiodącą pozycję na rynku wyszukiwarek do przejścia do innych domen. Ma on bardziej otwarte niż konkurencja podejście do urządzeń (w postaci platformy dla urządzeń przenośnych Android) oraz sklepów z aplikacjami, lecz zastrzeżenia budzi ewolucja należących do spółki serwisów tematycznych (YouTube, GoogleBooks) oraz umowy na wyłączność podpisywane z wydawcami i bibliotekami. Jednym z wyzwań podnoszonych w toczącej się obecnie debacie jest przeciwdziałanie potencjalnemu przechwyceniu internetu przez wąską grupę zainteresowań.

Różne smaki

Głównym składnikiem modelu „dostępu bez dzielenia się” jest przyznawanie pośrednikom komercyjnych licencji, pozwalających im — i tylko im — na oferowanie licencjonowanych treści w postaci strumienia danych czy plików do pobrania. Odbiorcy mogą uzyskać dostęp do dzieł bez ponoszenia opłat w serwisach finansowanych z reklam lub wykupywać abonamenty na dostęp do serwisu bądź płacić za każdy utwór, lecz w każdym przypadku zakazana jest wymiana zawartości między użytkownikami. Idea ta rozwijana jest w wielu „smakach”, które opisane są poniżej — pokazują one bowiem grę toczącą się między firmami sektora mediów, przedstawicielami przedsiębiorstw telekomunikacyjnych, nowymi pośrednikami i (o ile takowe istnieją) organizacjami zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Różne realizacje tej idei podzielono ze względu na zależności występujące między graczami: integracja pionowa, monopol dystrybucyjny, kartel posiadaczy praw autorskich i zbiorowe zarządzanie na mocy licencji prawnej.

Integracja pionowa występuje już na rynku. Pomysł jest prosty, a konsumenci w wielu krajach mogli już go zobaczyć pod różnymi przebrańiami. W roku 2009 była to oferta zakupu telefonu Nokia i wykupienia abonamentu u dowolnego dostawcy usług telekomunikacyjnych, za co klient otrzymywał roczny dostęp do (prawie całego) katalogu muzycznego wytwórni Universal Music. W rozgrywce takiej brać udział chcieli wszyscy operatorzy telefonii komórkowej i dostawcy aparatów telefonicznych, więc główne firmy fonograficzne zorganizowały aukcję, która wyłoniła firmę mającą udostępnić klientom katalog nagrań. Prowadzi to do rozczłonkowania rynku treści, gdzie odbiorcy muszą decydować, do których katalogów chcą zyskać dostęp. Wywołuje to też bardziej preferencyjne traktowanie treści niektórych dostawców, w szczególności tych wiodących. Gdyby pomysł zaczął rzeczywiście funkcjonować, oznaczałoby to porażkę rynku, lecz na szczęście ograniczony sukces ofert takich, jak opisana powyżej, pokazuje, że odbiorcy niechętnie przyjmują ograniczenie do korzystania z tylko jednego katalogu dóbr.

Monopol dystrybucyjny stanowi bardziej udany model, gdyż umożliwia szerszy dostęp do treści, choć w jeszcze większym stopniu skupia władzę w rękach jednego gracza. Może to być oferta przedstawiona następująco: kup iPada lub iPhone'a, po czym uzyskasz dostęp do kontrolowanej przez producenta listy zaufanych aplikacji pozwalających na dostęp do treści, jak również abonament w wybranej przez producenta urzędzenia lokalnej firmie telekomunikacyjnej⁵⁴. Podejście takie ma większe szanse powodzenia, gdyż kontrola jest mniej widoczna, jak też skupiona w rękach dostawcy rzeczywiście istniejącego obiektu (materialnego urządzenia), zaś powierzchownie pozwala na szersze działania (np. opracowywanie i udostępnianie aplikacji i treści)... do momentu, gdy producent urządzenia uzna te działania za naruszające jego dobre imię. Prawdziwa siła modelu leży w oświadczeniach producenta o ograniczaniu dzielenia się, lecz prawda jest taka, że producentowi jest wszystko jedno, co jego użytkownicy robią tak długo, jak długo robią to w jego zasięgu działania⁵⁵. Takie podejście oferuje odbiorcom wyższą wartość, kosztem efektu izolacji. Tworzy wielki klub konsumentów zależnych od jednego producenta, którzy tymczasowo zgadzają się na narzucone im ograniczenia.

Jak wspomniano wyżej⁵⁶, w roku 2009 cztery duże przedsiębiorstwa fonograficzne nawiązały współpracę ze szwedzkim serwisem internetowym Spotify — znaczącym dostawcą muzyki w formie strumieni danych. Udzieliły one też Spotify licencji na rozpowszechnianie w postaci strumieni większości materiałów z ich katalogów, co było gestem jak na owe czasy niespotykanym. Skutkiem tego było znaczne zwiększenie udziałów owych czterech przedsiębiorstw w działalności Spotify. W kwietniu 2011 pojawiły się plotki o zainteresowaniu wykupieniem Spotify przez Google — wtedy wartość firmy wyceniano na miliard USD, co stanowiłoby znaczne zwiększenie majątku operatora (van Busirk, 2011). Warto zauważyć, że główni udziałowcy (firmy fonograficzne) nie musiałyby oddać ani centa ze zwiększonej wartości firmy twórcom, gdyż nie stanowiłyby one przychodu z licencji. Ich udział w kapitale przedsiębiorstwa dawał im możliwość promowania własnych treści, co oczywiście prowadziłoby do generowania przychodów przekazywanych twórcom... choć nie wszystkim. Model ten jest jednak ograniczony w kategoriach ekonomicznych: użytkownikom podoba się strumieniowe odbieranie danych, jeśli jest to darmowe radio, lecz w takim scenariuszu skłonni są zapłacić jedynie niewielkie sumy za ograniczoną wartość, którą otrzymują. Czytelnicy natrafiają na ciekawą dyskusję na temat tej wartości (albo jej braku) w opracowaniu Hillage'a (2009): odpowiadając na zarzuty dyrektora firmy płytowej o to, że za 33 983 strumieniowe odtworzenia pliku muzycznego z jego katalogu zainkasował on tylko 6,70 USD, komentator zaznaczył, że jest to prawdopodobnie kwota, której można oczekiwać po wyemitowaniu utworu w stacji radiowej o zasięgu podobnym, co liczba odtworzeń w serwisie. Nawet jeśli firmy fonograficzne nie odsprzedałyby swojego uczestnictwa w serwisie Spotify, a nawet mimo niepewnej przyszłości zaproponowanego przez serwis modelu biznesowego, coraz silniej zależnego od abonamentów, nie jest wcale oczywiste, że inwestorzy pożałują poniesionych wydatków: ich głównym zmartwieniem jest kwestia utrzymania kontroli nad kolejnymi kanałami dystrybucji.

Waluty — uwaga metodologiczna

W dalszych rozdziałach, szczególnie zaś w rozdziale 7, przedstawione są wartości makro- i mikroekonomiczne, jak też modele finansowania działalności twórczej w internecie. Większość danych pozyskano od organizacji statystycznych, gdzie najnowszy zbiór danych zwykle powstał między ro-

⁵⁴... w wybranej przez producenta urzędzenia lokalnej firmie telekomunikacyjnej — w niektórych krajach, jak np. we Francji, instytucje regulujące konkurencję na rynku telekomunikacyjnym (tu: ARCEP) złamały wyłączność umowy i zmusiły Apple do zamieszczenia swoich produktów w ofertach innych operatorów.

⁵⁵... jak długo robią to w jego zasięgu działania — tytuły oferowane w iTunes Plus są pozbawione mechanizmów DRM. Oznacza to, że użytkownicy mogą dzielić się nimi bez większych utrudnień, przy czym legalność dzielenia się zależna będzie od lokalnie obowiązującego prawa. Oprogramowanie iTunes pozwala jednak na łatwe dzielenie się utworami w grupie użytkowników posiadających urządzenia firmy Apple. Jeśli oprogramowanie jest odpowiednio (zgodnie) skonfigurowane, wzajemne udostępnianie plików odbywa się automatycznie po podłączeniu urządzeń do tego samego komputera.

⁵⁶Jak wspomniano wyżej — patrz rozdział 3.3.

kiem 2004 a 2010. Podczas tego okresu kurs wymiany euro do dolara amerykańskiego wahał się w znacznym stopniu, przyjmując wartości od 1,18 do 1,58. Zmiany te wywoływane były wahaniami rynku i nie da się ich wyjaśnić w kategoriach zmiany parytetu siły nabywczej. Chcąc uniknąć wprowadzania niejasności, wszystkie dane statystyczne przedstawione są w walucie lokalnej, czyli w euro dla Francji i Niemiec, zaś dla USA w dolarach amerykańskich. Niektóre wartości przedstawione są jako wytyczne modelu proponowanego przez autorów, na przykład wielkość wynagrodzenia, którą autorzy uważają za „znaczącą”. Chcąc odpowiednio porównać wartości dla różnych analizowanych krajów, ustalono je według umownego kursu wymiany walut pomiędzy EUR a USD na poziomie $4 \text{ USD} = 3 \text{ EUR}$, co odpowiada średniemu kursowi z ostatnich 5 lat.

Porozumienie *Music Match*, zawarte między Apple a dwoma znaczącymi wytwórniami muzycznymi i ogłoszone w roku 2011, sygnalizuje możliwość kolejnego połączenia modelu integracji pionowej i dominującej pozycji jednego dystrybutora. W myśl tego porozumienia Uniwersal Music i EMI przyjęły ofertę Apple, według której firma może oferować, w cenie 25 USD rocznie, dostęp do usługi pozwalającej pobrać wysokiej jakości kopię dowolnego utworu przechowywanego na twardym dysku uczestników usługi, niezależnie od jego pochodzenia. Komentatorzy ochrzczili usługę mianem „pralni brudnych utworów”, w której można byłoby uzyskać legalne kopie plików pierwotnie pobranych bez zezwolenia, wyrażając swoje zdziwienie faktem, że przedstawiciele przemysłu muzycznego zgodzili się na takie warunki. Taki układ jest jednak obustronnie zyskowy: tworzy połączony monopol treści, ich rozpowszechniania i urzędzeń. Wynik netto, jeśli taki układ udałoby się uruchomić, przybrałby formę ograniczania docierania do odbiorców dzieł, usług i urzędzeń nieuwzględnionych w umowie, skutkiem czego nie byłyby one w stanie przynosić dochodów. Z logicznego punktu widzenia układ byłby prawnie jeszcze słabszy niż umowa dotycząca serwisu Google Books (Efraty i Trachtenberg, 2011).

Rozważmy scenariusz zbiorowego zarządzania. W jego myśl prawo ustanawia przymusową licencję zbiorczą pozwalającą na strumieniowanie zawartości i udostępnianie jej do pobrania, jednak bez prawa do dalszego dzielenia się nią. Oznacza to, że operator platformy do strumieniowania lub pobierania danych nie musi negocjować warunków zezwolenia na udostępnianie dzieł. Licencję uzyskiwałby dostawca usług internetowych, płacąc jednakową stawkę za każdego użytkownika, albo przybrałaby ona formę podobną do obowiązujących w niektórych krajach opłat radiowych: pośrednik musiałby z góry wiedzieć, jaki jest koszt jednego odsłuchania lub pobrania utworu⁵⁷. W świecie muzyki jednakową opłatę za każdego użytkownika muzyki popierał Laurent Petitgirard, były przewodniczący SACEM, francuskiej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi autorów i kompozytorów muzyki⁵⁸. Nie spotkała się ona jednak z ciepłym przyjęciem; posiadaczom praw autorskich nie spodobał się preferencyjny system oferowany usługodawcom internetowym, zaś osoby i instytucje popierające dzielenie się treściami odrzuciły ją ze względu na zanegowanie prawa do wymiany.

Komitet Zelnika, powołany w roku 2009 przez rząd Francji, któremu przewodniczyli właściciel marki płytowej Naive i przewodniczący europejskiej grupy lobbystów fonograficznych IMPALA, proponował wprowadzenie przymusowej licencji na pobieranie i strumieniowanie muzyki dla usługodawców internetowych lub innych pośredników. Duże niezależne wytwórnie płytowe poparły tę ideę, gdyż boją się one sytuacji, w której ich materiały byłyby nieobecne na platformach do pobierania i strumieniowania danych, wykorzystujących swoje środki pieniężne na pozyskiwanie najlepszych treści od znaczących wydawców. Jeśli takie podejście zastosować do wszystkich mediów i połączyć z uznaniem prawa do nierynkowego dzielenia się danymi, rezultat byłby wielce zachęcający, pozwalałby on też uniknąć rozczłonkowania rynku. Jeśli jednak pomysł zostałby

⁵⁷Licencję uzyskiwałby dostawca usług internetowych, płacąc jednakową stawkę za każdego użytkownika, albo przybrałaby ona formę podobną do obowiązujących w niektórych krajach opłat radiowych: pośrednik musiałby z góry wiedzieć, jaki jest koszt jednego odsłuchania lub pobrania utworu — model można też rozszerzyć na serwisy internetowe finansowane z reklam, z uwagi na pobieranie części wpływów z reklam na konto serwisu.

⁵⁸Laurent Petitgirard (ur. 1950) — Laurent Petitgirard został ponownie nominowany na stanowisko prezesa SACEM 15 czerwca 2011.

wprowadzony w kontekście dalszej walki z dzieleniem się, jego pozytywne skutki byłyby ograniczone. Pewnemu osłabieniu uległaby zdolność największych wydawców do skupiania zainteresowania odbiorców na niewielkiej liczbie tytułów, gdyż dostawcy mieliby teoretycznie zagwarantowaną możliwość oferowania wszystkich tytułów w łącznej ofercie wydawniczej, lecz uwaga odbiorców i tak byłaby skoncentrowana w stopniu wyższym, niż gdyby do równania dopisać możliwość dzielenia się. Znacznie większe zmartwienie powoduje fakt, że duzi wydawcy mieliby wystarczającą moc lobbowania na rzecz wysokich kosztów pojedynczego pobrania czy odsłuchania pliku. W przypadku braku akceptacji dla dzielenia się, ostateczna wartość pozostałaby niska. Skutkiem powyższego, duzi pośrednicy, tacy jak Google czy większe firmy telekomunikacyjne, mogące wyłożyć znaczne sumy na przyciąganie uwagi klientów, stałyby na pozycji pozwalającej zakupić licencje na dużą ilość utworów. Głównym problemem przy licencjonowaniu dzieł dostawcom usług internetowych lub innym pośrednikom zamiast uznania prawa jednostek do dzielenia się treściami jest nadanie licencjobiorcom wielkich uprawnień. W szczególności istnieje ryzyko, że będą oni w stanie powielić modele działania dużych dystrybutorów dóbr konsumenckich, sprzedając produkty odbiorcom i lokując produkty przy współpracy dostawców treści.

Jak wspomniano powyżej, wartość dostępu do dóbr kultury w dużym stopniu zależy od tego, co jednostka może zrobić z dziełem, do którego ma dostęp. Gdy umożliwi się dostęp do utworów, nie uznając jednak praw do podstawowych działań jednostki w postaci kopiowania i przesyłania posiadanych materiałów innym jednostkom, oferta traci na wartości, co zniechęca odbiorcę do uiszczania odpowiednich płatności. Taka postawa użytkowników nie oznacza, że dostęp do treści sam w sobie jest bezwartościowy, odzwierciedla ona jednak fakt, że treści nie są w świecie cyfrowym towarem rzadkim. Nalegając jednak na konieczność płacenia za sam dostęp, media nie zapewniają wartości dodanej, jaką mogłoby być choćby wspomaganie wyszukiwania treści, którymi użytkownicy mogą się zainteresować, rozwijanie związków łączących artystów z publicznością, czy członków publiczności między sobą, albo dodawanie wartości bezpośrednio do czynności słuchania, przeglądania i ponownego wykorzystywania.

Prawnie zorganizowane licencjonowanie treści dla celów komercyjnych stwarza wyzwania natury prawnej. Wymuszałoby ono na przykład stworzenie nowego wyjątku w zasadzie wyłączności prawa do publicznego udostępniania utworu⁵⁹, przy czym musiałaby nastąpić modyfikacja niektórych zapisów prawa europejskiego. Media podniosą również protest, jeśli nie pozwoli im się ustalać różnych cen na treści wysokiej jakości, choć można argumentować, że duża ilość jednostkowych opłat za odsłuchanie lub pobranie utworu (przy czym dodatkowe pobrania i odsłuchania nie zwiększają kosztów ponoszonych przez posiadaczy praw autorskich) powinna zawiązką odzwierciedlić wysoką jakość oferowanego materiału. Jeśli politycy będą przychylni stworzeniu ram prawnych dla systemu licencjonowania utworów w trybie komercyjnym, wyzwania te da się przezwyciężyć, zaś sam system może być dobrym uzupełnieniem istniejących zapisów, o ile umożliwi on dzielenie się zasobami.

Jeśli nierynkowe dzielenie się treściami pomiędzy jednostkami zostanie uznane za działanie uprawnione, jeśli dodatkowo przyjmie się do wiadomości konieczność opracowania nowych metod finansowania działalności twórczej, to na jakich podstawach należy je oprzeć? Jaka część zebranych środków powinna zasilić proces tworzenia nowych dzieł, a jaką należy przeznaczyć na wynagrodzenie autorów dzieł już będących w obiegu? Czy mechanizm finansowania powinien działać jako system rekompensat za szkody, licencji opartych na prawie autorskim, wynagrodzenia za wykonaną pracę, czy jako nagroda za społecznie użyteczne działania? Dyskusja nad tymi kwestiami często przebiega w sposób chaotyczny, gdyż zbiega się w niej wiele aspektów prawnych, ekonomicznych i politycznych. Autor tej książki proponuje rozróżnienie dwu głównych podejść: z jednej strony rekompensat, z drugiej — praw społecznych do korzyści ekonomicznych i społecznych.

⁵⁹...wylączyłości prawa do publicznego udostępniania utworu — w prawodawstwie europejskim (dyrektywa 2001/29/CE, artykuł 3.2) istnieje zapis mówiący o tym, że posiadacze praw autorskich, wykonawcy i producenci nagrań muzycznych oraz wideo mają wyłączne prawo do autoryzacji (lub nie) czynności polegającej na udostępnieniu publicznym dzieł „w sposób taki, by osoby indywidualne mogły mieć do nich dostęp z miejsca i w czasie, który sami wybiorą”.

5.2. REKOMPENSATY

Jednym z czynników motywujących pierwsze propozycje (Von Lohmann, 2003; Alliance, 2005) jednakowej stawki płaconej przez użytkowników internetu na poczet wynagrodzeń twórców dzieł udostępnianych w internecie było zatrzymanie „wojny z piractwem”. Walka z dzieleniem się plikami, zapoczątkowana przez wielkich graczy rynku wydawniczego i medialnego, a na gruncie europejskim przez organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, prowadziła do coraz głębszej inwigilacji internautów, cięższego ich karania i ogólnie wywoływała poczucie niepewności prawnej w gronie użytkowników prywatnych i dostawców rozwiązań technicznych. Zagrażała wręcz istnieniu internetu jako otwartej przestrzeni wymiany informacji. Wydawało się, że osobiste platformy informatyczne przestałyby w niedługim czasie być kontrolowane przez ich właścicieli. Pomysł na „wykupienie pokoju” przez zaoferowanie twórcom i dystrybutorom rekompensat nigdy nie został wyrażony otwarcie, lecz wielu o nim myślało.

Istnieją mechanizmy prawne umożliwiające stworzenie systemu rekompensat. Mógłby on przybrać formę licencji na podstawie prawa autorskiego przyzwalającego na określone działania, albo rekompensaty za niemożność wyegzekwowania wyłącznego prawa do użytkowania danego dzieła. Często jako przykłady rekompensat przywołuje się lokalne prawa dotyczące kopiowania nagrań dźwiękowych i wideo. Istniejące we Francji prawo dotyczące kopiowania książek przyznaje licencję na tworzenie reprodukcji organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, która z kolei może zawierać umowy z użytkownikami. Uzyskana w wyniku takiej umowy kwota ma być w połowie przekazana wydawcom, w połowie zaś — autorom⁶⁰. Większość propozycji zalegalizowania procesu dzielenia się plikami jak dotąd bazowała na takich właśnie zasadach, którym przychylny był również autor tej książki (Aigrain, 2008).

William Fisher zaproponował inne rozwiązanie, uznając, że prawa autorskiego działającego w ścisłym sensie kontroli procesu sporządzania kopii nie da się skutecznie wprowadzić w świecie cyfrowym. Zasugerował, by ustanowić w stosunku do dzieł udostępnianych w internecie „wynagrodzenia zarządzane przez administrację państwową”. Całkowita wysokość tych wynagrodzeń jest jednak odzwierciedleniem idei rekompensat. W rozdziale 6 swojej książki, *Promises to Keep*, Fisher przedstawia możliwe sposoby zdefiniowania systemu wynagradzającego wykorzystywanie dzieł w internecie. Wyraża wątpliwości co do możliwości bezpośredniego zdefiniowania sprawiedliwego wynagrodzenia, dodając, że

„nowy system wynagrodzeń można wykorzystać do zrekompensowania twórcom i ich podwykonawcom strat — obecnych, jak też przyszłych — poniesionych w wyniku pozbawienia ich możliwości wyegzekwowania przysługujących im praw w nowym środowisku technologicznym.”

Dodaje, że

„najsensowniejsze wydaje się rozpocząć proces zastępowania obecnie obowiązującego systemu praw autorskich od wprowadzenia wynagrodzeń rządowych, by na początku utrzymać na mniej więcej tym samym poziomie całkowitą sumę rozdysponowywaną teraz między twórców w ramach rekompensat.”

Każdy system rekompensat ma zarówno pozytywne, jak i negatywne aspekty. Zadośćuczynienia za szkody wynagradzają posiadaczom praw autorskich niemożność wyegzekwowania wyłącznego prawa w sferze prywatnej. Nie dają one jednostkom prawa do dzielenia się utworami, a jedynie wprowadzają tolerancję dla takiego zachowania. Posiadacze praw autorskich najprawdopodobniej zinterpretują ten zapis jako możliwy do poddania weryfikacji za każdym razem, gdy pojawi się nowa technika inwigilacji lub kontroli, obiecująca możliwość egzekwowania ich praw w świecie cyfrowym. Licencje udzielane na mocy prawa autorskiego jednostkom rzeczywiście przyznają im prawo do

⁶⁰ Uzyskana w wyniku takiej umowy kwota ma być w połowie przekazana wydawcom, w połowie zaś — autorom — *Loi 95-4 du 3 janvier 1995* oraz artykuł L311-1 *Code la propriété intellectuelle*.

wykorzystywania utworów, ale otwierają tym samym furtkę niekończącym się renegocjacji stawek, płaconych przy owym wykorzystywaniu dzieł. Wynagrodzenia zarządzane przez administrację obchodzą ten problem, przenosząc zarządzanie wynagrodzeniami poza system prawa autorskiego — o ile zostaną ustanowione. Ponieważ jednak sumy brane pod uwagę za swoją podstawę biorą kwoty rekompensat, istnieje ryzyko wywołania przez nową zasadę lawiny wniosków o odszkodowania. Dodatkowo, jak opisuje dalsza część książki, system wynagrodzeń oparty na rekompensatach jest ze swej natury niemożliwy do zastosowania w mediach internetowych, nie potrafi też wynagradzać dzieł, które twórcy udostępniają dobrowolnie.

Niedawne postępy w nauce o ekonomii kreatywnej i debaty toczone przez promotorów innych systemów wynagradzania twórców doprowadziły do opracowania modeli odchodzących od podejść rekompensacyjnych. W pewnym sensie propozycja autora tego opracowania jest naturalną konsekwencją idei Williama Fishera, o krok odchodzącą od rozumowania opartego na prawie autorskim.

Kilka lat od opublikowania pierwszego opracowania autora tej książki (2004), zrozumienie wpływu wywieranego przez proces dzielenia się plikami na źródła przychodu osób prowadzących działalność artystyczną postąpiło w znacznym stopniu, choć nadal daleko mu do doskonałości. W międzyczasie rozkwitło dzielenie się plikami i inne nieautoryzowane sposoby wymiany danych, co doprowadziło do wystosowywania w stosunku do osób udostępniających pliki wielu pozwów przez amerykańskie zrzeszenie Recording Industry Association of America (RIAA)⁶¹. Analiza przychodów uzyskiwanych przez twórców i media w latach 2004–2007 musi z konieczności wyjść poza gospodarkę rządzoną prawami autorskimi, gdyż licencje oparte na prawie autorskim i sprzedaż praw do użytkowania utworów to jedynie niewielka część ekonomii kulturowej, artystycznej i rozrywkowej. Inne źródła przychodu, nieprzybierające formy tantiem, mogą naturalnie zależeć od istnienia i egzekwowania prawa autorskiego. Media i powiązane z nimi gałęzie gospodarki narzekają, że dzielenie się plikami (w ich rozumieniu „piractwo”) je niszczy, lecz nie jest to prawdą, jeśli weźmie się pod uwagę całkowity bilans zysków i strat. Wszystkie wskaźniki mają wartość dodatnią, z jednym wyjątkiem: inwestycji największych firm fonograficznych w wydawanie nowych tytułów. W samych Stanach Zjednoczonych osobiste wydatki konsumentów na wypoczynek (w tym całkowita wartość zakupów produktów medialnych i rozrywkowych, sport i rozrywka, bez usług dostępu do informacji) wzrosły o 44% z poziomu 586 miliardów USD w roku 2000 do 841 miliardów w 2007⁶². Przemysł filmowy i wideo, skupiający największych orędowników ochrony dzieł prawem autorskim, zanotował wzrost przychodów z poziomu 72 miliardów USD w roku 2004 do 82 miliardów w 2007.

Powszechnie uważa się, że na dzieleniu się plikami cierpi przemysł muzyczny. W erze silnej obecności nieautoryzowanego dzielenia się plikami i przejścia w stronę niematerialnych nośników danych, sprzedaż nagrań muzycznych między 2004 a 2007 wzrosła „tylko” z 9,8 miliarda do 11,1 miliarda USD. Spójrzmy dokładnie i uczciwie na szczegółowe dane dotyczące wydatków konsumentów: pomiędzy 2004 a 2007 średni roczny czas poświęcony na słuchanie muzyki spadł z 199 do 177 godzin, co stanowi spadek o 11%. Średnie roczne wydatki jednej osoby zmalały w tym samym czasie o 14% — z 52 USD do 44,7 USD. Jak można pogodzić te dwie, pozornie sprzeczne, wartości? Eksport stał na dobrym poziomie, wzrosła liczba ludności, lecz zmniejszająca się produkcja głównych wydawców doprowadziła do zmniejszenia się konsumpcji na jednostkę. Jeśli potrzeba lepszych dowodów na dobrą kondycję twórców muzyki, to pomiędzy 2004 a 2007 łączne przychody studiów nagraniowych wzrosły o 25%. Wyniki potwierdzają Felix Oberholzer-Gee i Koleman Strumpf (2010). Ich opracowanie pokazuje dodatkowo, że oparte na sieciach dzielenie się plikami nie zatrzymało swojego wzrostu ani w Stanach Zjednoczo-

⁶¹ *Recording Industry Association of America* — pierwsze pozwy ze strony RIAA wymierzone w pojedynczych ludzi udostępniających pliki pojawiły się 8 września 2003. Liczba pozwów osiągnęła najwyższy poziom w roku 2005, kiedy to założono prawie 6000 spraw. Liczba ta w kolejnych latach spadała do momentu ogłoszenia pod koniec 2008, że RIAA porzuca strategię pozywania poszczególnych użytkowników (Kravets, 2010).

⁶² ...do 841 miliardów w 2007 — wszystkie liczby w tym rozdziale pochodzą ze skróconego rocznika statystycznego za rok 2010 wydanego przez US Census Bureau; rok 2007 jest ostatnim, dla którego dostępne są dane liczbowe.

nych, ani w Europie i że jego wpływ na sprzedaż nagrań muzycznych jest odpowiedzialny za co najwyżej 20-procentowy spadek sprzedaży, czyli o wiele mniej niż zakładają propozycje rekompensat dla twórców z lat 2003–2004.

Czy wszystko jest więc w porządku? Niekoniecznie. Najwięksi wydawcy stanowią taką potęgę w dziedzinie publikowania i promocji, że możliwość generowania zasłużonych przychodów przez artystów publikujących swoje utwory online nie tylko nie wzrosła, ale prawdopodobnie spadła.

W roku 2008 naukowcy przeprowadzili badanie (Bacache et al., 2009), w którym ankietowano 4000 członków ADAMI, organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi reprezentującej głównych wykonawców muzyki francuskiej. Członkowie ADAMI to artyści o względnie ugruntowanej pozycji na rynku muzycznym — prawie 3/4 z nich to osoby po 40. roku życia — nie reprezentują więc o wiele szerszej grupy młodych, wschodzących artystów, artystów wspierających i praktykantów w zawodach scenicznych. Większość z nich jednak nie osiąga wysokich przychodów — tylko 20% zadeklarowało łączny przychód ze wszystkich aspektów swojej działalności na poziomie przekraczającym 30 tysięcy EUR rocznie. Dodatkowo połowa badanych uzyskała co najmniej 50% swojego przychodu z działalności pozamuzycznej. Ponad 3/4 respondentów stwierdziło, że internet (wraz z procederem wymiany plików) ma pozytywny wpływ na ich rozpoznawalność. Około 45% twierdziło, że internet ma pozytywny wpływ na liczebność uczestników ich koncertów, ale tylko 25% — że zwiększa on przychody z koncertów. 15% oświadczyło, że internet wpływa pozytywnie na wyniki sprzedaży płyt. Podobnie jak w przypadku każdego badania tego typu, odpowiedzi należy analizować z należytyym sceptycyzmem. Potwierdzają one jednak, że w obecnej sytuacji wielu uczestnicy przemysłu medialnego czują się świetnie⁶³, choć wykonawcy już niekoniecznie, za kilkoma wyjątkami. Podobną sytuację nakreśliło przeprowadzone w USA badanie Pew (Madden, 2004) cytowane przez Oberholzera-Gee i Strumpfa (2010): trzy czwarte dużej grupy ankietowanych muzyków oświadczyło, że poza muzyką podejmują też inne zajęcia.

Wykonawcy muzyki zawsze doświadczali nieco gorszego traktowania niż kompozytorki i autorzy tekstów. Mimo tego, takie same tendencje wydają się obowiązywać te dwie grupy twórców. Znakomita większość muzycznych praw autorskich we Francji zarządzana jest przez organizację SACEM. W okresie od 2004 do 2007 suma zebranych środków powiązanych z prawem autorskim wzrosła od 725,5 miliona EUR do 759,1 miliona EUR rocznie⁶⁴, choć od 2005 suma ta była mniej więcej stała, co należy uznać za powolny spadek, jeśli weźmie się pod uwagę inflację. Prawa fonograficzne (wpływy pochodzące ze sprzedaży nagrań muzycznych) znacznie spadły — ich szczytową wartością było 142 miliony EUR, zaś w roku 2009 — 89 milionów, lecz spadek zrekomensowały inne źródła przychodu: w szczególności występy na żywo, telewizja, ponowne wykorzystywanie i publiczne odtwarzanie muzyki. Raporty roczne SACEM nie informują o wielkości przekazywanych autorom środków ani o tym, czy środki te w większości trafiają do niewielkiej liczby twórców, czy też są rozłożone bardziej równomiernie. W wywiadzie z roku 2005 (Axel, 2005) prezes SACEM stwierdził, że tylko 3000 członków organizacji, czyli 8,8% beneficjentów z tego roku, co stanowi 3–4% wszystkich członków, otrzymało kwoty przewyższające płacę minimalną. Nie potwierdził, ilu spośród beneficjentów to osoby żyjące: spadkobiercy zmarłych twórców stanowią znaczny odsetek beneficjentów, gdyż ochrona prawem autorskim wygasa po 70 latach od śmierci twórcy, nie wliczając w to czasu wojny.

Mając to wszystko na uwadze, należy uniknąć przeniesienia *status quo* w realia nowego modelu i zamknięcia się w nim. Zdecydowanie nie taka była intencja promotorów alternatywnych systemów wynagrodzeń z lat 2003–2005. Byli oni przekonani, podobnie jak autor niniejszej książki, że zalegalizowanie dzielenia się plikami spowoduje większe zróżnicowanie zainteresowania odbiorców i bardziej sprawiedliwy podział przychodów, szczególnie jeśli system ten uzupełni się o odpowiednią konkurencję na szeregu pól —

⁶³ Potwierdzają one jednak, że w obecnej sytuacji wielu uczestnicy przemysłu medialnego czują się świetnie — obroty czterech największych francuskich firm fonograficznych silnie spadły z uwagi na malejącą ilość oferowanych tytułów, lecz marże owych firm nie przestały rosnąć, szczególnie jeśli mierzyć je w kategoriach zysku na album lub na utwór.

⁶⁴ ...do 759,1 miliona EUR rocznie — zebrane w roku 2009 sumy osiągnęły wysokość 762 milionów euro.

takich jak trasy koncertowe, dystrybucja filmów w kinach, platformy sprzedaży i dystrybucja detaliczna dóbr. Rekompensata z pewnością stanowiłaby dobre wyjście ze stanu wojny przeciwko dzieleniu się plikami, lecz przy okazji pojawiłoby się ryzyko nierzetelnego przedstawienia przyszłych systemów wynagradzania (a nie rekompensowania) artystów. Jak będzie można zobaczyć później, prawo autorskie jest nieodzownym elementem krajobrazu zasad i polityki, nie można więc sobie pozwolić na jego ignorowanie, lecz nie oznacza to, że prawo autorskie i jego ekonomia są idealnymi modelami, na podstawie których należy zdefiniować przyszłe wynagrodzenia. Warto jest poświęcić przynajmniej trochę czasu na zapoznanie się z innym podejściem, które definiuje wynagrodzenie bezpośrednio na podstawie innych czynników, potem sprawdzając, czy jest ono zgodne z zasadami obowiązującymi w prawie autorskim, czy może należy w nim dokonać poprawek.

Kolejną wadą podejść rekompensujących autorom poniesione straty, jeszcze istotniejszą w odczuciu autora, jest to, że źle funkcjonują w nowych, komputerowych lub internetowych mediach. Niekoniecznie jest to łatwe, lecz w przypadku tych nowych mediów jedynym praktycznym sposobem na stworzenie systemu wynagrodzeń jest wyjście od podstawowych reguł, czyli poszukiwanie sprawiedliwości dystrybucyjnej. Nie ma obecnie punktów odniesienia, modeli biznesowych i modeli dystrybucji praw, które mogłyby pomóc w ustaleniu, ile przychodów zostanie utraconych, o ile uzna się dzielenie się plikami za uprawnione i o ile jakiegokolwiek przychody zostaną w ogóle utracone. Nowe modele handlowe tworzy się w świecie cyfrowym praktycznie każdego dnia. Większość z nich z trudem osiąga stan jakiegokolwiek równowagi. Dla znacznej części otwartej sieci WWW nie stanowi to problemu: Wikipedia i większość osobistych blogów dalej będzie się rozwijać bez mechanizmów dofinansowywania ich działań. Jednak projekty artystyczne, śledcze i informacyjne (w tym realizowane w formie blogów), gdzie oprócz wkładu czasowego twórcy w celu uzyskania wyższej jakości lub określonych rezultatów potrzebny jest nakład finansowy, wymagają nowych form finansowania. Pośrednicy, tacy jak media współtworzone przez grupy użytkowników, udostępniające środowisko stwarzające możliwość dalszego działania, zdecydowanie wymagają finansowania, by utrzymać swoje możliwości działania. Do każdej historii sukcesu, takiej jak Slashdot⁶⁵, da się dopisać tuzin opowieści o serwisach wolnej kultury, dziennikarstwa obywatelskiego, czy projektach udostępnianych na zasadach jednej z licencji CC, które mimo reprezentowania sobą szczytnych idei są ograniczone do działania niszowego, choćby nawet były laboratoriami kształtującymi naszą przyszłość. Podczas konferencji w Parlamencie Europejskim na temat finansowania kultury w epoce cyfrowej w roku 2010 (Cronin, 2010), Maja Bogotaj, przewodnicząca słoweńskiego projektu Creative Commons, zamknęła swoje przemówienie stwierdzeniem, że w internecie odnaleźć można 350 milionów dzieł udostępnionych na jednej z licencji CC. Stwierdziła też, że choć liczba ta może wydawać się wysoka, pokazuje ona, że samo dobrowolne dzielenie się pozostaje procesem o ograniczonym zasięgu, oprócz domen fotografii i blogów — ograniczonym w stopniu uniemożliwiającym stworzenie szerokiego zbioru wspólnych dóbr kultury. Byłoby ironiczne, a także niesprawiedliwe, gdyby pionierzy ruchu wolnej kultury, którzy od dawna uznają wartość praw użytkownika, pozostali bez wynagrodzenia za sukces, który ich prace odniosły w internecie. Jeśli jednak należy ich wynagradzać, nie można uznawać tego wynagrodzenia za rekompensatę poniesionych strat; należy podejść do niego jako do dowodu uznania użyteczności społecznej działań twórczych.

5.3. PRAWA SPOŁECZNE DLA WSZYSTKICH

Radykalnie odmienne podejście zakłada rezygnację z próby stworzenia optymalnego wzorca motywacyjnego i stara się poprzez dystrybucję wynagrodzeń rządowych przekazać twórcom to, na co zasługują. Może właśnie to miał na myśli brytyjski reformator Robert MacFie, nalegając na przekazywanie wynalazcom w formie honorarium tego, co sprawiedliwie im się należy, biorąc pod uwagę użyteczność ich wynalazków, koszty wstępnych prób, oryginalność, prawdopodobieństwo poczynienia podobnych odkryć

⁶⁵Slashdot — patrz <http://slashdot.org>.

przez kogoś innego, itd. Kryterium takie jest jednak mało obiecujące — z innego powodu. Teoretycy praw naturalnych, tacy jak John Locke czy Robert Nozick, od wieków zmagają się ze zdefiniowaniem proporcji pomiędzy wysiłkami jednostki a nagrodą za owe wysiłki. Nieprawdopodobne wydaje się, że tam, gdzie poległy tak wielkie umysły, my jesteśmy w stanie odnieść sukces.

William Fisher, *Promises to Keep*, str. 208, tłum. W. Pędzich

Czy rzeczywiście pragniemy odnieść sukces tam, gdzie polegli Locke i Nozick? Na szczęście nie musimy podejmować tak heroicznych wyzwań. Zmierzenie wartości absolutnej wkładu jednostki w kulturę, czy też wysiłku włożonego w proces twórczy, zaiste byłoby wyzwaniem nie lada⁶⁶. Jednak istnieje półśrodek w postaci pomiaru względnego wkładu dzieła (w porównaniu z innymi dziełami) w określony aspekt społeczeństwa — w tym przypadku w nierynkowe wspólne dobro kultury, dostępne dla wszystkich. Chcąc finansowo uznać ów wkład, należy również ustalić, ile my — jako społeczeństwo — jesteśmy w stanie zainwestować w ciągłe istnienie i rozwój tego zasobu. Istnieje wiele sposobów na wyznaczenie wartości danego dzieła, a podejście autora (objaśnione szczegółowo w rozdziale 10) dość silnie czerpie z wcześniejszych propozycji (m. in. Fishera), uzupełniając je o model cechujący się niezbędną w takich warunkach dokładnością. Drugi z powyższych wymogów stanowi już większe wyzwanie: czy możemy umówić się co do tego, ile chcemy jako członkowie społeczeństwa zainwestować w istnienie wspólnych zasobów kultury dostępnych dla każdego do użytku i dzielenia się?

Naturalnie, wyznaczenie wartości pojęć tego typu jest z zasady prawie niemożliwe. W praktyce jednak społeczeństwa podejmują tego typu decyzje każdego dnia, oceniając wartości „niemożliwej do oszacowania” sfery praw, aktywności, czy zysków. Decydują na przykład, ile środków przeznaczą na publiczny system ochrony zdrowia, kto przyjmie na siebie ciężar jego finansowania i jakie mechanizmy zostaną wdrożone do zarządzania tymi środkami. Takie same decyzje podejmowane są w odniesieniu do szkolnictwa, wymiaru sprawiedliwości, walki z ubóstwem czy z nierównym traktowaniem. Dalszym przedłużeniem tych idei jest dbałość o środowisko naturalne, czy o inne materialne dobra wspólne. Procesy prowadzące do podejmowania odpowiednich decyzji są skomplikowane, poplątane, zależne od wielu czynników, hamowane poprzez bezwładność innych czynników. Rolą analityków jest zaproponowanie solidniejszych fundamentów dla owych procesów.

Autor tej książki sugeruje, by zacząć od ustalenia najważniejszej w nowej propozycji zasady oraz określenia kilku jasno zdefiniowanych szans i ograniczeń. Tą najważniejszą zasadą stanowią dwa pozytywne prawa społeczne: prawo dostępu do wspólnego nierynkowego dobra kultury i prawo do wynagrodzenia za wkład we wzbogacenie owego wspólnego dobra. Te prawa przysługują każdej jednostce, nie rozdzielając ludzi na dwie kategorie, czyli twórców i konsumentów. Można je nazwać społecznymi, gdyż przysługują każdemu członkowi społeczeństwa, lecz też dlatego, że każdy z członków społeczeństwa musi mieć możliwość wpływu na ich tworzenie.

Ile jest w stanie zapłacić jednostka, chcąc, by wdrożyć jej prawa (obydwa powyższe)? Jeśli pod uwagę wziąć jednakowe stawki płacone przez każdego użytkownika internetu, należy też rozważyć wpływ, jaki model ten wywarłby na inne dobra wspólne lub na inne użyteczne działania. Jednym ze składników jest tu naturalnie wpływ na przyszłe dochody twórców i przemysłu, lecz również koszty alternatywne, czyli elementy, których konsumenci już nie zakupią, gdyż ponieśli już koszt związany z innymi dobrami. Jaką

⁶⁶Zmierzenie wartości absolutnej wkładu jednostki w kulturę, czy też wysiłku włożonego w proces twórczy, zaiste byłoby wyzwaniem nie lada — „Przynajmniej w rozumieniu Amerykanów i większości zachodnich Europejczyków, sprawiedliwość dystrybucyjna wymaga przyznania każdemu uczestnikowi przedsięwzięcia zbiorowego (projektu, przemysłu, społeczeństwa) efektów działań owego przedsięwzięcia proporcjonalnie do wkładu jednostki”, jak napisał William Fisher popierając wynagrodzenia rekompensacyjne. Ważni myśliciele (Bell, 1973; Passet, 1979; MoulrierBoutang, 2010), zarówno amerykańscy, jak i europejscy, wyrażają pogląd, że wśród zmian wprowadzonych przez rewolucję informatyczną najważniejszą jest, że nie da się już ustalić dokładnie wkładu jednostki w społeczeństwo, a nawet we względnie zamknięty projekt. Bronią oni definicji sprawiedliwości dystrybucyjnej nie jako przeciwności sprawiedliwości kontrybucyjnej (czyli zgodnej z wkładem każdej jednostki), lecz jako jej uzupełnienia (każdemu według tego, jak dopomaga w tworzeniu lepszego społeczeństwa... tak dokładnie, jak jesteśmy w stanie ustalić).

dotatkową wartość stworzy się oprócz wspólnych dóbr kultury? Czy pojawi się nowa sfera wiedzy lub możliwości jednostek? Na te pytania prawdopodobnie nie da się udzielić odpowiedzi, która zawierałaby jakiegokolwiek dane liczbowe, lecz kwestia jest co najmniej tak samo istotna, jak stabilność finansowa niewielu firm zatrudniających równie niewielu pracowników — do tej pory było to jedno z kluczowych kryteriów argumentacji niniejszej książki. W rozdziale 7 przedstawiony jest zarys zasad, które mogą pomóc (wykorzystując procesy demokratyczne i negocjacje z udziałowcami) w odnalezieniu właściwego modelu i w ustaleniu wielkości wkładu.

Ograniczenia prawa autorskiego są częścią nowego systemu, ale nie mogą i nie powinny być jedyną lub jedną z niewielu podstaw jego tworzenia. Pomocna w określeniu związku pomiędzy sukcesem odniesionym przez dzieło we współdzielonym zbiorze zasobów a wynagrodzeniem, które owo dzieło powinno przynieść twórcy, jest perspektywa praw społecznych. Jeśli opłaty z tytułu praw autorskich rosną szybciej niż sprzedaż materialnych dóbr kultury, takich jak płyty CD i książki, jak to da się często zaobserwować, to kto zaprzeczy, że w sferze cyfrowej nie powinno się dziać tak samo?

Jedno z wyzwań stojących przed nami dotyczy podziału wkładu finansowego odbiorców między media a osoby przyczyniające się do rozwoju wspólnych zasobów kultury. Istnieją pewne bardzo ogólne zasady, które mogą w tym dopomóc, na przykład alokacja czasu na działalność związaną z mediami, czyli zarówno na produkcję, jak i na wykorzystywanie dzieł. Nadal istnieje jednak oczywiście możliwość wyrażenia zbiorowych preferencji odbiorców. Nie wydaje się odpowiednim rozwiązaniem faworyzowanie czasochłonnych mediów, gdyż owa czasochłonność często nie wynika z wartości przypisywanej przez odbiorców danemu medium, a raczej z zastosowanych modeli biznesowych. Również w tej sferze podejście opracowane na podstawie praw społecznych mogłoby stworzyć lepszą przestrzeń decyzyjną.

Jedną z kluczowych korzyści z zastosowania systemu opartego na prawach społecznych jest to, że pozwala on na ponowne podejście do wdrożenia praw autorskich z użyciem innego zestawu narzędzi.

Powrót do kwestii praw autorskich

Doktryna pierwszego zakupującego i lokalne prawo do kopiowania

W historii prawa autorskiego zdefiniowano dwa przywileje dotyczące materiału nim objętego. Pierwszy z nich dotyczył sfery aktywności całkowicie odseparowanej od pierwotnego posiadacza praw autorskich: doktryna pierwszego zakupującego wprowadzona w Stanach Zjednoczonych w roku 1908⁶⁷ i jej europejski odpowiednik („wyczerpanie praw”)⁶⁸. Drugi przywilej w Stanach Zjednoczonych funkcjonuje pod nazwą „dozwolonego użytku” (*fair use*), pod podobnymi nazwami w Wielkiej Brytanii i większości Wspólnoty Narodów, w Europie zaś oraz na scenie międzynarodowej — jako „wyjątki i ograniczenia”⁶⁹. Pozwala on na działania w ograniczonym zakresie bez konieczności uzyskania zezwolenia posiadacza praw autorskich, a w niektórych przypadkach nawet bez konieczności czynienia rekompensat posiadaczowi praw autorskich.

Doktryna pierwszego zakupującego podaje, że przedmiot zawierający dzieło chronione prawem autorskim może być dowolnie wykorzystywany przez pierwszego zakupującego i przez każdą kolejną osobę, której forma materialna dzieła zostanie przekazana, włącznie z ponowną sprzedażą, a do roku 1984 również wypożyczeniem (w USA). Doktrynę najpewniej opracowano jako dopasowaną do materialnych nośników informacji, takich jak książki i płyty gramofonowe w czasach, gdy dzieło — a ściślej informacja stanowiąca to dzieło — nie dawało się łatwo oddzielić od nośnika (przynajmniej bez znacznej utraty jakości lub bez sporego wysiłku). Jak już wspomniano w rozdziale 3, re-

⁶⁷...doktryna pierwszego zakupującego wprowadzona w Stanach Zjednoczonych w roku 1908 — Robbs-Merrill Co. vs. Strauss, 210 U.S. 339 (1908), skodyfikowane w dokumencie 17 USC par. 109.

⁶⁸wyczerpanie praw — *epuisement des droits*, język francuski. Zainteresowani europejskim prawem sądowym (*case law*) znajdują więcej informacji w CJCE, 20 stycznia 1981, Musik-vertrieb vs. GEMA.

⁶⁹wyjątki i ograniczenia — z uwagi na przeważające używanie takiej właśnie terminologii w umowach międzynarodowych, pozostałości doktryny pierwszego zakupującego zawarte są w amerykańskim kodeksie jako ograniczenia praw wyłącznych.

wolucja informacyjna zniszczyła skuteczną do tej pory równowagę prawa autorskiego, doktryny pierwszego kupującego i — w pewnym stopniu — prawa konkurencji. Nowe możliwości dane użytkownikom, jak na przykład sporządzanie wielu kopii dzieła i przesyłanie ich wielu osobom poprzez sieć, bez pozbywania się przy tym oryginału, sytuują istniejące przywileje użytkowników w szerszym kontekście. Można takie działania uznać za uprawnione i akceptowalne lub odrzucić, zakładając ostre ograniczenia przywilejów odbiorcy w sferze cyfrowej, podczas gdy w sferze nośników materialnych są one o wiele mniej restrykcyjne. Prawodawcy po obydwu stronach Atlantyku przez całe lata zmagali się z takim właśnie dylematem. Amerykańska ustawa o prawie autorskim z roku 1976 dokonała przedłużenia doktryny pierwszego kupującego, nadając przywileje użytkownika uprawnionego każdemu posiadaczowi kopii lub nagrania sporządzonego zgodnie z prawem — nie tylko pierwszemu kupującemu. Opracowane w latach 80. XX wieku ustawy, zarówno amerykańskie⁷⁰, jak i europejskie⁷¹, próbowały zrównoważyć ten dysonans limitując prawa użytkownika, lecz tylko w ograniczony sposób, poprzez zdefiniowanie „sfery prywatnej”, wewnątrz której istniało prawo do sporządzania i wymiany kopii, okupione koniecznością zapłaty określonego podatku, najczęściej ukrytego w cenie czystych nośników używanych do sporządzania kopii. Patrząc wstecz, te ustawy wydają się łagodne z punktu widzenia niszczenia praw użytkownika w porównaniu z rozwiązaniami, które nastąpiły po nich. W niektórych krajach, jak na przykład w Hiszpanii, prawo do posiadania „prywatnej kopii” zostało napisane w sposób, który przy odpowiedniej interpretacji ustawy legalizuje niekomercyjne dzielenie się plikami⁷². W innych krajach Europy prawo do sporządzania kopii dzieł i wymieniania się nimi jest znacznie mocniej ograniczone, a w niektórych przypadkach system przekazywania podatków pobranych ze sprzedaży czystych nośników uznawany jest za skrajnie niesprawiedliwy⁷³. Mimo powyższych obserwacji, widać precedens do ratowania lub uznania praw użytkowników poprzez zbieranie funduszy na kulturę na skalę całego społeczeństwa — niektórzy uznają takie działania za inspirację. Prawo „prywatnej kopii” przedstawia sobą tak naprawdę zaczątek nowej tendencji: regulacji działań świata cyfrowego chroniącej interesy przede wszystkim posiadaczy praw ograniczających działania i prawa innych, która zapewnia częściową ochronę dostawcom technologii cyfrowych, lecz nie podejmuje w ogóle kwestii praw społecznych każdej jednostki.

Warunki dla wyjątków i ograniczeń

Biorąc pod uwagę warunki, w których można tworzyć nowe wyjątki i ograniczenia praw do sporządzania kopii, Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych, regulująca kwestie praw autorskich na szczeblu międzynarodowym, zawierała następujący zapis (artykuł 9.2):

Ustawodawstwu państw należących do Związku zastrzega się możliwość zezwolenia na reprodukcję tych dzieł w pewnych szczególnych wypadkach, pod warunkiem, że reprodukcja ta nie wyrządzi szkody normalnemu korzystaniu z dzieła ani nie przyniesie nieuzasadnionego uszczerbku prawowitym interesom autora.

Warunki powyższe znane są jako „test trzystopniowy”, gdzie pierwszym etapem jest możliwość zastosowania wyjątku tylko w niektórych przypadkach. Krok drugi to brak konfliktu działania ze zwykłym wykorzystaniem dzieła, zaś trzeci to brak nieuzasadnionego uszczerbku wyrządzonego interesom autora. Te warunki stosuje się bezpośrednio do

⁷⁰ustawy amerykańskie — 17 USC, paragrafy 1008 i 1003.

⁷¹ustawy europejskie — na przykład we Francji; ustawa nr 85-660 z 3 lipca 1985.

⁷²...legalizuje niekomercyjne dzielenie się plikami — trwa dyskusja na temat tego, czy ustalenia takie będą podnoszone przy kolejnych decyzjach sądów, jak też czy da się ustanowić ich zgodność z prawodawstwem europejskim, lecz jak do tej pory debata nie przyniosła wiążących rezultatów.

⁷³W innych krajach Europy prawo do sporządzania kopii dzieł i wymieniania się nimi jest znacznie mocniej ograniczone, a w niektórych przypadkach system przekazywania podatków pobranych ze sprzedaży czystych nośników uznawany jest za skrajnie niesprawiedliwy — w przypadku muzyki redystrybucja prowadzona jest zgodnie z trzema mierzonymi kryteriami: sprzedaż nagrań, odtworzenia w radio i ankiety telefoniczne. Wszystkie trzy wykazują, że redystrybucja opłat powinna być dokonana w grupie dzieł o wiele węższej niż repertuar kopiowany na czystych nośnikach, pomijając już fakt, że czyste nośniki wykorzystuje się również do przechowywania innych informacji, takich jak na przykład osobiste fotografie, dane czy oprogramowanie.

wszystkich praw wyłącznych od podpisania w roku 1994 porozumienia TRIPS⁷⁴, weszły one też w niezmienionej postaci do prawodawstwa europejskiego i do ustawodawstwa niektórych krajów. Porozumienie TRIPS dokonało wzmocnienia i globalizacji praw autorskich i patentów, zaś jego ustalenia krytycy uznali za skrajne⁷⁵. Jednak test trójetapowy, jeśli interpretować go w rozsądnych ramach, jak argumentowali uznani naukowcy w zbiorczej deklaracji (2008), nie powstrzymałby uznania nowych praw użytkownika. Powyższy cytat zawiera szereg kwalifikatorów rozszerzających zakres warunków, w których kryteria można uznać za spełnione: „normalny”, „nieuzasadniony”, „prawowity”. Dodatkowo uznaje on niezawisłość organów prawodawczych w poszczególnych krajach w tworzeniu praw użytkowników, o ile są one zgodne z określonymi zasadami. Można równie dobrze wątpić, czy niektóre modele wydawcze i dystrybucyjne stanowią „normalne wykorzystanie” utworów. Czy forma wykorzystywania dzieł jest w jakimkolwiek stopniu „normalna”, jeśli jest w stanie przetrwać tylko dzięki ograniczaniu podstawowych czynności ludzi w świecie cyfrowym (czyli na przykład kopiowania plików), poprzez organizowanie zbiorowej inwigilacji komunikacji osobistej, delegalizacji narzędzi, które można wykorzystać również do uprawnionych celów, czy grożeniu jednostkom sankcjami prawnymi za działania nieukierunkowane na osobisty zysk, a przy tym nikomu nie szkodzące?

Stworzenie wrogiego środowiska

Dzięki rozwojowi technologii cyfrowych, rozpowszechnianiu się internetu i powiązanych z nim aplikacji sieciowych, około 2 miliardów ludzi ma obecnie środki — a w wielu przypadkach również możliwość — produkowania dzieł lub wymieniania się ich kopiami tak samo efektywnie, jak robi to przemysł wydawniczy. To jest oczywiście świetną wiadomością dla historyków technologii kulturowej (zajmujących się językami, piśmiennictwem, drukiem i nagrywaniem nośników) lub twórców oprogramowania (osób kodygujących wiedzę i umiejętności przy wykorzystaniu zdobyczy informatyki), lecz kiedy dojdzie do rozpoznania dobrodziejstwa techniki na skalę całej ludzkości? Kiedy uda nam się ustanowić prawo regulujące działania przemysłu kulturowego przez włączenie prawa do dzielenia się (bez motywu zysku) jako warunku granicznego? W ciągu ostatnich 25 lat prawodawstwo rozwijało się w kierunku zgoła przeciwnym.

Tragedia polityki praw intelektualnych opisana przez Jamesa Boyle'a (2003; 2008), Lawrence'a Lessiga (1999; 2001; 2004), Yochaia Benklera (2006) i pozycji autora tej publikacji *Cause commune* (2005) doprowadziła do sytuacji, w której niezmiernie trudne jest wprowadzenie zmian do prawa autorskiego zmierzających w kierunku uznania nowych praw użytkownika. Efektem ostatnich faz ewolucji prawa autorskiego w świecie rzeczywistym jest koncentrowanie władzy nie w rękach artystów i twórców, lecz w rękach właścicieli udziałów w prawach autorskich. Grupy zainteresowania, w skład których wchodzi producenci lub wydawcy i spadkobiercy zmarłych artystów, od tego czasu starają się wzmocnić wywołane zmiany poprzez sprawy sądowe tworzące kluczowe precedensy, dążąc do zmodyfikowania standardowej interpretacji istotnych sformułowań aktów prawnych tak, by przynieść korzyść zainteresowanym. Prawo precedensowe jest w tej dziedzinie niezwykle skomplikowane, zawiera wzajemnie sprzeczne zapisy, lecz jeśli spojrzeć na najbardziej skrajne interpretacje, przywoływane przez grupy zainteresowania, „zwykłe użytkowanie” pokrywa się z modelem biznesowym wybranym akurat przez posiadaczy praw autorskich. W ich rozumieniu słowo „autor” jest równoznaczne z producentem, któremu autor (lub inny twórca) przekazał prawa autorskie⁷⁶, bądź też wnukiem zmarłego twórcy. W konsekwencji właśnie te osoby urastają do rangi „zainteresowanych”.

⁷⁴TRIPS — Porozumienie w Sprawie Handlowych Aspektów Praw Własności Intelektualnej (TRIPS) stanowiło część porozumienia które zapoczątkowało istnienie Światowej Organizacji Handlowej.

⁷⁵Porozumienie TRIPS dokonało wzmocnienia i globalizacji praw autorskich i patentów, zaś jego ustalenia krytycy uznali za skrajne — najostrejsza krytyka dotyczyła konsekwencji dostępu do leków w biedniejszych krajach.

⁷⁶...któremu autor (lub inny twórca) przekazał prawa autorskie — przy negocjowaniu kontraktu, który stawia warunki co do komercyjnego dostępu odbiorców do dzieła, rozkład sił jest nierówny. Autor książki z premedytacją pomija „prace zlecane” czy inne sytuacje, w których prawo autorskie od początku przyznawane jest inwestorowi, by jego rozumowanie dało się zastosować niezależnie od tego, czy czytelnik mieszka w kraju o silnej tradycji prawa autorskiego, czy nie.

Tak skrajne interpretacje miały nadmierny wpływ na formę dyrektywy UE dotyczącej prawa autorskiego z roku 2001⁷⁷ — i to tak silny, że szczegółowo wylicza ona (a tym samym ogranicza) wyjątki i ograniczenia praw do reprodukcji, transmitowania i odtwarzania publicznego utworów. Wskutek tego w przypadku aktualnie obowiązującego w UE prawa silnie utrudnione jest dostosowywanie się do nowych potrzeb społeczeństwa: jednostce nie wolno definiować nowych ograniczeń i wyjątków do wyłącznych praw ujętych w dyrektywie. Wielu uważa, że zastąpienie przyszłej ewolucji prawa takimi rozwiązaniami jest niezgodne z demokratycznym procesem ustawodawczym, zaś w roku 2008 sama Komisja Europejska w tzw. „zielonym dokumencie” na temat praw autorskich i gospodarki kreatywnej⁷⁸ stwierdziła, że jest świadoma ewentualnej potrzeby wprowadzenia nowych wyjątków i ograniczeń.

Niestety, ostatnie kroki rozwoju prawodawstwa jeszcze bardziej pogorszyły sytuację: porozumienie *Anti-Counterfeiting Trade Agreement* i inicjatywy prawodawcze zmierzające do forsowania ustaleń prawa autorskiego (*Quadrature du Net*, 2011) starają się dążyć do coraz większej nieodwracalności egzekwowania praw wyłącznych. Podsumowując, przez ćwierćwiecze zwiększającej się marginalizacji praw użytkownika i coraz gorszego traktowania wkładu jednostki w procesy twórcze, prawnicy popierający reformy prawa autorskiego stali w obliczu bardzo poważnego wyzwania. Są zobowiązani do działania w obrębie funkcjonującego prawa i prawoznawstwa — a zmiany należy wprowadzać z wykorzystaniem dostępnych w tej domenie narzędzi.

Reforma jest możliwa

Amerykańskie podejście do kwestii alternatywnych systemów wynagradzania twórców zakłada właśnie dążenie do reformy, co prowadzi do przedstawiania naprawdę rozbudowanych propozycji. W perspektywie ostatnich 6–7 lat, należy jednakże przyznać, że droga do wdrożenia jest wciąż daleka. Te alternatywy, oraz zachowanie konsumentów, odrzucających dostępne na rynku oferty, odegrały znaczną rolę w zmuszeniu posiadaczy praw autorskich do udostępnienia większej ilości dzieł do płatnego pobierania i strumieniowania.

Z czysto konsumenckiego punktu widzenia na kulturową rolę internetu, można przypuszczać, że dzielenie się plikami powstało jako efekt niewydolności rynku (już zresztą naprawionej) i że takie narzędzie nie jest już potrzebne. Byłby to jednak poważny błąd. Po pierwsze, bitwa o bardziej zróżnicowany dostęp do dzieł kultury zdecydowanie się nie skończyła. Ważniejszą sprawą jest to, że podmioty redukujące kulturę do poziomu konsumpcji lub biernego odbioru dzieł nie rozumieją tego, czym kultura jest we współczesnym rozumieniu. Dominacja wydawców i dystrybutorów jako przedstawicieli kultury w ciągu ostatniego wieku jest myląca. Nawet w epoce przemysłu kulturowego nieodczynnymi elementami świata kultury była praktyka artystyczna, społeczne przejmowanie dóbr kultury, dzielenie się wiedzą i wyrażanie swoich odczuć w stosunku do dzieł. Obecnie jednak dostępny repertuar działań się rozszerza, a to z kolei zapowiada jeszcze większe rozszerzenie w przyszłości. Okres, gdy w kulturze wydawał się rządzić przepływ bezpośredni, od producentów do odbiorców, zostanie zapamiętany jako przejście od epoki, w której dzieła twórcze i ekspresja były wytworem rzemiosła a nową erą, w której staną się one działaniem społecznym. Przemysł związany z kulturą nie zniknie, lecz odnajdzie nowe sposoby na służenie szerokiej publiczności.

Większość jednostek popierających zalegalizowanie prawa do dzielenia się podziela wizje przedstawione już wyżej przez autora niniejszej książki, w myśl których dzielenie się jest pierwszym krokiem ku uprawnieniu społeczeństwa do działań na polu kultury. Choć jednak najętsze amerykańskie umysły podały wiele argumentów przemawiających za powstrzymaniem wojny z dzieleniem się zasobami, jednym (znaczącym) krokiem w tym kierunku na gruncie amerykańskim była propozycja „poduszki dowodowej” wysunięta przez przemysł muzyczny. Jim Griffin, wtedy odpowiadający w Warner Music za strategię firmy, zaoferował uniwersytetom możliwość zakupu licencji (z płaską stawką)

⁷⁷Dyrektywa UE z 2001 — Dyrektywa 2001/19/CE.

⁷⁸Zielony dokument — COM (2008) 466/3, patrz http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-infso/greenpaper_en.pdf.

na udostępnianie muzyki z prawami do dalszego dzielenia się za 5 dolarów za studenta miesięcznie (Orlowski, 2008). Duży wydawca przypuścił zdecydowany atak na taki pomysł, sam Warner też się z niego wycofał. Chcąc urzeczywistnić swoją ideę, Jim Griffin założył firmę Chorus, lecz nie udało mu się zdobyć wystarczających środków na dostęp do odpowiednio szerokich katalogów wydawniczych.

W Europie oraz w krajach rozwijających się sytuacja wygląda zgoła inaczej. W niektórych państwach pojawiły się pomysły na zalegalizowanie nierynkowej wymiany dzieł po jednolitej stawce, często popierane przez lokalne partie polityczne. Działo się tak na przykład we Francji, Belgii, Niemczech i Brazylii. W innych krajach, jak na przykład w Szwecji i Włoszech, da się zauważyć wysiłki zmierzające ku ustanowieniu dobrowolnych systemów zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i rozszerzonych licencji zbiorowych, dzięki czemu *de facto* doszłoby do legalizacji dzielenia się plikami bez konieczności wprowadzania zmian w systemie prawnym. Rozszerzone licencje zbiorcze znajdują się w sferze działań organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, a ich zastosowanie obejmuje (na mocy obowiązującego prawa) wszystkich autorów lub posiadaczy praw autorskich, nawet, jeśli ci nie są członkami owych organizacji. Takie działania można wykorzystać do zalegalizowania dzielenia się plikami tylko wtedy, gdy odpowiednie organizacje zbiorowego zarządzania dobrowolnie zgodzą się do nich zastosować, jak stało się to w Szwecji za pośrednictwem organizacji STIM, i jeśli prawo domyślnie da dodatkowe uprawnienia wszystkim autorom. Szanse na to ostatnie są niewielkie, jeśli sprzeciw wyrażą wydawcy.

Wszystkie z wyżej wymienionych koncepcji uwzględniają system wynagradzania posiadaczy praw autorskich za pomocą rekompensat. Prowadzone przez ostatnich kilka lat dyskusje pokazały, że takie koncepcje nie tylko zmagają się z ograniczoną listą wyjątków i ograniczeń zdefiniowanych w dyrektywie 2001/29/CE o harmonizacji niektórych aspektów prawa autorskiego oraz praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym, lecz dodatkowo podlegają eskalacji wniosków o rekompensaty. Jest to sytuacja analogiczna do tej, w której „doktryna regulacyjna” wywołała protesty przeciwko działaniom chroniącym środowisko naturalne w latach 60. i 70. XX wieku, kiedy to grupy zainteresowania argumentowały, że przedsiębiorcy chroniący środowisko zostaną w przyszłości pozbawieni możliwości działania na rynku⁷⁹.

Wojna z dzieleniem się plikami będzie trwała dalej, lecz jedno zjawisko nigdy nie zaginie. Mowa o samym dzieleniu się, które w opinii wielu ludzi uchodzi — słusznie, jak mniema autor tej książki — za zachowanie podstawowe dla nowoczesnego społeczeństwa⁸⁰. Zamiast tego, staje się ono działaniem coraz silniej ukrywanym, w coraz szerszym stopniu wykorzystującym kryptografię lub podział udostępnianych danych na niewielkie porcje, z których każda przechowywana jest na innym komputerze, dzięki czemu unika się wykrycia i kary. Marnowana jest kreatywność wielkich umysłów, które zamiast pracy nad jeszcze większą innowacyjnością trwonią swój czas na opracowywanie nowych i lepszych narzędzi przeciwdziałających pewnym działaniom, lub obchodzących takie właśnie ograniczenia. Tworzy się spolaryzowane społeczeństwo cyfrowe, w którym obywatele przestrzegający prawa są bierni, podczas, gdy kreatywni prosumenci⁸¹ tracą poszanowanie dla prawa, które w ich odczuciu służy interesom tylko ograniczonej grupy ludzi.

⁷⁹Jest to sytuacja analogiczna do tej, w której „doktryna regulacyjna” wywołała protesty przeciwko działaniom chroniącym środowisko naturalne w latach 60. i 70. XX wieku, kiedy to grupy zainteresowania argumentowały, że przedsiębiorcy chroniący środowisko zostaną w przyszłości pozbawieni możliwości działania na rynku. — patrz też niżej.

⁸⁰Mowa o samym dzieleniu się, które w opinii wielu ludzi uchodzi — słusznie, jak mniema autor tej książki — za zachowanie podstawowe dla nowoczesnego społeczeństwa. — w myśl przyjętej (czekającej na ratyfikację w Europie) umowy *Anti-Counterfeiting Trade Agreement*, jak też zapowiadanych w Europie inicjatyw dotyczących regulacji prawa własności intelektualnej, jeśli obydwie inicjatywy zostaną wprowadzone w myśl uprzednio zasugerowanej, lecz wycofanej propozycji, może to stanowić podstawę do podżegania i zachęcania do łamania prawa. Choć działania takie nie będą zapewne motywowane chęcią zysku, to można myśleć o nich jako o przedsięwzięciach na skalę komercyjną, z uwagi na domniemanie znaczących efektów gospodarczych. W takim przypadku autorzy kłopotliwych wypowiedzi mogą podlegać sankcjom, z karą więzienia włącznie.

⁸¹*prosument* — zaproponowany przez Alвина Tofflera zlepek angielskich słów *professional* (profesjonalista), czasami też *producer*, producent) i *consumer* (konsument), oznaczający konsumenta aktywnie uczestniczącego we współtworzeniu i promowaniu produktów ulubionej marki.

Propozycja autora tej książki jest próbą wyjścia z tego błędnego koła. Zakłada ona poddanie pod dyskusję zasad nowej umowy społecznej:

1. Nierynkowe dzielenie się utworami opublikowanymi w formie cyfrowej zachodzące pomiędzy użytkownikami jest uprawnione i dostępne dla wszystkich.

2. Wszyscy mający dostęp do określonej formy wspólnego zbioru dóbr kultury mają obowiązek wniesienia odpowiedniego wkładu w celu utrzymania jego istnienia poprzez Kreatywny Wkład o określonej, płaskiej stawce.

3. Wielkość i rozdysponowanie wkładu należy ustalić korzystając z szeregu zasad bazujących na przychodzie poszczególnych twórców, finansowaniu produkcji nowych dzieł, sprawliwym charakterze rozdzielania środków w odniesieniu do działań prowadzonych w internecie i wpływie twórczości na ogólnie pojęte dobro społeczne.

Praktyczne zastosowanie w/w zasad zostanie szczegółowo przedstawione w rozdziałach 6–10. Żaden z proponowanych punktów nowej umowy społecznej nie wyklucza stosowania określonych rozwiązań prawnych służących wprowadzeniu umowy w życie. Jak zostanie to ukazane w dalszej części pracy, jeśli reguły 2 i 3 rozważyć łącznie, zapewniają one rekompensatę w rozumieniu prawa autorskiego, przynajmniej przy rozsądnej interpretacji tego prawa.

Nadmienić należy, że odnalezienie podstawy prawnej dającej się rozsądnie zastosować będzie o wiele łatwiejsze, jeśli wpierv zgromadzi się „krytyczną masę” obywateli, ekspertów i praktyków twórczości wspierających ową umowę społeczną. We Francji koalicja *Création-Public-Internet*⁸² dokonała znacznych postępów na drodze do tego celu. Koalicja skupia stowarzyszenia i związki muzyków, osoby związane z kinematografią (producentów, reżyserów i aktorów), główne organizacje konsumenckie i internetowe grupy zainteresowania. Podobne działania podejmuje się w Brazylii⁸³, w pewnym zakresie w Niemczech, zaś na szczeblu międzynarodowym stanowią one powód spotkań *Paris Accords*⁸⁴ organizowanych przez *Trans-Atlantic Consumer Dialo (TACD)* oraz barcelońskich *Free Culture Forum*⁸⁵. Lepszym rozwiązaniem jest zmienianie lub tworzenie prawa w celu osiągnięcia szczytnych i istotnych celów niż pozwalanie, by stało się ono płątaniną, gdzie gubimy się w gąszczu wieloletnich porażek, nie potrafiąc odnieść się do istotnej zmiany cywilizacyjnej wywołanej przez pojawienie się technologii informatycznej.

⁸²*Création-Public-Internet* — patrz <http://www.creationpublicinternet.fr>.

⁸³*Podobne działania podejmuje się w Brazylii...* — patrz <http://www.vgrass.de/?p=193>.

⁸⁴*Paris Accords* — patrz <http://www.cptech.org/a2k/pa/> oraz <http://www.tacd-ip.org/blog/the-paris/accord/>.

⁸⁵*Free Culture Forum* — patrz <http://fcforum.net/fcf2010>.

6. DEFINIOWANIE PRAW I ZOBOWIĄZAŃ

Wprowadzenie nowej formy wzajemnego finansowania działalności twórczej i uznanie nierynkowego dzielenia się materiałami w wersji cyfrowej nie są działaniami, które da się urzeczywistnić w okamgnieniu. W celu dopracowania szczegółów wymagane jest przeprowadzenie dogłębnej debaty, w której uczestniczyć będą udziałowcy rynku, eksperci, przedstawiciele organów prawodawczych i zainteresowani członkowie społeczności. By ta debata w ogóle mogła się odbyć, należy przedstawić ustrukturalizowaną propozycję, zgodną z podejściem objaśnionym w poprzednim rozdziale tej książki. Niniejszy rozdział zajmuje się niektórymi szczegółowymi aspektami propozycji: do których dzieł i w jakich okolicznościach odnosić się będzie prawo do dzielenia się? Jakich grup użytkowników będzie ono dotyczyć? Jakie będą prawa i powinności użytkowników? Jak ustalić wysokość ich wkładu? Następne rozdziały książki podejmują kwestie instytucji i mechanizmu wprowadzenia zaproponowanych zmian — ponieważ diabeł tkwi w szczegółach.

Propozycja autora uwzględnia zarówno kwestię wynagradzania autorów za istniejące w obiegu dzieła, jak i finansowania tworzenia nowych dzieł, bądź utrzymania środowiska, w którym dochodzić będzie do tworzenia i dystrybucji dzieł. Niektórzy autorzy proponowali finansowanie wyłącznie twórców i projektów, całkowicie negując aspekt wynagradzania dzieł. Taki model pojawił się już w roku 2002, podczas warsztatów *Blur Workshop on Power at Play in Digital Art And Culture*, zorganizowanych przez Banff Center for the Arts, który rozwinął później James Love (2002), obecnie dyrektor organizacji *Knowledge Ecology International*⁸⁶. W myśl tej propozycji, użytkownicy płacić mieli comiesięczne kwoty, rozdysponowywane poprzez system konkurujących ze sobą pośredników, w którym organizacje mogły konkurować w pozyskiwaniu środków od internautów na podstawie zasad redystrybucji dóbr kultury własnego autorstwa. Model *Blur/Banff* został później rozwinęty i uzupełniony o mechanizmy przeciwdziałania nadużyciom ze strony instytucji próbujących przekazywać sobie wzajemnie zebrane fundusze (Toner, 2008). Francis Muguet⁸⁷ (2008) opracował schemat „globalnego sponsoringu”, gdzie pobierana od internautów jednolita opłata rozdysponowywana byłaby wyłącznie na podstawie osobistych preferencji użytkowników, decydujących (na przykład co miesiąc), którym artystom i projektom artystycznym mają zostać przekazane poszczególne części ich wkładu. Odpowiadając na krytykę osób zarzucających, że jednostkom trudno jest podejmować decyzje na poziomie pojedynczych artystów i projektów, Muguet i inni promotorzy globalnego sponsoringu dodali możliwość oddelegowywania decyzji użytkowników, upodabniając go do modelu wykorzystującego konkurujących ze sobą pośredników.

Autor tej książki uważa pośredników-konkurentów za kluczowe narzędzie dające użytkownikom bezpośrednią władzę nad przekazywaniem środków bezpośrednio na produkcję nowych dzieł kultury lub dostarczanie ich organizacjom przyczyniającym się do powstania lepszego środowiska działań twórczych, rozpowszechniania dzieł lub wyznaczenia ich jakości. Byłoby jednak sporym błędem odrzucenie pomysłu wynagradzania dzieł już istniejących lub podejmowanie w tym celu bezpośrednich decyzji o przyznaniu zebranych zasobów. Wykorzystywanie dzieł jest kwestią o wiele bardziej przypadkową i różnorodną niż zakładałaby to pamięć o nich i niż podpowiadają świadomie wyrażane preferencje. Zaniechanie wynagrodzeń wyliczanych na podstawie wykorzystania dzieł *ex post* byłoby znacznym błędem.

Wykorzystywanie dzieł w sposób nierynkowy w internecie jest wspaniałym narzędziem pomagającym w odkrywaniu nowych dzieł, właśnie dlatego, że nie ograniczają go transakcje monetarne lub decyzje na temat przyznawania zasobów. Ludzie zapytani o listę nagrań muzycznych wysłuchanych w ciągu ostatniego miesiąca, czy obejrzanych w tym czasie filmów albo przeczytanych tekstów, najczęściej przypominają sobie świadomie niewielką jedynie ich część. W przypadku mediów internetowych, gdzie dzieła występują jeszcze liczniej (fotografie, krótkie nagrania wideo, blogi) pamięć ludzka stoi przed jeszcze większym wyzwaniem. Oznacza to, że decyzje bezpośrednie i badania tele-

⁸⁶ *Knowledge Ecology International* — patrz <http://www.keionline.org>.

⁸⁷ *Francis Muguet (1955–2009)* — nagła śmierć Francisca Mugueta w roku 2009 była niepowetowaną stratą.

foniczne nie są odpowiednie do ustalania podziału wynagrodzeń. Pomimo to, we Francji nadal prowadzony jest eksperyment „na żywym organizmie”, gdzie wywiady telefoniczne są jednym z głównych źródeł informacji na temat rozdzielania funduszy pozyskiwanych z podatków nałożonych na sprzedaż czystych nośników danych. Klucz, według którego odbywa się dystrybucja środków, koncentruje się na niewielu utworach (najprawdopodobniej najmocniej promowanych) odtwarzanych w radio⁸⁸. Jednym z wyzwań stojących przed wprowadzeniem zasady proponowanej przez autora jest znalezienie metod pozwalających wyliczyć rzeczywiste zróżnicowanie dostępu do dzieł i ich wykorzystania. Możliwe rozwiązanie tej kwestii przedstawia rozdział 10.

Na razie wystarczy założyć, że autor proponuje wykorzystać jednakową stawkę pobieraną od każdego użytkownika, która ma zostać przeznaczona na dwa cele: na wynagrodzenie twórców dzieł znajdujących się już w obiegu i stworzenie środowiska pozwalającego na działania twórcze i kulturowe, a przez to — na tworzenie nowych dzieł.

6.1. JAKIE DZIEŁA WŁĄCZYĆ W NOWY SCHEMAT DZIAŁANIA

Pierwsze zadanie polega na zdefiniowaniu, jakiego zakresu dzieł ma dotyczyć proponowane rozwiązanie, czyli wytypowanie utworów, które będą beneficjentami przy rozdziale pozyskanych środków, zyskując status dowolnie udostępnianych w sferze nierynkowej. Wybór ten dotyczy:

- Włączonych do nierynkowego obrotu typów mediów;
- Tego, czy włączenie danego dzieła w danym medium jest obowiązkowe, czy nie;
- Warunków, na jakich dzieło włączone do powyższych kategorii uznane jest za opublikowane i objęte działaniem proponowanego mechanizmu.

Włączanie określonych mediów

Jak już zauważono, wielu promotorów legalizacji nierynkowego wymienia się plikami z wykorzystaniem płaskiej składki tworzyło swoje systemy wyłącznie dla produktów przemysłu muzycznego i kinematograficznego. William Fisher (2004) przewidział, że środki te można będzie potem rozszerzyć i potencjalnie dostosować do książek w wersji elektronicznej i gier wideo.

20 grudnia 2005 francuski parlament zaskoczył wszystkich głosowaniem nad wówczas diskutowaną i przyjętą poprawką do *Loi sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information* (DADVSI)⁸⁹. Poprawka ustanowiła zbiorczą licencję (*licence globale*) na niekomercyjne dzielenie się plikami z muzyką i filmami. Grupy zainteresowania zajmujące się kinematografią i ich przedstawiciele w różnych partiach politycznych natychmiast podniosły wrzawę, wieszcząc rychłą śmierć francuskiej kinematografii. Po kilkumiesięcznej polemice, przypominającej raczej wodewil niż merytoryczną debatę, przeprowadzono ponowne głosowanie, w którym podjęto decyzję odwrotną niż poprzednio. Dla wielu idea zbiorczego licencjonowania dzieł nie była dostosowana do produkcji filmowych, wideo i telewizyjnych, co przyjęli za fakt objawiony. Warto jednak zauważyć, że od tego czasu pewna liczba osobowości telewizyjnych i uczestników sektora medialnego zmieniła swoje nastawienie⁹⁰. Gdy diskutowano kolejną represywną ustawę o prawie autorskim⁹¹ w roku 2009, francuska Partia Socjalistyczna zaproponowała poprawkę opartą na idei Kreatywnego Wkładu, która legalizowałaby dzielenie się plikami, lecz tylko muzycznymi. Czy jest sens podejmować takie działania tylko dla jednego medium?

⁸⁸Klucz, według którego odbywa się dystrybucja środków, koncentruje się na niewielu utworach odtwarzanych w radio — Materiał nadawany przez stacje radiowe we Francji jest niezbyt zróżnicowany, z uwagi na dominującą pozycję kilku sieci.

⁸⁹Loi sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information — przeniesienie na grunt francuski ustaleń dyrektywy 2001/20/CE dotyczącej prawa autorskiego i praw pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym.

⁹⁰Warto jednak zauważyć, że od tego czasu pewna liczba osobowości telewizyjnych i uczestników sektora medialnego zmieniła swoje nastawienie — w szczególności wspomniana już grupa Pour le cinéma, patrz <http://pourlecinema.over-blog.fr>.

⁹¹Ustawa o prawie autorskim — Ustawa 2009-669 z 12 czerwca: *Loi n°2009-669 du 12 juin 2009 favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet*.

Odpowiedź brzmi: tak, ale jedynie do pewnego stopnia. Żadne przesłanki nie składają do ujęcia w propozycji tylko jednego, określonego medium. Konwergencja rynku może zatrzeć granice między mediami i wywołać pojawienie się form między medialnych, lecz ekonomiczne uwarunkowania produkcji utworów w określonych mediach pozostają dość wyraźnie określone. Dla przykładu — produkcja gier wideo znacznie odbiega swoim charakterem od produkcji książek. Jednak jeśli propozycję autora tej książki zastosować tylko do jednego medium, uda się zrealizować tylko część płynących z niej korzyści. Technologia informatyczna i internet nie są podzielone na segmenty przeznaczone dla poszczególnych mediów; istnieją urządzenia specjalizujące się (do pewnego stopnia) w jednym medium, czego przykładem są odtwarzacze muzyczne, lecz współpracują one zawsze z komputerami (czyli urządzeniami wielofunkcyjnymi), a „ich” medium można odtworzyć na znacznie większej liczbie urządzeń. Innowacja w obrębie jednego medium inspiruje inne, jak również sama czerpie z doświadczeń pochodzących z zewnątrz. Z punktu widzenia przestrzegania praw własności intelektualnej, internet jest jeszcze mniej podatny na segmentację pomiędzy poszczególne media. Zespoły inwigilacyjne i dostawcy fałszywek mogą utrzymywać kontakty z posiadaczami praw autorskich do utworów w określonym medium, czy wykorzystywać algorytmy wykrywania tylko określonych mediów, lecz to całość sektora praw własności intelektualnej, zbiorczo, forsuje regułę trzeciego ostrzeżenia⁹² i sugeruje przymusowe filtrowanie zawartości internetu, zamykając dostęp do serwisów odgrywających istotną rolę w dzieleniu się plikami. Ich ataki na bezpieczną grupę pośredników i próby wynegocjowania sankcji karnych za naruszenie prawa własności intelektualnej w umowach międzynarodowych przygotowywanych bez demokratycznego udziału lokalnych parlamentów są zbiorowym dokonaniem całości rynku i często sięgają do domen leżących od daleko mediów i kultury.

Uznanie dzielenia się plikami w obrębie jednego tylko medium prawdopodobnie nie zatrzyma ani wojny z piractwem, ani ciągnącego się pasma jej szkodliwych skutków. Zagrożone byłyby podstawowe prawa jednostki, takie jak wolność wyrazu i komunikacji oraz prawo do prywatności. Dojrzewanie etyki, dobrych praktyk i technologii wspierających wymianę cyfrową odwlekleby się jeszcze bardziej w czasie. Autor (Aigrain, 2008) dokonał już analizy warunków, w jakich uznanie dzielenia się i odpowiednich mechanizmów finansowania można odnieść do niektórych tylko mediów, a pomimo tego uzyskać wystarczająco dobre rezultaty. Jego lista zawiera następujące elementy:

- Posiadacze praw autorskich do mediów, które nie są objęte propozycją, muszą uznać, że infrastruktura internetu i narzędzia cyfrowe stanowią dobro wspólne. Nie powinno się pozwalać im na wykoślawianie tej infrastruktury tak, by odpowiadała potrzebom modelu własnościowego, który starają się zachować, budowanego na zasadzie rzadkości kopii dzieł. Nadal mogliby oni wykorzystywać narzędzia kontroli dostępu i ograniczenia wykorzystywania dzieł, czy oznaczać swoje dzieła znakami wodnymi, ale tylko pod warunkiem, że nie będzie to utrudniało wykorzystywania innych dzieł. Żadne z narzędzi tego typu nie może stać się obowiązkowym elementem całej infrastruktury informatycznej tylko po to, by służyć interesom stron niechących uczestniczyć w systemie Kreatywnego Wkładu.

- Podobnie powinni oni zgodzić się, by prawa autorskiego nie egzekwować kosztem innych, podstawowych praw i że tylko procedura sądowa może orzekać o naruszeniu tych praw oraz nakładać sankcje. Zaskarżenie byłoby możliwe tylko po stwierdzeniu naruszenia praw autorskich.

Gdyby uzyskanie zgody na takie warunki było łatwe, niniejsza książka byłaby zbędna. Zamiast zajmować się konsekwencjami wykluczenia niektórych mediów, zapewne łatwiej byłoby przekonać szeroką grupę jednostek kreatywnych pracujących w każdym medium do poparcia systemu takiego, jak Kreatywny Wkład. Propozycja autora została pomyślana tak, by ułatwić przyjęcie jej przez społeczności wielu mediów. Przyjęta w propozycji definicja cyfrowych wspólnych dóbr kultury skonstruowana jest tak, by zapewnić jeszcze silniejszą synergię między wspólnymi dobrami kultury a ofertami komercyjnymi zarówno wewnątrz sfery cyfrowej, jak i poza nią. Określone media mogą wymagać odrębnego potraktowania, jak te omawiane w następnym rozdziale książki, ale

⁹²reguła trzeciego ostrzeżenia — trzy ostrzeżenia o łamaniu zasad, po czym użytkownik zostaje wykluczony z internetu.

wszystkie media zasługują na czerpanie korzyści z istnienia wspólnego zbioru dzieł kultury w formie cyfrowej.

Przymusowe czy dobrowolne włączenie poszczególnych dzieł?

Czy każdy autor bądź twórca może wybrać, czy chce udostępnić innym swoje dzieła? Tak dzieje się obecnie: twórcy mają prawo do zezwalania na dzielenie się w społeczeństwie ich dziełami, na przykład udostępniając je na licencji Creative Commons. Takie podejście przyjęto już szeroko w przypadku niektórych typów zawartości, jak na przykład fotografii, blogów (w tym blogów dźwiękowych i wideo) oraz publikacji naukowych. Istnieje jednak jedna rozbieżność pomiędzy obecną a docelową sytuacją: autorzy, którzy zdecydowali o udostępnieniu swoich dzieł innym, nie zyskują bezpośrednich korzyści ze swojego wkładu we wspólny dobra kultury cyfrowej. Jedną z podstawowych cech propozycji autora jest tu obietnica wynagrodzenia wkładu autorów, jeśli go będą potrzebować⁹³.

Wielu autorów z zadowoleniem przyjmie potencjalnie należne im wynagrodzenie wynikające z istnienia Kreatywnego Wkładu za działania, przez które obecnie nie zyskują bezpośrednich przychodów. Niektórzy mogą wyrażać uzasadnione obawy o wysokość należnych im kwot i stopień, w jakim Kreatywny Wkład wpłynie na inne źródła ich dochodu. Jednak to nie twórcy, zdaniem autora, wyrażą najsilniejszy sprzeciw. Nawet w krajach, w których prawa autorskie są zakorzenione w samej istocie bycia twórcą, to producenci, organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i dystrybutorzy mają ostateczną władzę nad wykonaniem należnych im praw. Oto typowy przykład: wprowadzona w roku 2006 we Francji ustawa DADVSI dała autorom możliwość wyłącznego decydowania o tym, czy ich prace mają być opatrzone mechanizmami zarządzania prawami cyfrowymi (DRM), czy nie. Jedynym praktycznym skutkiem pojawienia się tego zapisu było dodawanie do każdej umowy o wydanie dzieła standardowej klauzuli o ochronie tegoż przez mechanizmy DRM. Autorzy chcący wydać swoje prace musieli podpisać kontrakt, a wraz z nim odpowiednią klauzulę. Prawie wszystkie europejskie organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi zabraniają swym członkom wydawania dzieł na licencji Creative Commons (nawet w wersji CC BY-NC-ND, która zabrania wykorzystywania dzieł w sposób komercyjny oraz tworzenia dzieł pochodnych). Innymi słowy, chcąc umożliwić innym prawo do niekomercyjnego dzielenia się stworzonymi treściami, autorzy muszą odrzucić wszelkie możliwe wpływy z użycia komercyjnego, w tym przychody ustawowe, takie jak wynikające z nadawania muzyki przez stacje radiowe. Konsekwencją powyższego jest to, że niektóre firmy amerykańskie, takie jak Magnatune, funkcjonują stabilnie na rynku dzięki pozwalaniu muzykom europejskim na przynajmniej częściowe obejście tego niewygodnego dla nich zapisu. Autor wolałby więc pozwolić całej klasie twórczej na wspólne przyjęcie lub odrzucenie idei Kreatywnego Wkładu, co poprzedzone miałyby być publiczną debatą, zamiast popierać rozwiązanie, w którym każdy twórca musi podjąć decyzję samodzielnie. Takie rozwiązanie nie da się zaimplementować w sposób pozwalający chronić twórców przed skutkami dysproporcji sił pomiędzy nimi a wydawcami lub organizacjami zbiorowego zarządzania.

Istnieje jeszcze jeden, o wiele bardziej zachęcający powód, by odrzucić opcję autoryzowania dzielenia się dla każdego dzieła lub autora osobno: taki system wywołałby u użytkowników kompletną niepewność prawną, jak też spowodowałby wysokie koszty transakcyjne. Kreatywny Wkład nie reprezentowałby już sobą fundamentu powiększonej puli wspólnych dóbr kultury, za to stałby się kolejnym sposobem na zarządzanie prawami wyłącznymi, jeszcze bardziej komplikując i tak wystarczająco zaśmiecony krajobraz rozwiązań prawnych.

Naturalne jest, że idea obowiązkowego włączenia się do systemu Kreatywnego Wkładu musiałaby być zgodna z zapisami prawa autorskiego, o ile — co jest wysoce prawdopodobne — zostanie uznana za wyjątek lub ograniczenie. Musiałaby ona przejść test przystopniowy. Jak napisano już wyżej, jest to trudne tylko wtedy, gdy przyjmie się fundamentalistyczne podejście do praw wyłącznych. Warto też wspomnieć, że systemy generujące najwyższe zyski z praw autorskich również zostałyby w takiej sytuacji uznane za

⁹³Jedną z podstawowych cech propozycji autora jest tu obietnica wynagrodzenia wkładu autorów, jeśli go będą potrzebować — wynagrodzenie finansowe jest tu opcjonalne.

nielegalne. Trzeci punkt testu (nieprzyniesienie nieuzasadnionego uszczerbku prawowitym interesom autora) omówiony zostanie przy okazji dyskusji nad stawką Kreatywnego Wkładu. Znowu, dla zachowania spójności, trzeci krok testu powinien odnosić się do dużych wydawców i wielu organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Jeśli sprzeciwią się oni Kreatywnemu Wkładowi i innym podobnym mechanizmom, to właśnie oni w sposób nieuzasadniony przyniosą uszczerbek prawowitym interesom autorów — ludzi, których mają reprezentować i którym mają służyć.

Kiedy dzieło wkracza w sferę nierynkowego dzielenia się?

Uznanie nierynkowego dzielenia się utworami w wersji cyfrowej z zasady obejmuje wszystkie dzieła będące w cyfrowym publicznym obiegu, niezależnie od jego płatnego bądź darmowego charakteru. Należy jednak wprowadzić pewne uszczegółowienie tej zasady:

- Mechanizm dzielenia się nie może pozbawiać autora decyzji o tym, kiedy przekazuje on swoje dzieło do obiegu publicznego po raz pierwszy. Stosuje się go automatycznie do dzieła po przekazaniu go gronu odbiorców — nie wcześniej. Podobnie przesłanie cyfrowej kopii dzieła w korespondencji prywatnej nie jest tożsame z jego upublicznieniem: odbiorca cyfrowej kopii dzieła nie może dzielić się nią z innymi na zasadach Kreatywnego Wkładu.

- Liczy się tylko taka forma dystrybucji, która faktycznie pozwala dziełu dotrzeć do publiczności w wersji cyfrowej. Dla przykładu projekcja filmu w kinie nie stanowi zezwolenia na nagranie pokazu kamerą i późniejszą wymianę tak sporządzonej kopii, podobnie jak zezwoleniem na nagranie i dalszą dystrybucję nie jest zagranie utworu muzycznego podczas koncertu. Wydanie książki w wersji drukowanej nie jest też zezwoleniem na jej zeskanowanie i przesyłanie innym. Umożliwia to synchronizację poszczególnych mediów i zróżnicowanie terminów publicznego odegrania dzieła, dystrybucji tego samego dzieła w wersji analogowej i wydania w wersji cyfrowej. W przypadku filmów odpowiednio ułożona sekwencja poszczególnych form rozpowszechniania odgrywa kluczową rolę, szczególnie jeśli jest ona, jak we Francji, zdefiniowana w formie aktów prawnych. W przypadku książek odpowiednio ułożona sekwencja wydawnicza wspomogłaby przejście do ery książek cyfrowych. Naturalnie autorom i artystom pozostawiono by prawo do autoryzowania terminów poszczególnych „faz życia” ich dzieł, jeśli mieliby na to ochotę, lecz takie działania leżałyby już poza zakresem obowiązywania Kreatywnego Wkładu.

Obieg dzieł niebędących dziełami publicznymi w rozumieniu dwóch powyższych punktów pozostanie kwestią, której rozwiązanie leżeć będzie w gestii aktualnie obowiązującej implementacji prawa autorskiego. Możliwe będzie pozywanie producentów i dystrybutorów nieautoryzowanych kopii dzieł za naruszenie prawa autorskiego, lecz w celu wytaczania pozwów posiadacze praw autorskich nie będą mogli korzystać z mechanizmów inwigilacji i kontroli.

6.2. PRAWA I OBOWIĄZKI UŻYTKOWNIKÓW ORAZ POŚREDNIKÓW

Zakres obowiązywania praw

Oprócz ograniczenia dzielenia się do postaci nierynkowej, jak dotąd autor nie zdefiniował praw, które w myśl proponowanego mechanizmu przysługiwałyby użytkownikom internetu ani związanych z Kreatywnym Wkładem powinności. W kwestii praw można zastosować dwa podejścia:

- Ograniczenie repertuaru praw do sporządzania kopii i przekazywania ich innym: każdy byłby w stanie otrzymywać kopie dzieł, przekazywać je dalej i w dowolny sposób rozpowszechniać (oraz oczywiście czytać, przeglądać, przesłuchiwać itd.);

- Dodanie do powyższych prawa do mikswania, przez co tworzone byłyby modyfikacje bazujące na dziełach dostępnych w myśl Kreatywnego Wkładu.

Pierwsze rozwiązanie ogranicza działania internautów do uzyskiwania dostępu do dzieła, interakcji z nim, rekomendowania dzieła innym i przesyłania go dalej. Popierają je ludzie, którzy boją się, że zezwolenie na ponowne wykorzystanie dzieł będzie wyzwaniem

w krajach, gdzie wysoko ceni się prawa moralne. Można też argumentować, że zasadnicza przeszkoda w uznaniu prawa do dzielenia się wywodzi się z dążeń przedstawicieli sektora medialnego do utrzymania lub stworzenia monopolu na produkcję i dystrybucję dzieł cyfrowych. Jeśli usunie się tę przeszkodę, różne odczucia autorów co do modyfikowania ich dzieł nie zatrzymają możliwości rozważania innych podejść.

Jak do tej pory jednak ustalenia prawne dalekie są od idei blokowania remiksów: w praktyce wiele rozwiązań prawnych zezwala na modyfikację dzieł, na przykład pod postacią wyświetlania reklam w trakcie emisji filmu — ich wpływ na integralność dzieła jest daleki od „zaniedbywalnego”. Nawet kraje ze względnie silną tradycją praw moralnych, takie jak Francja, podlegają ustaleniom *Dyrektywy w sprawie nadawania satelitarnego i transmisji kablowej*⁹⁴, która *de facto* przekazuje wykonawstwo wszelkich ustaleń prawnych organizacjom zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub dystrybutorom. Pierwotna idea Williama Fishera, zakładająca jednolitą stawkę za dzielenie się plikami (Fisher, 2004), dopuszczała możliwość dokonywania remiksów utworów, lecz komentatorzy zauważali, że propozycja stałaby się obiektem ostrej krytyki w krajach o silnej tradycji praw moralnych, więc sam Fisher później zasugerował, by autorzy sami decydowali o tym, czy w stosunku do ich dzieł można dokonywać modyfikacji, czy nie. Twórcy mogliby uchylać ograniczenia tworzenia dzieł pochodnych poprzez odpowiednie licencje — na przykład jedną z rodziny licencji Creative Commons pozwalającą na tworzenie utworów zależnych⁹⁵, opcjonalnie uzupełnioną o dodatkowe warunki. Przykładowo, warunek może stanowić konieczność udzielenia przez autora bezpośredniej zgody na wykonanie modyfikacji lub uiszczenie opłaty. Doprowadziłoby to do konkurencji pomiędzy modelami bardziej restrykcyjnymi a liberalnymi, lecz obojętnie, który model zostałby przyjęty, zakładałby on prawo do dzielenia się utworami.

Autoryzacja tworzenia dzieł zależnych motywowana jest rolą, którą remiksy odgrywają w nierynkowej współpracy między autorami, umożliwiając tworzenie nowych dzieł (wersje opatrzone notatkami, wykorzystanie fragmentów dzieł w nowych pracach twórczych itd.) Prawa do remiksowania utworów naturalnie byłyby związane z koniecznością wskazania źródeł, na których opierał się twórca, a także z odpowiednim zasygnalizowaniem wszystkich modyfikacji oraz jednostki za nie odpowiedzialnej. Ta druga opcja pozwoliłaby na uniknięcie niektórych problemów, które powstałyby, gdyby nie udzielono twórcom praw do tworzenia remiksów w trybie niekomercyjnym. Dla przykładu można argumentować, że wstawki reklamowe stanowią integralną część dzieła, a ich usuwanie w procesie dzielenia się dziełami powinno być zakazane. Takie żądania należy zdecydowanie odrzucić, bez względu na to, jaki model biznesowy starają się chronić. Istnieją ludzie, którzy wrywają z gazet strony z reklamami przed zapoznaniem się z zawartością pisma lub przekazaniem go innym — takie działania powinny być również dostępne dla uczestników świata cyfrowego.

Zezwolenie na remiksowanie utworów ma określony wpływ na system wynagrodzeń: słabym punktem pierwotnej propozycji Williama Fishera było planowanie systemu wy-

⁹⁴Dyrektywy w sprawie nadawania satelitarnego i transmisji kablowej — Dyrektywa Rady Europy 93/83/EEC, punkt 28: „W celu zapewnienia, aby prawidłowe działanie umownych przepisów nie było podawane w wątpliwość przez osoby z zewnątrz będące posiadaczami praw do poszczególnych części programu, w stopniu, w jakim wymaga tego specyfika retransmisji drogą kablową, należy zapewnić wyłącznie zbiorową formę realizacji prawa do wydawania zezwoleń, poprzez organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi; prawo do wydawania zezwoleń pozostaje w mocy, a regulacji podlega tylko sposób jego realizacji, przez co prawo do wydawania zezwoleń na retransmisję drogą kablową może być nadal przyznawane; niniejsza dyrektywa nie wpływa na wykonanie autorskich praw osobistych. Ostatnie zdanie jest ciekawym przykładem nowomowy. Powinno ono raczej brzmieć: w praktyce, wykonywanie praw autorskich przez samych twórców zostanie uniemożliwione, z wyłączeniem odmowy zezwolenia na transmisję dzieła drogą satelitarną lub satelitarną i kablową w przypadku transmisji równoczesnej”.

⁹⁵Twórcy mogliby uchylać ograniczenia tworzenia dzieł pochodnych poprzez odpowiednie licencje — na przykład jedną z rodziny licencji Creative Commons pozwalającą na tworzenie utworów zależnych — w środowisku Creative Commons zapoczątkowana została debata na temat ujęcia praw moralnych w licencjach z rodziny CC zezwalających na tworzenie dzieł pochodnych. Istniejące dla rynku francuskiego licencje nie odrzucają praw moralnych; nie mogą tego zrobić z uwagi na teoretyczną ich niezbywalność. Prowadzi to do niepewności prawnej dla użytkownika chcącego sporządzić utwór zależny. Niepewność ta jest jednak ograniczona, o ile użytkownik przestrzega pewnych podstawowych zasad, gdyż w praktycznym zastosowaniu praw moralnych w sądownictwie przykładą się większą wagę do intencji autora oryginału. Intencja ta nie jest dwuznaczna: autor pozwalający na modyfikację dzieła wie, że... dzieło to da się zmodyfikować.

nagrodzeń tak, by śledził zmiany w dziele i przyznawał odpowiednie części wynagrodzenia należnego dziełu poszczególnym autorom. Było to zdecydowanie szkodliwe skomplikowanie systemu wynagrodzeń. Prostsze rozwiązanie utożsamiałoby remiks z nowym dziełem, które kwalifikowałoby się do odrębnego wynagrodzenia. Oznaczałoby to, że remiks musiałby wykazać odpowiednio wysoki stopień oryginalności. Należałoby w ten sposób przeciwdziałać oportunistycznemu etykietowaniu dzieł jako remiksów, w celu pobierania za nie niezasadnego wynagrodzenia jak za nowe dzieło. Jest to źródło kolejnych komplikacji systemu, tylko, że tym razem nie w dziedzinie wynagrodzeń, lecz w dziedzinie weryfikacji i możliwego przeciwstawiania się pozwom.

Autor książki uważa, że wyboru jednej z powyższych opcji nie da się dokonać bez dalszej debaty i bez rozważenia możliwych trybów wprowadzenia wybranej alternatywy. Nie wolno też blokować krytyki ze strony mediów na podstawie braku autoryzacji dla zmian. Uznanie prawa do dzielenia się zdecydowanie nie jest tożsame z końcem debaty nad zakresem praw przysługujących użytkownikom, a w środowisku uznającym dzielenie się utworami nie są zbędne ani prawa do dozwolonego użytku, ani wyjątki.

Powinności użytkowników

Gdyby wprowadzono ideę Kreatywnego Wkładu, użytkownicy wykorzystujący prawo do nierynkowego dzielenia się utworami mieliby tylko dwie powinności, oczywiście poza pilnowaniem, by dzielenie się nie nabrało charakteru komercyjnego.

- Trzeba przestrzegać zasad nakazujących uznanie autorstwa dzieł, jak tego wymaga konwencja berneńska. Prawo to ma zasięg o wiele szerszy niż prawo autorskie w wąskim rozumieniu kontroli nad kopiami. Doświadczenia z dobrowolnym dzieleniem się utworami na licencji z rodziny Creative Commons lub podobnej pokazują, że po nadaniu prawa do dzielenia się, uznanie autorstwa jest przestrzegane w co najmniej takim samym stopniu, jak w klasycznym modelu zarządzania prawami autorskimi. Właściwa dla internetu kultura metadanych, linkowania i przypisów jest przychylna uznaniu autorstwa. Nawet w trakcie dzielenia się w sposób nieuprawniony znaczniki ID3 zaszyte np. w plikach MP3 są o wiele bardziej dostępne niż definiowane przez przemysł wydawniczy identyfikatory, znajdujące się na przykład na płytach CD.

- Użytkownicy muszą powstrzymać się od usuwania unikatowych identyfikatorów zaszytych w plikach lub innego w nie ingerowania. Owe identyfikatory wykorzystywać się będzie w procesie zbierania danych niezbędnych do ustalania wynagrodzeń. Główną motywacją do usuwania takich danych może być chęć zastąpienia jednego identyfikatora innym, celem pobrania wynagrodzenia za sfalszowane dzieło. Testy integralności kryptograficznej pozwalają jednak zarówno na zapobieganie defraudacji danych, jak i jej skuteczne ściganie, lecz wymagają dostosowania do sytuacji, w których dozwolone jest dokonywanie modyfikacji dzieł⁹⁶.

Pośrednicy i usługodawcy komercyjni

Jeśli dane działanie jest uprawnione i legalne, legalne muszą być też mechanizmy pozwalające na podejmowanie tego działania — obojętnie, czy odpłatnie, czy nie. Podobnie do wspólnych zasobów w każdej infrastrukturze, wspólne zasoby podlegające nierynkowemu dzieleniu się będą wymagać usług utrzymujących ich funkcjonalność, zapewniających wydajne funkcjonowanie, wspomaganie wyszukiwania i filtrowania interesującej zawartości, długoterminową konserwację, zbieranie statystyk w zakresie przekraczającym informacje wspomagające proces wyliczania wynagrodzeń, czy ochronę prywatności użytkowników. Dostawcą niektórych usług będzie sama społeczność, przy czym usługi będą dostarczane bez ponoszenia kosztów. Inne mogą przyjąć formę usług płatnych. Zdefiniowanie tych użytecznych i zgodnych z prawem usług towarzyszących nierynkowemu dzieleniu się danymi nie jest proste, lecz w centrum działań leży idea uznania nierynkowego dzielenia się informacją. Przedsięwzięcia komercyjne nie powinny być w stanie ukryć się pod maską dostawców sposobów na nierynkowe dzielenie się danymi, choć w rzeczy-

⁹⁶Testy integralności kryptograficznej pozwalają jednak zarówno na zapobieganie defraudacji danych, jak i jej skuteczne ściganie, lecz wymagają dostosowania do sytuacji, w których dozwolone jest dokonywanie modyfikacji dzieł — patrz rozdział 10.

wistości chodziłoby im o handlowanie dziełami kultury i czasem oraz uwagą odbiorców obcujących z dobrami kultury w prowadzonych przez siebie serwisach. Najlepiej ilustrują to następujące przykłady:

- Serwis niedający bezpośredniego dostępu do dzieł, lecz jedynie wskazujący użytkownikom sposób i lokalację pozyskania dzieła od innych użytkowników należy uznać za legalny — obojętnie, czy działa bezpłatnie i nie zawiera reklam, czy nie. Dla przykładu pierwotną implementacją usługi Napster czy *trackery* sieci BitTorrent, jak na przykład The Pirate Bay, należałoby uznać za legalne — oczywiście jeśli szanują prywatność użytkowników.

- Usługi korzystające z reklam lub abonamentów i oferujące bezpośredni dostęp do zawartości, zarówno w formie plików do pobrania, jak i strumieni, należy jednoznacznie wykluczyć z należących do grupy nierynkowej wymiany danych. Musiałyby one wynegocjować licencje handlowe na odpowiednie aspekty reprodukcji, rozpowszechniania i udostępniania dzieł (w przypadku Europy). Decyzja na temat tego, czy prawa miałyby być zarządzane zbiorowo, czy odgórnie, jest już inną kwestią⁹⁷.

W opisanych dwóch przypadkach należy poddać analizie i przedyskutować szczególnie niektóre skrajne sytuacje, wykraczające poza tematykę tej książki. Jak postąpić z blogerem, który w opublikowanym artykule udostępnia materiał wideo lub muzykę, a przy tym otrzymuje wpływy z technologii takich, jak AdSense?

Biblioteki

Kolejną ważną kwestią jest postępowanie z bibliotekami. Bruno Blasselle (2008) zauważa, że u schyłku średniowiecza pojawienie się uniwersytetów zaowocowało zwiększeniem zapotrzebowania na kopie tekstów pod postacią oprawionych manuskryptów. Wskutek tego pojawiły się zakłady kopiujące teksty, zlokalizowane poza klasztorami, gdzie pracowali wykwalifikowani pracownicy: kopiści, intrologatorzy, iluminatorzy. Za powielaniem tekstów szło powielanie błędów, w ówczesnych realiach, gdzie tekst często sam był kopią innej kopii, nie do uniknięcia. Chcąc zapobiec powstawaniu takich błędów tworzono repozytoria, w których składowano wierne kopie referencyjne tekstów — wzorce. Nie były one jednak oprawiane w woluminy, pozostawały rozdzielonymi paginami. Po co? W tamtych czasach chodziło nie o zapobieżenie tworzeniu kopii, lecz o zachęcenie do kopiowania. Kopiowanie było jednak procesem żmudnym. Chcąc przyspieszyć generowanie kolejnych kopii, można było wypożyczać poszczególne paginy różnym kopistom — podczas gdy jeden tworzył kopię pierwszej paginy, inni mogli kopiować pozostałe części tekstu⁹⁸. Repozytoria stanowiły ważny zaczątek przyszlých bibliotek.

Czy w przyszłości biblioteki książek i mediów dadzą wszystkim internautom dostęp do kopii wszystkich opublikowanych dzieł, łącznie z tymi, które wciąż chroni prawo autorskie i które rozpowszechniane są komercyjnie? Pewnego dnia na pewno tak się stanie: częścią roli bibliotek depozytowych lub referencyjnych będzie „rozsiewanie” kopii wzorcowych, tak jak robi to się w protokole BitTorrent lub — najprawdopodobniej — jak będzie czynić to jeden z jego następców. Idea „rozsiewania” to zapoczątkowanie łańcucha, w którym miliardy ludzi będą w stanie, jeśli tego zapragną, zyskać dostęp do oferowanych dzieł. Archiwa i repozytoria o otwartym dostępie spełniają dziś właśnie taką funkcję w odniesieniu do materiałów naukowych.

Niekoniecznie jednak nastąpi to natychmiast w przypadku domen, gdzie finansowanie publiczne lub ze strony organizacji *non-profit* odgrywa ograniczoną rolę w procesie inwestycji w powstawanie nowych dzieł. Można sobie wyobrazić okres przejściowy, w którym biblioteki koncentrować się będą na materiale znajdującym się w domenie publicznej — i to w najszerszym jej rozumieniu, jak sugeruje Robert Darnton (2011). Dostęp — na absolutnie otwartych warunkach ponownego użycia — do zdigitalizowa-

⁹⁷Decyzja na temat tego, czy prawa miałyby być zarządzane zbiorowo, czy odgórnie, jest już inną kwestią — mogłaby ona stanowić wartościowy dodatek do Kreatywnego Wkładu.

⁹⁸Chcąc przyspieszyć generowanie kolejnych kopii, można było wypożyczać poszczególne paginy różnym kopistom — podczas gdy jeden tworzył kopię pierwszej paginy, inni mogli kopiować pozostałe części tekstu — część niniejszego akapitu została wcześniej opublikowana w języku angielskim na blogu autora, patrz http://paigrain.debatpublic.net/?p=1629&lp_lang_view=en.

nych dokumentów w domenie publicznej⁹⁹ już teraz jest istotnym zadaniem, niezbędnym do zakorzenienia naszej kultury w jej dziedzictwie. Udostępnienie dzieł osieroconych lub wycofanych z druku, stanowiących znaczną większość książek chronionych prawem autorskim i znaczny odsetek utworów w innych mediach, jest też istotną „akcją ratowniczą” dla kultury. Nie istnieją przesłanki za pobieraniem opłat za dostęp do dzieł osieroconych, więc powinno się je udostępniać na zbiorczej licencji bez wnoszenia opłat przez użytkowników, lecz równocześnie należy uruchomić rządowe fundusze gwarancyjne chroniące użytkowników przed potencjalnymi pozwami ze strony posiadaczy praw autorskich pojawiających się po udostępnieniu rzekomo osieroconego dzieła. O ile zamierza się umożliwić ponowną publikację dzieł wycofanych z druku, najlepsze podejście zakłada krótki okres moratorium, po którym odpowiednie prawa zostałyby przeniesione z wydawców na autorów. Wiele umów wydawniczych wyposażono w odpowiednie zapisy, ale musiałyby one stać się standardowym zobowiązaniem prawnym.

Jeśli idea Kreatywnego Wkładu ma nadać jednostkom prawo do nierynkowego dzielenia się utworami, wymagana jest otwarta debata na temat statusu organizacji pozarządowych, szczególnie instytucji edukacyjnych oraz odpowiedzialnych za zachowywanie świadomości kulturowej i intelektualnej. Byłoby paradoksem, gdyby uznanie nowej nierynkowej sfery ograniczało role istniejących organizacji nierynkowych. Jeśli Kreatywny Wkład ograniczyć tylko do dzielenia się materiałami między jednostkami, należy go uzupełnić silną doktryną dozwolonego użytku lub wyjątkami dla zastosowań naukowych, edukacyjnych, bibliotecznych i archiwalnych.

⁹⁹Dostęp — na absolutnie otwartych warunkach ponownego użycia — do zdigitalizowanych dokumentów w domenie publicznej — są to dokumenty niebędące przedmiotem prawa autorskiego lub takie, w stosunku do których wygasła ochrona prawem autorskim.

7. ILE?

Ten rozdział podejmuje największe jak do tej pory wyzwanie: ustalenie początkowej wysokości Kreatywnego Wkładu i sposobu jego dystrybucji, które mogłyby stać się przedmiotem dalszej dyskusji. Autor podąża drogą wcześniej nieodkrytą, rozważając, jak dzielenie się materiałami online może się przyczynić do zwiększenia możliwości kulturowych i twórczych każdej jednostki. Potrzeby w kwestii wynagrodzeń i wsparcia dla produkcji nowych dzieł określone zostaną z tej właśnie perspektywy.

Kwestię tego, „ile” należy przekazać twórcom, łatwo jest rozwiązać z punktu widzenia traktującego wynagrodzenie jako rekompensatę — należy oszacować straty wynikające z istnienia mechanizmów dzielenia się plikami, po czym sprawdzić, czy uzyskana wartość stanowi kwotę, którą zaakceptują ostateczni użytkownicy. Takie uproszczenie jest jednak w pewnym stopniu mylące. Jak można już było zauważyć wyżej, ocena wysokości poniesionych strat, które należałoby zrekompensować, na pewno nie jest trywialna. Przede wszystkim które z domniemyanych strat należy wziąć pod uwagę? Czy rekompensować należy tylko obecnie ponoszone straty, czy prognozować je też na przyszłość? Czy rekompensaty należy wypłacać tylko twórcom, czy również inwestorom? Czy rekompensacie podlegają tylko straty, które są dla dzieła zgubne w sensie zagrożenia jego dowolnego wykorzystywania, czy rekompensować należy również straty tych, którzy tracą przez wybór określonego trybu wykorzystywania ich dzieł, jeśli wybór w innych warunkach finansowania byłby inny¹⁰⁰? Gdy już ustalony zostanie zakres rekompensowanych strat, należy oczywiście zastanowić się nad kwotami. Terry Fisher (2004) poczynił odpowiednie wyliczenia, dochodząc do kwoty 5,36 USD płaconej przez każde domostwo podłączone do internetu miesięcznie, która pokryłaby straty przemysłu fonograficznego i filmowego. Jeśli jednak powtórzyć te wyliczenia w aktualnym kontekście, mając na uwadze doświadczenia ostatnich sześciu lat i wiele opublikowanych w międzyczasie wyników badań, końcowy wynik ustalający wysokość rekompensowanych strat w zakresie muzyki, filmów i materiałów wideo byłby znacznie niższy. Nawet ustalenie ostatecznej kwoty nie zamknęłoby sprawy. Istnieje wiele typów mediów, niektóre wysoce rozpowszechnione w sferze cyfrowej (na przykład fotografia), zaś niektóre dopiero inwestujące w nowe technologie (jak książki). Poza tym, jak zostało już zasygnalizowane, nie istnieją punkty odniesienia, które posłużyłyby jako punkt wyjścia do wyliczenia rekompensat w mediach właściwych dla sfery cyfrowej: musiałyby one stać się ofiarami wybranego systemu. Innymi słowy, w taki sposób nie udało się ani wynagrodzić, ani sfinansować działania ludzi budujących rdzeń wspólnego cyfrowego zasobu dzieł.

Propozycja autora zakłada zdefiniowanie samodzielnego systemu wynagradzania i finansowania rozwoju wspólnych zasobów kultury, które należy jednak skwantyfikować na innej podstawie. Należy przy tym jednocześnie znaleźć odpowiedź na dwa pytania: jaka jest minimalna ilość funduszy wymagana do pełnego rozwoju potencjału wspólnego zasobu kulturowego i jakie są granice wkładu, na wniesienie którego godzi się przeciętne gospodarstwo domowe, przyjmując jednakową stawkę dla wszystkich? Jaka stawka jest wystarczająca, jaka jest już nadmierna?

Na wstępie należy jednak uzasadnić w sposób bardziej bezpośredni, dlaczego autor nie sugeruje, by Kreatywny Wkład stanowił sposób wynagradzania osób wnoszących swoją pracę w istniejące dzieła, lecz by stał się systemem finansowania działalności twórczej i środowiska, w którym ona zachodzi.

7.1. WYNAGRADZANIE W TERAŹNIEJSZOŚCI I FINANSOWANIE PRZYSZŁOŚCI

W idei zrównoważenia wynagrodzeń za dzieła istniejące w obiegu i wspierania tworzenia nowych dzieł istnieje pewne symboliczne piękno. Za takim rozwiązaniem przemawiają też argumenty racjonalne: bodźce motywacyjne wynikające z wynagrodzenia *ex post*

¹⁰⁰czy rekompensacie podlegają tylko straty, które są dla dzieła zgubne w sensie zagrożenia jego dowolnego wykorzystywania, czy rekompensować należy również straty tych, którzy tracą przez wybór określonego trybu wykorzystywania ich dzieł, jeśli wybór w innych warunkach finansowania byłby inny? — rozróżnienie to jest wyjątkowo istotne, gdyż w przypadku nieprawidłowych ustaleń ryzykuje się powstanie nowej fali pozwów o przejęcie własności.

różnią się od tych, jakie zapewnia finansowanie projektów, działań czy środowisk. Oba podejścia mają swoiste dobre i złe strony. Wynagrodzenia *ex post* odzwierciedlają (czasami nieprzewidywalne) zainteresowanie publiczności. Od czasu do czasu, zupełnie nieznanne jednostki lub zespoły nagle skupiają na sobie uwagę szerokiej grupy odbiorców, wibrując aż od jej odczuć i odzwierciedlając ich myśli, w ten sposób ucieleśniając ducha czasu. Takie chwile są piękne, a to, że byliśmy w stanie przeżyć kilkanaście takich epizodów w czasie odpowiadającym dwu pokoleniom sprawia, że jesteśmy szczęściarzami. Każdy człowiek jest lub był ukształtowany przez takie właśnie chwile — od beatników po muzykę indiańską, od nurtu New Wave po hip hop, od współczesnego kina azjatyckiego po powieści osadzone w realiach cyberpunku. Takich chwil są tysiące, gdyż każdy człowiek przeżywa ich osobiście raptem kilka; niektóre jednak stają się udziałem tak wielkiej grupy odbiorców, że wydają się wręcz uniwersalne. Gdy nieprzewidywalne interakcje z kulturą doprowadzają do uznania dzieła lub jego autora, sprawiedliwe jest, by zrobił to też system wynagradzania działań twórczych. Nawet w kręgach miłośników kultury w ujęciu tradycyjnym, odkrywanie nowych cennych dzieł i ich twórców nie jest rzadkością. Zbyt często jednak da się zauważyć, że wynagrodzenia przyznawane *ex post* na podstawie ustaleń prawa autorskiego nie służą wiecznej regeneracji kultury, lecz zamiast tego promują przewidywalny sukces niektórych twórców.



Rysunek 7.1 — ekran animacji COMBO, współtworzonej przez Blu i Davida Ellisa, <http://vimeo.com/6555161>, licencja CC BY-NC-ND.

W przeciwieństwie do tego system wynagrodzeń za wykorzystywanie dzieł w internecie może działać odmiennie — na różnych poziomach, uznając zarówno wschodzące gwiazdy, jak też kreatywnych ludzi tworzących dla ograniczonych grup odbiorców. Francuski serwis *La boîte verte* daje wspaniałe wprowadzenie do kwestii natury spotkań z kulturą w przestrzeni internetu¹⁰¹. Autor bloga nie tworzy dzieł sam — ukazuje on dzieła opracowane przez innych. Mówi o naturze serwisu w sposób następujący: „pomaga mi to w zatrzymywaniu wszystkich tych fajnych rzeczy, których nie chcę zgubić” — i rzeczywiście, dzięki istnieniu takich inicjatyw ludzkość nie traci kontaktu z ciekawymi rzeczami. W chwili powstawania niniejszego tekstu wspomniany blog udostępnia linki do około tysiąca utworów współczesnych i starszych. Wiele z nich to wspaniałe dzieła sztuki, wyczyny pomysłowości lub pedagogiki, czy po prostu dobra zabawa. Produkcja wielu z nich pochłonęła znaczne ilości czasu i wysiłku. Wszystkie materiały są w serwisie odpowiednio dokładnie opisane. Niektóre, takie jak współtworzone przez Blu i Davida Ellisa malowidło przedstawione na rysunku 7.1, obejrzano w internecie ponad pół miliona razy¹⁰², inne dotrą zaledwie do kilku setek lub tysięcy odbiorców. System wynagrodzeń

¹⁰¹*La boîte verte* — patrz <http://www.laboiteverte.fr>.

¹⁰²Patrz blublu.org, <http://www.davidellis.org/> i <http://vimeo.com/6555161>, licencja CC BY-NC-ND.

bezpośrednio odwołujący się do internetu wynagrodzi o wiele wyższą ilość twórców¹⁰³ niż wpływy wynikające z prawa autorskiego, co zostanie wyjaśnione poniżej.

Patrząc na pojawianie się pozornie nowych przejawów sztuki widać jednoznacznie, że nie są one do końca nowe: Woody Guthrie na przykład poprzedził i inspirował Boba Dylana. Odnajdywane są również rzeczy nieczęsto zapisywane w biografjach: środowiska, miejsca, grupy, gdzie dochodziło do tworzenia, testowania i doceniania wiedzy, myśli, głosów i gestów; gdzie dochodziło do pojawiania się i dojrzewania stylów. Środowiska dzisiejszej kultury internetu zaczynają się od komputera osobistego i domowego studio — w Europie i w Stanach Zjednoczonych są ich miliony. Kolejnym krokiem może być tworzenie kultury w kawiarenkach, barach i klubach studenckich wyposażonych w otwarty i darmowy dostęp do bezprzewodowego internetu. Podążając śladami twórczych ludzi dochodzi się do innych miejsc — pokoiów na tyłach księgarni, gdzie odbywają się warsztaty kreatywnego pisania, pubów organizujących otwarte *jam sessions*, niewielkich wytwórni muzycznych stanowiących jednocześnie studia prób i sale koncertowe w skali mikro, studiów tańca, kawiarni filozoficznych, squatów i miejsc spotkań hackerów w dawnych budynkach przemysłowych, gdzie przygotowuje się instalacje multimedialne i występy, jak też miejsc publicznych będących poza zasięgiem urzędników pobierających opłaty za wystąpienia publiczne. Są też środowiska bardziej zinstytucjonalizowane, utrzymywane głównie ze środków publicznych, społecznych lub prywatnych, centra sztuki i kultury, przestrzenie wystawowe.

Istnieje jeszcze produkcja — słowo w toczonej obecnie debacie najbardziej zwodnicze. Podczas dyskusji na temat legalizacji dzielenia się plikami prowadzonej z twórcami, niewielu pytało o utracone przychody. Większość martwiła się o co innego: czy będę w stanie zrealizować mój kolejny projekt? Czy uda mi się zdobyć okrągły stół do mojego filmu dokumentalnego? Gdzie dostanę środki na produkcję mojej kolejnej instalacji lub albumu¹⁰⁴? Kto sfinansuje moją kolejną wyprawę fotoreporterską? Jak mam utrzymać porządną grupę redaktorów współtworzonego przeze mnie portalu informacyjnego? Kto we mnie uwierzy, jeśli mój pierwszy projekt nie wypali, tak jak John Hammond uwierzył Bobowi Dylanowi? Kto będzie uczestniczyć w mojej sesji nagraniowej, mówiąc mi, co jest dobre, a co nie? Kto mnie wypromuje w taki sam sposób, jak Johnny Cash wypromował Dylana, wnosząc swoją pracę w nagranie *The Nashville Skyline*? Termin „produkcja” nie powinien zostać zawężony do definicji Josepha Stiglitz, który napisał: „producenci, których praca polegała na przekazywaniu konsumentom muzyki, nie mają dziś prawa bytu. To tak, jakby w epoce samochodów próbować reanimacji dorożek i woźniców”. Później stwierdził jednak, co warto zauważyć: „Ich praca może ewoluować do postaci funkcji bardziej redakcyjnej, wskazującej odbiorcom określone typy muzyki.”¹⁰⁵

Wiele środowisk wymienionych wyżej funkcjonuje bez proponowanych w niniejszej książce mechanizmów finansowania. Niektóre zdecydowanie takiego finansowania potrzebują, lecz indywidualne podejście do każdego przypadku doprowadziłoby do zbyt rozbudowanego mikrozarządzania. Lepiej jest finansować pośredników, którzy z kolei zaczną wspierać zdecentralizowane środowiska. Dodatkowo, bezpośrednimi beneficjentami wzajemnego mechanizmu finansowania mogą się stać środowiska produkcji i rozpowszechniania treści w szerokim zakresie działania.

7.2. WYNAGRODZENIE

W tym podrozdziale przedstawiona jest metoda zbudowania systemu wynagrodzeń za udostępnienie dzieł do wolnego nierynkowego obrotu w internecie, która zostanie wykorzystana do sformułowania szczegółowej propozycji. Większość dyskusji jednak nie

¹⁰³*twórca* — w zależności od kontekstu, w stosunku do producentów dzieł cyfrowych podlegających dzieleniu się używane są słowa twórcy, współtwórcy, bądź autorzy i współautorzy. Wykonawcy, w ujęciu muzyki, występów teatralnych, tanecznych i filmów, również powinni zasłużyć na miano współtwórców, podobnie do reżyserów i autorów. Ogólnie, nie kładzie się tu nacisku na słowo „twórca”.

¹⁰⁴*album* — pojęcie albumu jako wydawnictwa muzycznego pozostanie znaczące, nawet jeśli dojdzie do zniknięcia materialnych nośników. W opinii autora do tego zresztą nie dojdzie. Album definiuje jednostkę materiału do wysłuchania, określoną formę listy odtwarzania.

¹⁰⁵„Ich praca może ewoluować do postaci funkcji bardziej redakcyjnej, wskazującej odbiorcom określone typy muzyki.” — Stiglitz, 2009.

jest ściśle związana z przedstawionym w tej książce mechanizmem Kreatywnego Wkładu: niniejsza analiza jest ważna dla każdego modelu finansowania cyfrowych działań twórczych i kulturowych. Nie jest ona zależna na przykład od tego, czy dyskutowany model jest oparty na przymusowych opłatach. Warto nadmienić, że równoległe z pracami autora Roberto di Cosmo (2011) przeprowadził badania poruszające w znacznym stopniu takie same kwestie, w szczególności wykorzystywanie zapisów z wykorzystania dzieł oraz funkcje wynagrodzeń.

Czym jest dzieło?

Skoro rozważania autora nie są oparte na prawie autorskim, dzieło (jednostkę, której dotyczyć będzie wynagrodzenie) można zdefiniować tak, by definicja możliwie najlepiej odpowiadała naturze wymiany plików w internecie i funkcjom przypisanym przez system wynagrodzeń. Do pewnego stopnia kwestię można pozostawić samym twórcom: pojedyncze filmy lub odcinki seriali telewizyjnych dobrze jest rozpatrywać jako jednostki, pozwolenie na inne ich traktowanie wywołałoby ryzyko przyznawania wynagrodzeń niewspółmiernych do poniesionego wkładu. Z drugiej strony, dla celów zdefiniowania systemu wynagrodzeń lepiej jest potraktować bloga lub galerię zdjęć online również jako jednostkę, zamiast traktować tak poszczególne wpisy i zdjęcia. W przypadku nagrań muzycznych, kwestia tego, co stanowi jednostkę (dzieło) zależna byłaby od autorów. Serwisy internetowe zawierające muzykę na licencji Creative Commons, takie jak Magnatune, Jamendo czy Pragmazic pokazują, że pojęcie albumu (zestawu utworów muzycznych) jako jednostki nadal obowiązuje w internecie¹⁰⁶. Muzycy mogliby zdecydować, czy zapisy z użytkowania i przyznawane wynagrodzenie należałoby rozpatrywać na poziomie albumu, czy pojedynczych jego ścieżek¹⁰⁷. Wybór jednostki równoważnej albumowi zmniejszy koszty transakcyjne i koszty zarządzania systemem, jak też ułatwi dziełom o niskiej popularności przekroczenie granicy, powyżej której należne jest wynagrodzenie. Szczegółów implementacyjnych odnosi się rozdział 10.2, opisujący minimalne wymagania w stosunku do rejestracji i identyfikacji dzieł.

Materiał wejściowy: zapisy użytkowania dla jednostek

Tworząc dowolny system wynagrodzeń należy wpięrcw ustalić liczbę jednostek, którym przyznawane będzie wynagrodzenie, jak również poziom tego wynagrodzenia. Z tej wartości łatwo już będzie wyliczyć wielkość potrzebnych środków. Przeprowadzana tu analiza oparta jest na wynagrodzeniach w związku z wykorzystywaniem dzieła. Do tej pory czytelnicy powinni już zaznajomić się z pojęciem rangowanego rozkładu popularności. Taki rozkład jest naturalnym punktem wyjścia do stworzenia systemu wynagradzania dzieł według intensywności ich użytkowania w internecie. W celu stworzenia rozkładu należy odnotować łączne wykorzystywanie dzieł poszczególnych twórców¹⁰⁸, wpisy układając w kolejności malejącego wykorzystywania. Użytkowanie może tu przybierać różne znaczenia i może też być mierzone na różne sposoby, co opisuje rozdział 10.

Rangowana lista niesie ze sobą wiele niewiadomych. Ile będzie na niej jednostek? Jaki będzie średni poziom zmierzonego użytku? Czy użytek skupi się na dziełach kilku twórców, czy rozłoży na większą ich ilość? Wszystkie te niewiadome łatwo będzie wyliczyć lub wymodelować po kilkuletniej obserwacji. Na tym etapie jednak należy postawić kilka prostych hipotez *a priori*, co pomoże w ustaleniu całkowitej wielkości systemu finansowego. Rozkłady rangowanej popularności zostały więc sporządzone z wykorzystaniem prawa Zipfa, jak opisano w rozdziale 3. Ten model udostępnia narzędzie do stawiania kolejnych hipotez.

¹⁰⁶Magnatune, Jamendo czy Pragmazic — patrz <http://magnatune.com/>, <http://www.jamendo.com/> i <http://pragmazic.net/bin/accueil.php/?lang=en>.

¹⁰⁷Muzycy mogliby zdecydować, czy zapisy z użytkowania i przyznawane wynagrodzenie należałoby rozpatrywać na poziomie albumu, czy pojedynczych jego ścieżek — jeśli wprowadzona zostanie nieproporcjonalna funkcja wynagrodzenia (patrz niżej) trzeba będzie rozważyć, jakie odchylenie w systemie może wywołać równoczesne istnienie w ramach jednostki twórczej pojedynczych ścieżek i całych albumów.

¹⁰⁸W celu stworzenia rozkładu należy odnotować łączne wykorzystywanie dzieł poszczególnych twórców — ważne względem wkładu w powstanie dzieła, w przypadku dzieł mających więcej niż jednego autora.

Decyzje projektowe: jak przejść od zapisu z użytkowania dzieła do wynagrodzeń

System wynagrodzeń musi przetworzyć rangowany rozkład użytkowania dzieł na jednego twórcę na kolejny rozkład — tym razem wynagrodzeń pieniężnych. Przejście od „śladów” użytkowania dzieła do kwoty wynagrodzenia płaconej każdemu współtwórcy nie jest procesem, który da się zrealizować automatycznie. Dla danego całkowitego kosztu funkcjonowania systemu jest ono uwarunkowane trzema kluczowymi wyborami:

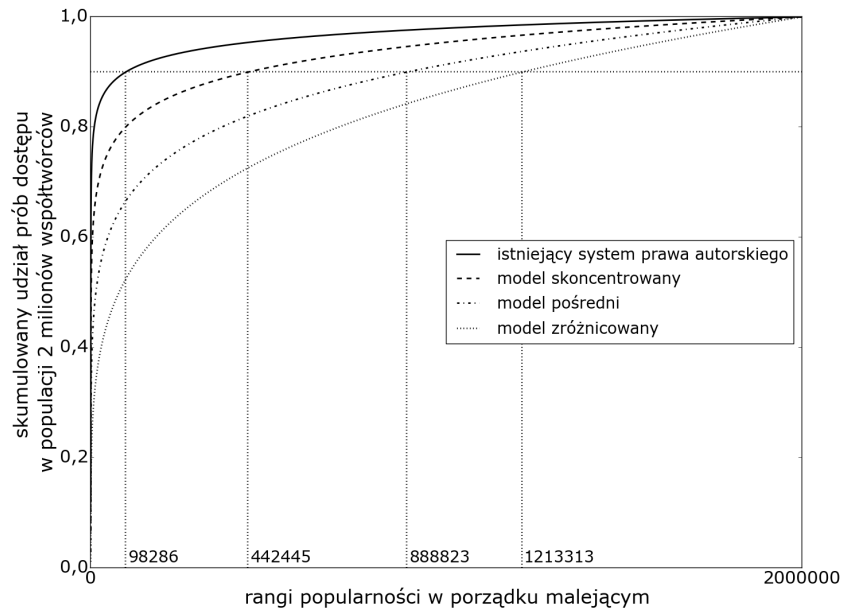
1. Jaka jest minimalna liczba współtwórców, którą należałoby wynagrodzić na co najmniej znaczącym poziomie?
2. Która funkcja wynagrodzenia wykorzystana jest do przeliczenia zapisów użytkowania na wynagrodzenia?
3. Jaka jest minimalna warta rozważenia wysokość wynagrodzenia wypłacanego jednemu współtwórcy rocznie?

Chcąc odpowiedzieć na pierwsze pytanie, należy wyjaśnić główny cel istnienia wynagrodzeń. Kluczową obietnicą złożoną przez internet i technologię informatyczną jest umożliwienie powstania społeczeństwa kulturowego typu „wielu dla wszystkich” — świata, w którym duża liczba ludzi tworzy bądź współtworzy dzieła i produkcje dostępne dla wszystkich, z których wiele zdobywa zainteresowanie niewielkiej liczby odbiorców, zaś znaczna liczba zyskuje uwagę wielu. Głównym kryterium projektowym proponowanego wkładu jednostek jest więc, by umożliwiał on znacznej liczbie ludzi coraz lepsze korzystanie z internetu jako miejsca ekspresji lub pracy twórczej. Lepsze wykorzystanie może przybrać formę wyuczenia się umiejętności, które nie są typowe dla internetu: gry na instrumencie muzycznym, pisania przejmujących tekstów, robienia zdjęć i kręcenia filmów. Wszystkie te techniki stają się dzięki internetowi i technologii informatycznej dostępne w innym stopniu. Współcześni ludzie mają dostęp do narzędzi i praktyk dostępnych kiedyś tylko profesjonalistom, lecz by móc czerpać korzyści z takiego rozszerzonego dostępu, należy wpięrcw nauczyć się odpowiedniego się z nimi obchodzenia, odkryć, czego chce się z nimi dokonać, eksperymentować i uzyskiwać opinie innych na temat otrzymanych wyników. Wymaga to czasu, wysiłku i pomocy z zewnątrz. Pomoc wystarczającej liczbie jednostek w tej kwestii będzie przewodnią myślą w trakcie podejmowania pierwszej z wymienionych wyżej decyzji.

Funkcja wynagrodzenia rozumiana jest w niniejszej książce jako sposób przeliczenia względnego poziomu użytkowania utworu na faktyczne wynagrodzenie. Jeśli dane dzieło jest 3 razy bardziej popularne od innego, to czy odpowiadające mu wynagrodzenie również powinno być 3 razy wyższe? Więcej niż 3? Mniej? Wielu ludzi zakłada, że wynagrodzenia muszą być proporcjonalne do użytkowania. Zdecydowanie nie tak wygląda sytuacja wewnątrz funkcjonującego systemu prawa autorskiego, gdzie kwoty rosną więcej niż proporcjonalnie w stosunku do sprzedaży. Autor bestsellerów otrzyma o 50% do nawet 100% wyższe honorarium od autora mniej poczytnego. Taka tendencja jest jeszcze bardziej widoczna w muzyce. Z drugiej strony, jak będzie można zauważyć w dalszej części, w świecie cyfrowym istnieją doskonałe argumenty uzasadniające funkcję wynagrodzenia niższą od proporcjonalnej. Występują jednak również ograniczenia co do tego, jak daleko można się posunąć w obniżaniu proporcji.

Kwestię odpowiedniego doboru funkcji wynagrodzenia przybliży nieco przyjrzenie się rozkładowi zapisów z wykorzystania. Powinno się jednak przy tym pamiętać o tym, że aktualny rozkład to skomplikowana mieszanka, gdzie tradycyjnie pojmowane wzorce zainteresowania właściwe dla przemysłu kulturowego sprzed pojawienia się internetu ścierają się ze wschodzącymi wzorcami „wielu dla wszystkich”, charakterystycznymi dla sfery cyfrowej. Po wprowadzeniu Kreatywnego Wkładu te dwa wzorce zleją się ze sobą, należy więc przewidzieć ostateczny rozkład, by zrozumieć, jak w ujęciu długofalowym działać będzie system wynagrodzeń. Nie jest to zadanie proste, lecz modele oparte na prawie Zipfa pozwalają na rozważenie szerokiego spektrum możliwości. Rysunek 7.2 porównuje łączny rozkład zainteresowania, którego pojawienia można oczekiwać w myśl różnych scenariuszy zakładających istnienie fikcyjnego państwa średniej wielkości, gdzie dwa miliony ludzi przyczynia się do powstawania dzieł udostępnianych w internecie. Górna krzywa odpowiada ściśle skupionemu wzorcowi zainteresowania, podobnemu do

tego, który zaobserwować się daje w systemie, gdzie media wydawane są na wielką skalę i istnieją tantiemy wynikające z prawa autorskiego. Dolna krzywa odpowiada zróżnicowanemu zainteresowaniu odbiorców, dającemu się zauważyć, gdy wielkie społeczności praktykujące nierynkowe dzielenie się się plikami w internecie zdominują dostęp do dzieł. Średnie krzywe odpowiadają sytuacjom pośrednim, które mogą występować podczas pierwszych kilku lat obowiązywania Kreatywnego Wkładu. Szczegółowo wykres omówiony jest w dodatku B. Najbardziej skupiony przypadek odpowiada prawu Zipfa z parametrem równym 1,1, zaś najbardziej rozproszony — 0,8. Dwie środkowe krzywe uwzględniają parametry wynoszące 1,0 i 0,9.



Rysunek 7.2 — Różne rozkłady zainteresowania twórcami prowadzą do znacznych różnic w liczbach twórców, którzy rejestrują 90% dostępu do dzieł.

Interesujące jest spojrzenie na poziomą linię odchodzącą od osi Y na poziomie 0,9. W pierwszym przypadku (najsilniejszej koncentracji uwagi) mniej niż 100 tysięcy współtwórców, czyli 5% ogółu, skupi na sobie 90% sumy zainteresowania odbiorców. Liczba ta jest bardzo bliska liczbie twórców aktualnie pobierających tantiemy od dzieł chronionych prawem autorskim w kraju o wielkości porównywanej do badanej¹⁰⁹. Koncentracja jest najsilniejsza na szczycie wykresu: mniej niż 10 tysięcy współtwórców skupia na sobie uwagę 80% odbiorców¹¹⁰. Dla celów bieżącej analizy najciekawsze są dwa warianty w środku, gdzie 90% zainteresowania przypada odpowiednio 20% i 40% współtwórców. Można oczekiwać, że faktyczny wzorzec użytkowania utworów będzie zgodny z wyższym z dwóch środkowych wykresów, odpowiadającym względnie skoncentrowanemu zainteresowaniu, w pierwotnych fazach działania Kreatywnego Wkładu. Dziać się tak powinno nie tylko ze względu na czas potrzebny, by publikowanie w internecie osiągnęło swój pełny potencjał, lecz również z uwagi na to, że posiadacze praw autorskich najprawdopodobniej szybko i efektywnie zarejestrują się w systemie finansowanym przez Kreatywny Wkład. Wzorzec zainteresowania odbiorców ulegnie wtedy powolnemu zróżnicowaniu, zbliżając się do trzeciej krzywej na wykresie, a nawet do czwartej, dolnej. Są to hipotezy ostrożne, lecz bez względu na szczegóły jasno widać, że rozkład zarejestrowanych sytuacji

¹⁰⁹Liczba ta jest bardzo bliska liczbie twórców aktualnie pobierających tantiemy od dzieł chronionych prawem autorskim w kraju o wielkości porównywanej do badanej — jeśli wykluczy się tantiemy za prawa pokrewne wykonawców muzycznych, które i tak pochodzą z mutualistycznych systemów finansowych.

¹¹⁰Koncentracja jest najsilniejsza na szczycie wykresu: mniej niż 10 tysięcy współtwórców skupia na sobie uwagę 80% odbiorców — we Francji w roku 2003 tylko 8700 autorów i wykonawców we wszystkich mediach otrzymało tantiemy w wysokości wymuszającej opłacanie składek emerytalnych (Benhamou, Sagot i Duvauroux, 2007).

użycia utworu dla dowolnego odbiorcy będzie znacznie bardziej zróżnicowany niż dzisiejsze rozkłady, właściwe dla rynku, w którym dominuje komercyjne rozpowszechnianie dóbr kultury. Nastąpi to przynajmniej po krótkim okresie przejściowym. Zróżnicowanie obejmie również obecnie silnie skupioną dystrybucję funduszy z prawa autorskiego w dowolnym medium — możliwe, że z wyłączeniem książek.

Spójrzmy teraz na uzasadnienia przyjęcia niższej niż proporcjonalna funkcji wynagrodzenia. Część z nich ma charakter ekonomiczny. W przemysłowej produkcji dóbr materialnych, w wytwarzaniu i rozpowszechnianiu, zachodzi efekt skali. Wywołuje to w pewnym sensie dążenie do skoncentrowania się na ograniczonej liczbie produktów. Jasne jest, że w cyfrowym świecie nierynkowej wymiany takie ograniczenia nie występują. Wiele modeli biznesowych sprzedaży produktów cyfrowych mimo tego dąży do skupiania uwagi odbiorców na ograniczonej liczbie dzieł. Główne powody przyjęcia niższej od proporcjonalnej funkcji wynagrodzenia nie są jednak natury ekonomicznej, a raczej społecznej i kulturowej. Pożądaną cechą kultury jest, że część dzieł (i ich twórcy) skupi na sobie uwagę i uznanie szerokiej grupy odbiorców. Jeśli taka ilość zainteresowania prowadzi do bogactw stojących w dysproporcji do kosztów produkcji danego dzieła lub przychodów pozwalających na życie na dobrym poziomie, sytuacja nie jest akceptowalna społecznie. Rishab Ghosh zaznaczył, że w świecie cyfrowym prawdziwa wartość leży w istnieniu samego dzieła, nie w istnieniu każdej jego kopii (Ghosh, 1998). Sugeruje to, że tak długo, jak dzieło potrafi stanowić obiekt zainteresowania innych — skupiając na sobie uwagę pewnej liczby odbiorców — tak długo powinniśmy doceniać jego istnienie, nie tylko istnienie pewnej liczby ludzi nim zainteresowanych. Takie jest prawdziwe znaczenie społeczeństwa kulturowego „wielu dla wszystkich”, do istnienia którego przyczynia się funkcja wynagrodzenia o współczynniku niższym od proporcjonalnego.

Dodatek B pokazuje, że jeśli rozkład zarejestrowanych prób dostępu do dzieła mniej więcej odpowiada prawu Zipfa, potęgowa funkcja wynagrodzenia powoduje pojawienie się nowego rozkładu Zipfa dotyczącego wynagrodzeń. Oznacza to na przykład, że dzieło zyskujące 10 razy więcej uwagi zdobędzie wynagrodzenie 10^a razy wyższe. Ustalenie a na poziomie równym 1 daje wynagrodzenie proporcjonalne. Wynagrodzenie poniżej wskaźnika proporcjonalnego uzyskać można przy współczynniku $a < 1$. Jeśli na przykład $a = \frac{1}{2}$, to wynagrodzenie będzie $10^{\frac{1}{2}} = \sqrt{10} = 3.16$ razy wyższe zamiast 10 razy. Niższa od proporcjonalnej funkcja wynagrodzenia przemienia skoncentrowany rozkład uwagi odbiorców w rozkład bardziej zróżnicowany. Dla przykładu, jeśli rozkład użycia utworów odpowiada krzywej „skoncentrowanej” z rysunku 7.2, lecz dla potęgowej funkcji wynagrodzenia przyjmie się wartość współczynnika $a = 0.8$, uzyska się rozkład wynagrodzeń odpowiadający krzywej „zróżnicowanej” z tego samego rysunku. Kolejne podejście do funkcji wynagrodzenia poniżej wartości proporcjonalnej wprowadzono w Szwecji. System rekompensowania działań bibliotek wykorzystuje mechanizm „dopełniania”: autorzy otrzymują rekompensaty proporcjonalne do ilości wypożyczeń ich dzieł do wysokości średniej płacy rocznej (16000 EUR). Powyżej tej kwoty, wypłacane środki są o połowę mniejsze. Jeśli zgromadzone rekompensaty przewyższą kwotę 19000 EUR, dalsze kwoty wypłacane są w wysokości tylko 10% kwoty nominalnej. Cokolwiek nie myśleć o idei wypłacania autorom rekompensat za wypożyczanie pisanych przez nich książek, takie mechanizmy są ciekawym podejściem, szczególnie ze społecznego punktu widzenia.

Istnieją jednak ograniczenia tego, jak daleko można posunąć się z niższymi od proporcjonalnych funkcjami wynagrodzeń. Na pewno sprzeciwiliby się im twórcy, którzy odnieśli największy sukces oraz osoby bezpośrednio z nimi związane. Nadal postrzegają oni wynagrodzenie jako rekompensatę za utracone przychody, więc najprawdopodobniej przypiszą takiej funkcji właściwość „niesprawiedliwego” obniżenia przychodów. Szerzej temat ten porusza podrozdział 7.4, gdzie autor pokazuje, że jeśli mniej niż proporcjonalny charakter wynagrodzeń nie jest stosowany w przesadnej formie, pozycja ta nie stanowi przeszkody niemożliwej do przejścia. Jasne jest jednak, że by tego dokonać, potrzebne będzie silne wsparcie szeregowych członków społeczeństwa i grup twórczych. Nawet w obliczu braku sprzeciwu politycznego, przyjęcie funkcji wynagrodzenia, która zbyt mocno odbiega od proporcjonalnej, najprawdopodobniej nie zostanie uznane za sprawie-

dliwe czy produktywnie kulturowo. Na przykład według funkcji wynagrodzenia o stopniu pierwiastka sześciennego, zaproponowanej przez Richarda Stallmana (2009), dzieło pozyskane przez milion razy większą liczbę użytkowników niż inne wygenerowałoby wynagrodzenie wyższe o sto razy.

Istnieją również ograniczenia co do minimalnej wartości wynagrodzenia wypłacanego jednej osobie i to wywołane dwoma wzajemnie powiązаныmi przyczynami: kosztami transakcyjnymi oraz społecznym przyzwoleniem na istnienie systemu wynagrodzeń. W systemie występują koszty związane z przekazywaniem wynagrodzeń — w tym mieszczą się koszty organizacji zarządzającej (lub zarządzających) wynagrodzeniami, lecz jeszcze wyższe koszty transakcyjne powstają po stronie odbiorców, którzy muszą zarejestrować siebie (jako twórców) oraz tworzone dzieła. Przekazywanie wynagrodzeń poniżej pewnej wartości prowadziłyby do powstania mało wydajnego systemu, w którym koszty zarządzania byłyby nieproporcjonalne do zarządzanych wielkości: krytykowaliby go zarówno płatnicy, jak i beneficjenci. Poza kosztami transakcyjnymi skojarzenie aspektów finansowych z działaniami nierynkowymi — nawet w sposób tak pośredni — warte jest podejmowanych wysiłków tylko wtedy, gdy nie obraca się „kwotami na waciki”. Dodatkowo, im mniejsze kwoty wchodzi w rachubę, tym trudniej jest zmierzyć dokładnie użytkowanie utworów służące jako podstawa wyliczeń należności, o ile wyliczenia miałyby być również odporne na nadużycia (patrz rozdział 10). Organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi już ustanowiły progi minimalnych kwot przekazywanych beneficjentom. Podlegają one krytyce z uwagi na sposób, w jaki postępuje się ze środkami nierozdysponowanymi. Pobiera się przecież określone kwoty, lecz w większości przypadków są one przekazywane faworyzowanym beneficjentom, w sposób udziałowy, odzwierciedlający ich inne wpływy. Innymi słowy, najmniej popularni twórcy finansują swoją działalnością najbardziej rozpoznawalnych. Taki problem nie istniałby po wprowadzeniu Kreatywnego Wkładu: wysokość kwot wyliczana jest z wyłączeniem środków, które nie zostaną rozdysponowane. Autor proponuje, by minimalne wypłacane jednemu współtwórcy roczne wynagrodzenie za używanie wszystkich dzieł, do powstania których się przyczynił, wynosiło 40 USD / 30 EUR. Można tę wielkość obniżyć o połowę bez powstania obaw o generowane przez system koszty: pierwszeństwo w tej dyskusji mają kwestie istotności i wykonalności technicznej.

Przejdźmy do rozwinięcia roboczej wersji propozycji w zakresie wynagrodzeń, odnosząc się do kwestii tego, jaki powinien być ich bezwzględny poziom.

Adaptacyjny system wynagrodzeń o stałych kosztach

Jeśli celem istnienia wynagrodzeń jest umożliwienie inwestowania w rozwój umiejętności indywidualnych i grupowych, należy zagwarantować, że wystarczająca liczba twórców otrzyma wynagrodzenia powyżej poziomu praktycznej użyteczności tychże. Obojętnie, czy wynagrodzenie zostanie spożytkowane bezpośrednio na zakup narzędzi i usług (np. szkoleń), czy pośrednio, na zwolnienie zasobów czasu, który należałoby poświęcić na działania zarobkowe, znacząca wartość wyjściowa jest prawdopodobnie na poziomie 200 USD/150 EUR¹¹¹ rocznie¹¹² na każdego artystę lub współtwórcę. Nie oznacza to, że nie należy rozdysponowywać kwot poniżej tego poziomu. Powinno się jednak zbudować system tak, by odpowiednio wysoka liczba współtwórców otrzymywała znaczące (choćby nawet ograniczone) wsparcie finansowe.

Finansowaniu działań ilu osób powinien służyć system? Chcąc odpowiedzieć na to pytanie, należy najpierw dowiedzieć się, ilu twórców produkuje i udostępnia swoje dzieła w internecie. We Francji, jak też w całej Unii Europejskiej, co piąta osoba powyżej 16 roku życia twierdzi, że w ciągu ostatnich 3 miesięcy stworzyła i udostępniła w internecie jakieś treści (Deroin, 2010). Są to najczęściej zdjęcia, blogi, wiersze lub muzyka. Zjawisko publikowania własnych materiałów w internecie szybko rośnie w siłę (we Francji w ciągu ostatnich 3 lat wzrosło ono dwukrotnie) i nie wykazuje oznak spowalniania

¹¹¹ 200 USD/150 EUR — patrz ramka na temat metodologii wyliczeń walutowych, która wyjaśnia przyjęty w książce system przeliczeń pomiędzy poszczególnymi walutami.

¹¹² Obojętnie, czy wynagrodzenie zostanie spożytkowane bezpośrednio na zakup narzędzi i usług (np. szkoleń), czy pośrednio, na zwolnienie zasobów czasu, który należałoby poświęcić na działania zarobkowe, znacząca wartość wyjściowa jest prawdopodobnie na poziomie 200 USD / 150 EUR rocznie — w krajach rozwiniętych.

swojego wzrostu. Jak podaje wydawnictwo Eurostat na temat uczestnictwa w kulturze z roku 2007 (Eurostat, 2007), 10% Europejczyków (z 27 krajów członkowskich) deklaruje, że gra na instrumentach muzycznych, 15% śpiewa, 3% uprawia aktorstwo, 19% tańczy, 12% pisze prozę lub poezję, 27% robi zdjęcia lub kręci filmy, zaś 16% podejmuje inne działania artystyczne. Inne badania przeprowadzone we Francji (Donnat, 2007) dowiodły, że główny wzorzec łączący korzystanie z internetu i praktyki kulturowe ma charakter synergiczny: zwiększone korzystanie z internetu prowadzi do zwiększonej aktywności kulturowej niezwiązanej z mechanizmami informatycznymi. Olivier Donnat, autor opracowania, kwestię, czy trend ten jest tymczasowy, czy nie, pozostawił otwartą z uwagi na to, że większość obecnych użytkowników internetu dorastała w czasie, gdy technologii tej jeszcze nie było, nie wiadomo więc, czy wzorzec utrzyma się, gdy populację zdominują osoby, dla których internet jest pierwotnym środowiskiem kulturowym. W opinii autora tego opracowania, synergia pojawia się głównie jako skutek malejących ilości czasu poświęconych oglądaniu telewizji, co uwalnia czas na inne działania, efekt uprawnienia umożliwionego przez pojawienie się technologii informatycznej i fakt, że działania artystyczne w świecie materialnym są naturalnym uzupełnieniem informacji przekazywanych przez narzędzia informatyczne. Należy więc jeszcze raz podejść do kwestii poruszonych przez Donnata: czy chcemy, by taki efekt się utrzymał? Czy jesteśmy gotowi do nadania młodym (i nie tylko) ludziom praw i zdolności, które dopomogą im w zainwestowaniu w działania kulturowe w internecie i poza nim? W Stanach Zjednoczonych w roku 2008 pisanie bloga lub osobistej strony internetowej było typowym codziennym zajęciem trzech procent internautów¹¹³. Niełatwo tę wartość porównać do danych dotyczących wykorzystywania internetu w ostatnich trzech miesiącach. Jednakże szczegółowe porównanie pochodzących z różnych źródeł danych statystycznych dotyczących praktyk kulturowych sugeruje, że odsetek osób publikujących znaczące ilości tekstu w internecie jest nieco niższy w Stanach Zjednoczonych niż w Europie: w USA takie działania podejmuje 15–20% internautów, czyli 11–14% wszystkich dorosłych.

Punktem wyjścia do dalszych rozważań jest to, że nawet w najgorszym scenariuszu różnorodności zainteresowania odbiorców, odpowiadającym najsilniejszemu skoncentrowaniu wykorzystania dzieł — patrz rysunek 7.2 — i przy proporcjonalnym rozdysponowaniu środków, proponowany system jest w stanie wynagrodzić co najmniej 2–2,5% współtwórców udostępnianych w internecie dzieł, przekazując im kwoty rządu co najmniej 200 USD / 150 EUR rocznie. Biorąc pod uwagę najnowsze dostępne dane statystyczne, oznaczałoby to około 840 tysięcy beneficjentów w Stanach Zjednoczonych, 315 tysięcy w Niemczech i 230 tysięcy w krajach wielkości Francji. Ogólniej, odpowiadałoby to 0,4–0,5% populacji w wieku powyżej 16 lat w dowolnym kraju rozwiniętym¹¹⁴. Można te liczby uznać za niskie, szczególnie porównując je z całkowitą wielkością wymiany danych w internecie. Nie każdy jednak dąży do uzyskiwania przychodów w działalności kulturowej prowadzonej w internecie¹¹⁵. Dodatkowo, by Kreatywny Wkład stał się społecznie akceptowalny, granica popularności pozwalająca na uzyskanie znaczącej kwoty musi być na tyle wysoka, by odbiorcy mieli jakąkolwiek gwarancję, że ci, którzy otrzymują płatności, na nie zasłużyli.

Dalsza część niniejszego podrozdziału wyprowadza szacowaną wielkość systemu spełniającego powyższe wytyczne. Tabela 7.1 podsumowuje wyliczenia autora dotyczące całkowitej kwoty wynagrodzeń wypłacanych w myśl Kreatywnego Wkładu dla Stanów Zjednoczonych, Francji i Niemiec¹¹⁶. Model (szczegółowo omówiony w dodatku B) za-

¹¹³W Stanach Zjednoczonych w roku 2008 pisanie bloga lub osobistej strony internetowej było typowym codziennym zajęciem trzech procent internautów — lub ponad 2% ogółu dorosłych. Źródło: rocznik statystyczny US Census Bureau za rok 2010, tabela 1123.

¹¹⁴Ogólniej, odpowiadałoby to 0,4–0,5% populacji w wieku powyżej 16 lat w dowolnym kraju rozwiniętym — w innych krajach możliwa wartość minimalna to 0,8% do 1,0% osób z szerokopasmowym dostępem do internetu, co da standardowy ekwiwalent siły nabywczej wynoszący 200 USD.

¹¹⁵Nie każdy jednak dąży do uzyskiwania przychodów w działalności kulturowej prowadzonej w internecie — do tej kwestii nawiązuje również pytanie 19 w rozdziale 11.

¹¹⁶Tabela 7.1 podsumowuje wyliczenia autora dotyczące całkowitej kwoty wynagrodzeń wypłacanych w myśl Kreatywnego Wkładu dla Stanów Zjednoczonych, Francji i Niemiec — ilość gospodarstw domowych podłączonych do szerokopasmowego internetu w każdym kraju pochodzi z listy na stronie http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_countries_by_number_of_broadband_internet_users. Całkowita liczba loka-

Silne skupienie (niskie zróżnicowanie)

Kraj	Ilość odbiorców powyżej 200 USD lub 150 EUR	Ilość odbiorców powyżej 40 USD lub 30 EUR	Suma w lokalnej walucie	Kwota miesięczna liczona na gospodarstwo domowe podłączone do sieci
USA	840000	4.2 mln	2659 mln USD	2.64 USD
Francja	230000	1.15 mln	501 mln EUR	2.32 EUR
Niemcy	315000	1.58 mln	704 mln EUR	2.31 EUR

Średnie zróżnicowanie

Kraj	Ilość odbiorców powyżej 200 USD lub 150 EUR	Ilość odbiorców powyżej 40 USD lub 30 EUR	Suma w lokalnej walucie	Kwota miesięczna liczona na gospodarstwo domowe podłączone do sieci
USA	1376 mln	8.23 mln	2659 mln USD	2.64 USD
Francja	360000	2.14 mln	501 mln EUR	2.32 EUR
Niemcy	497000	2.98 mln	704 mln EUR	2.31 EUR

Duże zróżnicowanie

Kraj	Ilość odbiorców powyżej 200 USD lub 150 EUR	Ilość odbiorców powyżej 40 USD lub 30 EUR	Suma w lokalnej walucie	Kwota miesięczna liczona na gospodarstwo domowe podłączone do sieci
USA	1839 mln	13.75 mln	2659 mln USD	2.64 USD
Francja	465000	3.49 mln	501 mln EUR	2.32 EUR
Niemcy	651000	4.89 mln	704 mln EUR	2.31 EUR

Tabela 7.1 — Liczba wynagrodzonych współtwórców i całkowite wartości wynagrodzeń dla różnych szacunków różnorodności zainteresowania lub zastosowanej funkcji wynagrodzenia.

projektowano tak, by mógł łatwo dostosować się do zróżnicowanego rozkładu zainteresowania lub różnych funkcji wynagrodzenia: jeśli zaobserwowane zróżnicowanie użytkownika jest większe lub jeśli korzysta się z funkcji wynagrodzenia o współczynniku mniejszym od proporcjonalnego, zwiększa się liczba wynagrodzonych współtwórców, przy niezmięnej łącznej kwocie wypłacanych wynagrodzeń. Można też dążyć do powiększania łącznej puli wynagrodzeń: do tego pomysłu nawiąże rozdział 8. Trzy przypadki przedstawione w tabeli 7.1 odpowiadają trzem zaobserwowanym poziomom rozkładu użytkownika dla wynagrodzeń proporcjonalnych¹¹⁷ lub sytuacjom, gdzie zastosowano funkcję wykładniczą wynagrodzeń, dochodząc do takich właśnie rozkładów wypłat. W najgorszym przypadku wynagrodzenia wyliczono tak, by 2–2,5% współtwórców utworów dostępnych w internecie otrzymało kwoty przekraczające 100 USD / 150 EUR rocznie, a kolejne 10–12,5% — kwoty przekraczające 40 USD / 30 EUR. Hipoteza robocza mówi, że zróżnicowanie wykorzystywania utworów z początku będzie ograniczone, lecz w późniejszym okresie będzie powoli rosło.

cji z dostępem do internetu w roku 2009 odpowiada mniej więcej liczbie gospodarstw domowych łączących się z internetem na początku 2011. Szczegółowo zastosowanie modelu w każdym przypadku opisuje dodatek B.

¹¹⁷Trzy przypadki przedstawione w tabeli 7.1 odpowiadają trzem zaobserwowanym poziomom rozkładu użytkownika dla wynagrodzeń proporcjonalnych — prawa Zipfa z parametrem wynoszącym odpowiednio 1,0, 0,9 i 0,8.

Co ciekawe, liczby uzyskanie w różnych krajach rozwiniętych są do siebie względnie podobne. Powinno to w pewnym stopniu uprościć kwestie międzynarodowe związane z Kreatywnym Wkładem a przywołane w rozdziale 8.2.

7.3. FINANSOWANIE PRODUKCJI I TWÓRCZEGO ŚRODOWISKA

Zdefiniowano już ramy systemu wynagradzania współtwórców dzieł udostępnianych w internecie. Pozostawia to otwartą kwestię tego, jakie dzieła będą tworzone. Nie jest to zdecydowanie kwestia ilości: żyjemy w erze obfitości działalności twórczej, ekspresji osobistej i publicznej. Wielu ludzi obawia się jednak, że zakrojone na szeroką skalę nierynkowe dzielenie się utworami w wersji cyfrowej może utrudnić inwestycje w produkcję dzieł określonych typów, czy wspieranie funkcji redakcyjnych, które pozostają niezbędne, jeśli jakość produkowanych dzieł ma być uznana i jeśli ma się ją promować w szerokiej gamie dostępnych dzieł. Ten podrozdział podejmuje kwestię nakładów finansowych, które mają ponieść internauci, by zapewnić produkcję i uznanie bogatych i różnorodnych dzieł wysokiej jakości.

Model postępowania jest następujący: najpierw w sposób ogólny ustalony zostanie katalog dzieł, które mogą skorzystać na dodatkowej formie dofinansowania przez internautów. Naszkicowana zostanie ogólna wizja globalnej gospodarki w kontekście produkcji dzieł w różnych mediach, dążąca do wyprowadzenia przybliżonej propozycji wysokości wkładu pojedynczego internauty w system. Opisane są też działania redakcyjne, które stoją w obliczu ryzyka „osierocenia” w świecie zdominowanym przez mieszankę silnie skoncentrowanego przemysłu medialnego i zdecentralizowanego dzielenia się plikami w internecie.

Media

Jak do tej pory, w szczególności podczas dyskusji nad całościową kwotą wynagrodzeń wypłacanych w myśl idei Kreatywnego Wkładu, nie odniesiono się do różnic w dziełach pomiędzy poszczególnymi mediami. Praktyka korzystania z internetu, a w coraz większej ilości przypadków również działalność twórcza, doprowadza do traktowania wszystkich mediów jako pojęcia globalnego i zacierania granic między nimi. Dla pewnych celów istnieje jednak konieczność odniesienia się do specyfiki określonych mediów. Takie podejście będzie konieczne, jeśli zarządzanie wypłacaniem wynagrodzeń ma być efektywne — ta kwestia podniesiona zostanie w rozdziale 9. Jest to jeszcze bardziej istotne w rozważaniach nad środkami wspierającymi produkcję nowych dzieł, jak też nad utrzymaniem środowiska przyjaznego ich uznaniu i rozpowszechnianiu.

Technika informatyczna i komunikacyjna wykorzystywana jest we wszystkich mediach, obojętnie, czy w celach tworzenia nowych dzieł, czy digitalizacji i udostępniania dzieł istniejących. Nie oznacza to oczywiście, że działania takie, jak kręcenie filmów, komponowanie i wykonywanie muzyki, robienie zdjęć, tworzenie dzieł wizualnych czy pisanie tekstów podejmowane są tylko na komputerach podłączonych do internetu. W miarę upowszechniania się i przenikania do powszechnego użycia narzędzi informatycznych, coraz bardziej cenione są praktyki materialne, fizyczna obecność, gesty i interakcja „twarzą w twarz”. Co więcej, medium (poruszający się obraz ze ścieżką dźwiękową, muzyka, fotografie, książki, blogi itd.) to coś więcej, niż nośnik, na którym zapisano dzieło. Oczywiście — nośniki nadal są istotne. Zdjęcie cyfrowe nie jest tym samym, co fotografia srebrna. Lekkie (w znaczeniu: mieszczące się w niewielkich plikach wynikowych), kręcone amatorską kamerą cyfrową scenki wideo ogląda się zupełnie inaczej niż ujęcia z wykorzystaniem taśmy filmowej o szerokości 35mm. Zupełnie odmienne uczucia towarzyszą pisaniu książki, choćby takiej, jak ta, na komputerze z wykorzystaniem edytora, na maszynie do pisania i piórem na papierze, odmienne też będą pisane tymi technikami książki. Mimo to, w tworzeniu eseju, komponowaniu muzyki, kręceniu filmu czy animowanej scenki na murze, takiej, jak pokazuje rysunek 7.1, tworzeniu wiersza czy krótkiej scenki wideo do opublikowania w internecie pojawiają się pewne wspólne działania. Technologia informatyczna może dopomóc w znacznym obniżeniu kosztów produkcji określonych dzieł, lecz w innych zastosowaniach nie będzie aż tak pożądanym narzędziem. Dla przy-

kładu, najczęściej przed pojawieniem się jakiegokolwiek docenienia gry wideo lub filmu fabularnego ze strony odbiorców wymagane są znaczne inwestycje. Podobnie dziennikarstwo śledcze czy działania miejscowe przed nakręceniem filmu dokumentalnego są działaniami kosztownymi, a często również niebezpiecznymi. Doprowadzenie do perfekcji jakiejś umiejętności (gry na instrumencie muzycznym, posługiwania się pędzlem podczas malowania, doboru właściwych słów i prozodii podczas pisania) może zająć całe życie — przynajmniej w stopniu pozwalającym na stworzenie określonego dzieła, nawet jeśli w samym procesie tworzenia może pomóc obecność narzędzi informatycznych.

Jak pokazuje historia, dotychczas istniejące media nie znikają po pojawieniu się nowych — powiększają one dostępną listę. Nadal gra się sztuki w teatrach, wyświetla filmy, wydaje książki, komponuje utwory muzyczne trwające od dwóch do dwudziestu minut, pisze krótkie artykuły informacyjne i dłuższe formy naukowe — mimo pojawienia się blogów i internetowych klipów wideo. Niektóre wykorzystywane w tej gałęzi przemysłu jednostki mają już status anegdoty i związane są z określonymi mediami. W Europie dokumentalne materiały wideo produkuje się w jednostkach czasu stanowiących wielokrotność 13 minut (13, 26, 52, ...) z uwagi na obecność reklam i ogólny układ ramówek telewizyjnych. Część z tych ograniczeń w przyszłości najprawdopodobniej zostanie zniesiona, lecz niezmiennie pozostanie przekonanie, że film dokumentalny dogłębnie ujmujący temat powinien trwać od 45 minut do dwóch godzin.

Zakrojone na szeroką skalę dzielenie się plikami wywoła kolejne jasno postawione wyzwanie. Wydawcy już nie będą w stanie działać jak filtr, *a priori* decydujący o tym, co będzie publicznie udostępniane. Dzieła informacyjne, twórcze i ekspresyjne będą dostępne w tak wielkim bogactwie, że próbowanie kolejnych po to, by ustalić, czy odpowiadają użytkownikowi, stanie się niemożliwe. Jak w takiej sytuacji jednostki będą mogły odnaleźć dzieła warte ich uwagi? Wydawcy — naturalnie — nie znikną, nadal też będą zauważać dzieła i ich twórców, którzy zaczynają zyskiwać uwagę odbiorców, pomagając im osiągnąć kolejny poziom jakości. Działy artystów i repertuaru¹¹⁸ będą się powoli stawać coraz bardziej istotne. Zauważyć nowych artystów i wschodzące talenty, jak też pomóc im dojrzeć, można tylko wtedy, gdy istnieje środowisko zdolne do wczesnego wychwycenia rodzącego się potencjału. W określonych kontekstach, na przykład na współtworzonych portalach dziennikarstwa obywatelskiego, należy podkreślić istotność, jakość lub wiarygodność informacji w wąskim przedziale czasu. Stworzenie i utrzymanie kompetencji do takich działań zajmuje sporo czasu i pochłania znaczne środki pieniężne. Stalder (2006) przeanalizował rozmaite typy filtrów, które w sposób konieczny towarzyszą bogactwu dostępnej informacji, publicznego wyrazu i kreatywności. Rozróżnił on filtry wkładu, niezbędne do rozwijania darmowego oprogramowania i oprogramowania o otwartym kodzie, filtry prawdy i istotności niezbędne w świecie nauki oraz filtry zainteresowania, niezbędne w dostępnym do dzieł twórczych. Można do tej listy dodać filtry istotności i dokładności w odniesieniu do współtworzonych serwisów informacyjnych, filtry oryginalności w odniesieniu do blogów itd.

Drogie zasoby w świecie obfitości

Czy wkład finansowy internautów może odpowiednio zaspokoić tak niejednorodne oczekiwania? Zdecydowanie należy tu być skromnym, przynajmniej początkowo. Niektóre domeny, jak na przykład nauka i ogólnie rozumiana działalność akademicka, już mają własne zasoby i zasady rządzące publikacją nowych prac. Muszą one być zarządzane i chronione w czasach, w których wielu chciałoby zmniejszyć dostępne zasoby i obejść zasady publikacji. Nowe mechanizmy mogą odpowiedzieć na określone potrzeby, na przykład zachęcać poszczególne jednostki i całe społeczeństwo do odegrania o wiele waż-

¹¹⁸Działy artystów i repertuaru — jak podaje Wikipedia: „Dział artystów i repertuaru (A&R) firmy fonograficznej odpowiada za wyszukiwanie talentów i rozwój artystyczny muzyków nagrywających materiał dla firmy. Dział również jako pośrednik w kontaktach pomiędzy artystami a firmą.” Źródło: http://en.wikipedia.org/wiki/Artists_and_repertoire. Niezależne firmy fonograficzne najczęściej same zajmują się kwestiami artystów i repertuaru, większe firmy wchodzi do działania na późniejszych etapach, by szerzej promować najbardziej uznanych muzyków. W niniejszej książce A&R postrzegany jest jako najważniejszy element długofalowej roli wydawców w kulturze internetu. W ostatnich latach jednak największe firmy fonograficzne obcięły budżet działów A&R, by ze zwolnionych w ten sposób środków jeszcze silniej promować najlepszych artystów.

niejszej roli w zdefiniowaniu celów badań naukowych czy włączeniu się w nie. Niektóre domeny właściwe dla sfery cyfrowej odnalazły już własne rozwiązania kwestii wspólnych inwestycji, korzystając na przykład ze współprodukowanych narzędzi o statusie otwartego i darmowego oprogramowania. Nawet w takich domenach pewne aspekty innowacyjne skorzystałyby na odkrywczym systemie finansowania, patrz UNU-MERIT, 2003. Autor tego opracowania zdecydował, że bazy danych i oprogramowanie będzie leżeć poza zakresem zainteresowania Kreatywnego Wkładu (patrz Najczęściej zadawane pytania, rozdział 11, punkt 3). Będą one lepiej i efektywniej zarządzane, jeśli system skoncentruje się na świecie twórczości, informacji i ekspresji w sferze publicznej.

Autor sugeruje zidentyfikowanie kilku potrzeb uzależnionych od konkretnych mediów, nie siląc się nawet na wyczerpującą odpowiedź, lecz tworząc listę na tyle reprezentacyjną, by pozwoliła na oszacowanie globalnych potrzeb finansowych twórczości i środowiska, w którym ona zachodzi.

Wkład w produkcję mediów

Troski autora nie dotyczą zrekompensowania strat przemysłu filmowego, muzycznego czy wideo, a nawet strat poszczególnych twórców — strat, które poszczególne podmioty poniosłyby w wyniku zalegalizowania nierynkowego dzielenia się utworami. Pytanie, na które stara się uzyskać odpowiedź, brzmi: jak internauci mogą wnieść istotny wkład w zaistnienie dzieł, które będą udostępniane w internecie? We współczesnym świecie zaistnienie poszczególnych utworów zależy najczęściej od decyzji poczynionych przez inwestorów prywatnych (główni wydawcy, niezależne firmy i wydawnictwa, fundusze inwestycyjne korzystające z ulg podatkowych, koncerty medialne i telewizyjne) lub przez jeden z wielu zarządzanych przez administrację publiczną i kierowanych oddolnie funduszy. Jednostki, które nie są bezpośrednio zaangażowane w produkcję, pokazują swoje uznanie w wynikach sprzedaży biletów kinowych, oglądalności programów telewizyjnych, wysokości sprzedaży materiałów na CD, DVD i w postaci plików do pobrania... oraz w wymianie plików. Jeśli technologia informatyczna i internet mają potencjał wprowadzenia do świata wielkiej przemiany, mogłaby ona przyjąć postać zwiększenia roli jednostek we wspieraniu produkcji nowych dzieł i w podejmowaniu wyborów co do tego, które dzieła zaistnieją i kto je wyprodukuje.

Zasoby pochodzące od jednostek zbiera się już w celu wspierania rozwoju projektów z wielu dziedzin. Serwis Kickstarter, którego motto to „Finansowanie kreatywności i podążanie jej szlakiem” definiuje swoją misję następująco:

Kickstarter poświęca się kreatywnym pomysłom oraz ambitnym przedsięwzięciom. Jesteśmy wspaniałym sposobem wprowadzania w życie projektów, wydarzeń i dążeń artystów, filmowców, muzyków, projektantów, pisarzy, ilustratorów, odkrywców, kustoszów, promotorów, wykonawców i innych.

Wiemy, że wiele wspaniałych pomysłów nie pokrywa się z zasadami przez nas ustalonymi, lecz Kickstarter nie jest miejscem na pozyskiwanie funduszy na złośliwe cele, projekty charytatywne, ogólne wydatki biznesowe czy w ogóle bez celu¹¹⁹.

Kickstarter pozwala osobom z pomysłem na projekt „przrzec” jego realizację za określoną kwotę. Pomysłodawcy podejmują się realizacji swojego projektu tylko wtedy, gdy uda się zgromadzić graniczną sumę. Sponsorzy mają czas (od 1 do 90 dni) na przrzeczenie wypłaty określonej sumy, co nastąpi tylko wtedy, gdy zostanie osiągnięta minimalna sumaryczna zadeklarowana wartość projektu. Kwoty na projekt wahają się od kilkuset USD do kilkudziesięciu tysięcy USD. Kickstarter stał się obiektem zainteresowania mediów, gdy Diaspora, projekt wolnego oprogramowania do stworzenia zdecentralizowanej, sterowanej przez użytkowników, uznającej prywatność sieci społecznościowej, wyceniony

¹¹⁹ Wiemy, że wiele wspaniałych pomysłów nie pokrywa się z zasadami przez nas ustalonymi, lecz Kickstarter nie jest miejscem na pozyskiwanie funduszy na złośliwe cele, projekty charytatywne, ogólne wydatki biznesowe czy w ogóle bez celu — patrz [http://www.kickstarter.com/help/faq\char"005C\relax{}#SoThisIsAbouInve](http://www.kickstarter.com/help/faq\char).

przez twórców na 12 tysięcy USD, zebrał kwotę dziesięciokrotnie wyższą. W owej chwili czterech młodych promotorów projektu poprosiło o zaprzestanie przesyłania środków i przekazanie wsparcia finansowego innym projektom, nie wiedzieli bowiem, na jakie użyteczne działania mogliby przeznaczyć otrzymane kwoty. Większość projektów zarządzanych przez Kickstartera nie służy budowaniu narzędzi, lecz stanowi kreatywne przedsięwzięcia w dziedzinie sztuki i mediów. Średni wkład jednostki w dany projekt waha się między 30 a 50 USD. Wiele projektów to pomysły na produkcję materiałów wideo lub dzieł sztuki wizualnej, których całościowy koszt wynosi dziesiątki tysięcy dolarów.

Podobni pośrednicy działają w wielu innych krajach. Niektórzy kopiują model pośrednika finansującego przedsięwzięcia ze środków uczestników, podobnie jak Kickstarter będąc otwartymi na wszystkie projekty, podczas gdy inne są podobne do „wytwórni” lub „przedsiębiorstw koprodukcyjnych”, zbierając zasoby na potrzeby produkcyjne niewielkiej grupy zrzeszonych artystów. Nicholas Dehorter (2010) porównał oba modele i stwierdził, że model wytwórni lub koprodukcji jest z definicji niestabilny. Wnioski wysunął głównie na podstawie przykładów zaczerpniętych z przemysłu fonograficznego. Mimo że jedna z tego typu wytwórni, MyMajorCompany, odniosła w pierwszych fazach swojej działalności znaczny sukces, był on napędzony przez jednego artystę — Grégoire — który sprzedał 700 tysięcy kopii swojego albumu wydanego dzięki sponsoringowi 347 ludzi¹²⁰; wiele innych przedsiębiorstw koprodukcyjnych, na przykład Spidart, zbankrutowało lub z trudem utrzymuje się na rynku. Typowe potrzeby finansowe, nawet na produkcję drogich nagrań muzycznych, nie przekraczają 50 czy 100 tysięcy USD — patrz niżej. Niektórzy pośrednicy, jak na przykład Sellaband¹²¹ czy MyMajorCompany, oferują zwroty inwestycji fanom wspierającym projekt, lecz nie istnieją jednoznaczne dowody, że generuje to więcej funduszy niż darowizny bezinteresowne.

W produkcji filmowej i wideo rozwinięcie produkcji do odpowiedniej skali przy bezpośrednim współdziałaniu potencjalnych odbiorców jest wyjątkowo trudne. Francuski organizator takich przedsięwzięć, Tuscoprod (motto: „każdy może stać się producentem filmu”), zbiera fundusze na produkcję filmów fabularnych. Standard sukcesu definiuje następująco: „film, w którego produkcję 2000 współproducentów zainwestowało łącznie 100 tysięcy EUR, to miara prawdziwego sukcesu”¹²². Taka kwota jest już znacząca, lecz stanowić może tylko poboczne źródło finansowania produkcji filmu fabularnego o budżecie wyliczonym na kilkanaście milionów euro. Nawet w przypadku produkcji o niższym budżecie, na przykład filmów dokumentalnych, krótkich form, czy lekkich produkcji, trudno jest stwierdzić, jak pośrednicy działający na zasadach współprodukcji mogliby rozwinąć się na tyle, by odegrać decydującą rolę w społeczeństwie „wielu dla wszystkich”, o ile zasoby nie będą zbierane na skalę całego społeczeństwa. Właśnie takie zmiany może wprowadzić pojawienie się Kreatywnego Wkładu: będą to środki pozwalające na osiągnięcie odpowiedniej skali procesu współprodukcowania nowych dzieł w środowisku, gdzie współproducentami są użytkownicy końcowi. Ta rola powinna uzupełnić działania pośredników procesu współtworzenia dzieł, takich jak Kickstarter, nie zaś ich zastępować. Rola pośredników jako szybkich i prężnych zbieraczy zasobów pochodzących od użytkowników pozostanie niezwykle istotna.

Model rywalizujących ze sobą pośredników wspomniany wyżej, na początku rozdziału 6, jest idealnym nośnikiem idei zakrojonego na skalę całego społeczeństwa zbierania zasobów produkcyjnych. Organizacje takie, jak przywołane już wcześniej, zapisywałyby się na listę potencjalnych odbiorców świadczeń, musząc zapewnić przejrzystość działań, publiczne ich raportowanie oraz wysoki poziom etyki w zarządzaniu funduszami. Każdego roku (by uniknąć zbyt częstego powtarzania skomplikowanych wyborów) użytkownicy decydowaliby o przyznaniu wybranym pośrednikom poszczególnych części ich wkładu przeznaczonego na produkcję nowych dzieł.

Globalny kontekst produkcyjny

¹²⁰ Grégoire — patrz <http://mymajorcompany.com/Artistes/gregoire>.

¹²¹ Sellaband — patrz <https://www.sellaband.com/>.

¹²² Tuscoprod — patrz <http://www.tuscoprod.com/>.

Media	USA	Niemcy	Francja
Film	15500 mln USD	1070 mln EUR	1100 mln EUR
Telewizja	10000 mln USD	1000 mln EUR	800 mln EUR
Przemysł muzyczny/nagraniowy (bez produkcji)	3000 mln USD	700 mln EUR (około)	410 mln EUR
Publikacja książek	2800 milion USD	700 mln EUR (około)	310 mln EUR
Globalne oszacowanie uwzględniające inne media	45000 milion USD	6000 mln EUR (około)	4500 mln EUR

Tabela 7.2 — Szacunki rocznych wydatków inwestycyjnych na produkcję w różnych mediach w trzech krajach. Niektóre wartości, w tym szacunki globalne, należy uznać za przybliżone. Źródła: a) „UK Film Council Statistical Yearbook 2010” (dane za rok 2008) <http://www.ukfilmcouncil.org.uk/statsyb2010>, b) „Statistiques du Centre National de la Cinématographie” (dane dla filmów za rok 2009, dla telewizji za rok 2007) <http://www.cnc.fr/Site/Template/T6B.aspx?SELECTID=1724&id=121&t=3>, c) szacunki autora na podstawie danych Bureau of Labor Statistics, wynagrodzenia rynku filmowego i wideo łącznie, <http://www.bls.gov/oco/cg/cgs038.htm>, d) szacunki autora na podstawie wstępu do rocznika statystycznego 2010, US Census Bureau, tabele 1091, 1092 i 1102, dane zestawione z liczbą tytułów wydanych w roku 2008 i średnim kosztem ich produkcji, e) szacunki na podstawie „Chiffres Clés 2010”, DEPS / Ministère de la Culture, <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html> i Robina (2007); metodyka opisana w ramce z przykładem na następnej stronie prowadzi do uzyskania niższych wartości dla wydawnictw fonograficznych, f) ekstrapolacja na podstawie danych dla Francji, zakładając dwukrotnie większą ilość tytułów i trzykrotnie większy obrót.

Teraz trudniejsze pytanie: ile powinna wynosić wielkość wkładu na produkcję w poszczególnych mediach? Szczegółowa analiza potrzeb i możliwości poszczególnych mediów wymaga debaty z udziałem uczestników rynku oraz badań o zakresie przekraczającym ramy tej książki. Autor stara się przedstawić całościowe oszacowanie budżetu globalnego o rozsądnej wielkości, mające służyć jako przybliżona podstawa przyszłych dyskusji. Na początku należy dokonać przeglądu gospodarki produkcji dzieł kultury w różnych mediach: filmu, wideo i telewizji, muzyki, gier wideo, książek, wydawnictw multimedialnych, sztuki wizualnej z przeznaczeniem do dystrybucji online, itd. Na tej podstawie da się wyznaczyć przybliżoną wielkość globalnej inwestycji rocznej w produkcję nowych dzieł, zaś potem zaproponować poziom jednostkowego wkładu w myśl propozycji finansowania twórczości ze środków pozyskanych od internautów.

Analiza stanowi tylko próbę wyliczenia wartości globalnej, nie zaś ustalenia faktycznej dystrybucji kwot do ich odbiorców: ta wartość będzie zależna od preferencji użytkowników.

Tabela 7.2 pokazuje całościowe szacunkowe kwoty inwestycji w produkcję nowych dzieł w różnych mediach dla trzech krajów. Tę tabelę należy odczytywać mając na uwadze kilka punktów natury metodologicznej: autor pod uwagę bierze jedynie inwestycje prowadzące do uzyskania pierwszego egzemplarza dzieła, wyłączając z równania koszty powielania, rozpowszechniania, sprzedaży detalicznej i promocji. Jest to wybór logiczny, gdyż zależy nam przede wszystkim na pojawianiu się dzieł, nie ich rozpowszechnianiu. Jeśli chodzi o inwestycje w wydawanie nagrań muzycznych i książek, gdzie niedostępne są wiarygodne liczby pochodzące z publicznych zbiorów danych statystycznych, autor skorzystał z dwóch podejść, sprawdzając je wzajemnie, o ile było to możliwe: jedna metoda wyprowadzała wyliczenia z części obrotu ogółem zainwestowanej w istnienie dzieł (typowa wartość to 15%), druga zaś brała pod uwagę zarobki wydawców i dostawców zarządzanych przez nich treści (na przykład studiów nagraniowych). Ramka poniżej zawiera szczegółowe wyjaśnienia inwestycji produkcyjnych w dziedzinie nagrań muzycznych.

Przykład: metody wyznaczania wartości inwestycji w nagrania muzyczne

By uzyskać przybliżoną kwotę inwestycji w nowe nagrania muzyczne na terenie Stanów Zjednoczonych, autor książki założył, że 15% obrotu przemysłu nagraniowego w wysokości podanej przez Census Bureau jest bezpośrednio inwestowane w pojawianie się nowych dzieł: dla roku 2007 stanowi to kwotę 3 miliardów USD, co prawdopodobnie jest wartością zawyżoną. Wyliczenia sprawdzono biorąc liczbę 115 tysięcy albumów muzycznych wydanych w USA w roku 2008, z których tylko 110 sprzedało się w nakładzie przewyższającym 250 tysięcy egzemplarzy, zaledwie 1500 sprzedano w liczbie egzemplarzy przekraczającej 10 000, zaś niecałe 6000 w oficjalnym obiegu sprzedano w ponad 1000 egzemplarzy. Należy zauważyć, że przytoczone dane potwierdzają znaczną koncentrację sprzedaży, ale również zaznaczają fakt, że niewielcy producenci sprzedają swoje albumy również w nieoficjalnym obiegu. Oszacowano koszt produkcji jednego dzieła. Fisher (2004, uwaga 27) ustalił koszt produkcji wysokiej jakości albumu muzycznego na 150 tysięcy USD, cytując Hulla (1998–2004), ale Borreau i Gensollen (2007) cytując Vogela (2001) podali kwotę 125 tysięcy USD. Takie albumy najprawdopodobniej osiągną graniczną wielkość sprzedaży na poziomie 1000 sztuk, nawet w obliczu ostatnich spadków sprzedaży płyt CD. W przypadku innych albumów, z których wiele wydawanych jest własnym sumptem, przyjęto niższą wartość rzędu 20 tysięcy USD, choć Borreau i Gensollen (2007) podają, że minimalny koszt produkcji takiego wydawnictwa to 10 tysięcy USD. Większość autorów notuje spadające koszty produkcji, wyłączwszy jednak artystów najbardziej rozpoznawalnych. Druga z przybliżonych wartości daje globalny szacunek inwestycji w produkcję nowych albumów na poziomie od 2,34 do 2,93 miliarda USD. Należy przy tym zauważyć, że analiza autora jest niezależna od docelowego kanału dystrybucji (nośnik fizyczny lub udostępnienie albumu jako zestawu plików, na przykład w serwisie iTunes), gdyż szacowaniu podlegają jedynie pierwotne koszty, prowadzące do uzyskania kopii-matki dzieła.

Szacunki autora pozostają przybliżeniami, lecz wystarczają do podejścia w skali makro. Brakuje w nich kilku istotnych form wydawniczych, takich jak gazety i periodyki¹²³ czy gry komputerowe i wideo. Statystyki dla niektórych z tych sektorów kultury nie zawsze zawierają dane na temat produkcji stanowiącej przedmiot *outsourcingu*, na przykład w wypadku transmisji, wydawnictw i fotografii online. Ważnym wskaźnikiem globalnym są łączone przychody artystów, pisarzy i wykonawców niezależnych, które w roku 2007 wyniosły w USA 11,9 miliarda USD¹²⁴. Ogólne oszacowanie wielkości dla wszystkich mediów przedstawia najlepiej rozumiany wysiłek wzięcia pod uwagę wszystkich istotnych aspektów inwestowania w produkcję dzieł.

Ostateczny wynik jest imponujący: 45 miliardów USD w Stanach Zjednoczonych, 6 miliardów EUR w Niemczech i 4, 5 miliarda EUR we Francji. Wyniki nadal pozostaną imponujące. Wielu poważnych analityków rynku medialnego obserwujących technologię informatyczną i internet z zewnątrz postrzega te dwie sfery jako środowiska wrogie, narzucone mediom przez okrutny los. Przestrzegają przed „czarną dziurą”, która pochłonie cały przemysł dostarczania treści¹²⁵. Pojawiającym się codziennie dowodem na to, że taki obraz świata cyfrowego jest mocno wykoślawiony, jest przemysł cyfrowej foto-

¹²³ *Brakuje w nich kilku istotnych form wydawniczych, takich jak gazety i periodyki* — amerykańskie Bureau of Labor Statistics podaje, że w roku 2009 ogół wynagrodzeń w kategorii 27-0000 (sztuka, projektowanie, rozrywka, sport i pracownicy mediów) w systemie NAICS wynosił prawie 8 miliardów USD. Odliczając z tej puli ustaloną już kwotę wypłat z rynku księgarskiego i dodając zewnętrzną produkcję treści (na przykład prace agencyjne) daje to szacowane wypłaty na poziomie 7 miliardów USD.

¹²⁴ *Ważnym wskaźnikiem globalnym są łączone przychody artystów, pisarzy i wykonawców niezależnych, które w roku 2007 wyniosły w USA 11,9 miliarda USD* — źródło: „2010 Statistical Abstract”, US Census Bureau, tabela 1191.

¹²⁵ *Przestrzegają przed „czarną dziurą”, która pochłonie cały przemysł dostarczania treści* — pogląd ten omówiony został w rozdziale 11.

grafii, muzyki i filmu. Założenie, że na produkcję wysokiej jakości dzieł nie będą już wymagane dodatkowe źródła finansowania, byłoby jednak równie błędne. Skupiając się w debacie na tak przerysowanych, sprzecznych ze sobą wizjach, tworzy się ryzyko wywołania sytuacji, w której skoncentrowani wydawcy medialni promują niewielką liczbę wysokobudżetowych tytułów, zaś produkcja dla odbiorców internetowych wprawdzie się rozwija, ale przy ograniczonych ambicjach. Autor sugeruje drogę pośrednią, łatwą pod względem finansowym, lecz przy tym wyjątkowo ambitną: opłaty ponoszone przez użytkowników internetu (wplacane do systemu rywalizujących ze sobą pośredników) w sumarycznej wysokości odpowiadającej 5% szacowanego budżetu produkcyjnego w USA, zaś w Niemczech i Francji na poziomie 7%. Wyższy wskaźnik dla krajów europejskich stanowi częściową rekompensatę słabszych inwestycji na produkcję w niektórych krajach w przeliczeniu na obywatela¹²⁶. W Stanach Zjednoczonych pozwoliłoby to uzyskać 2,25 miliarda USD, w Niemczech 420 milionów EUR, zaś we Francji — 315 milionów EUR.

Osierocone działania redaktorskie

W świecie z informatyzowanym i połączonym siecią internetu działania redaktorskie ulegają przekształceniu, lecz nadal pozostają istotne. Coraz trudniej jest pozyskać fundusze na część takich działań. Najbardziej wymagające są te, które służą wielu różnym użytkownikom, z których każdy gotowy jest ponieść jedynie niewielkie wydatki na opłacenie dostarczanych usług. Ogólnodostępne usługi, takie jak wyszukiwarki czy usługi geolokalizacyjne, można finansować przy niewielkim wkładzie pojedynczego użytkownika, co sprawia, że stają się one zgodne z systemami finansowania np. przez reklamy. Bardziej wyspecjalizowane działania, takie jak analiza materiałów prasowych, dziennikarstwo śledcze, fotoreportaż, tworzenie filmów dokumentalnych, wytwórnie płytowe (nie w sensie organizacji wydających materiały fonograficzne, lecz w rozumieniu organizacji, w których dojrzewają artyści i style) czy archiwa mediów z trudem pozyskują fundusze. Najlepiej w zrozumieniu zachodzących na rynku procesów pomaga fotografia, gdyż jest to jedyne medium, które w całości przeżyło rewolucję cyfrową. Cyfrowa fotografia to wielki i nadal rozkwitający przemysł. Co dzień wykonuje się i rozpowszechnia coraz więcej wartościowych zdjęć. W samym serwisie Flickr, czołowym medium służącym do przechowywania i udostępniania zdjęć, znajdują się ponad 4 miliardy plików, w tym ponad 175 milionów udostępnianych na licencji Creative Commons¹²⁷. Więcej niż kiedykolwiek jest też ludzi utrzymujących się z fotografii: jak podaje amerykańskie biuro statystyki pracowniczej (Bureau of Labor Statistics), 152 tysiące ludzi wykazało zatrudnienie lub samozatrudnienie w charakterze fotografa w roku 2008, przy czym wartość ta w poprzednich latach rosła i przewidywano, że będzie rosła równie szybko jak ilość miejsc pracy¹²⁸. Serwisy archiwizujące fotografie oraz agencje fotoreporterskie przeżywają jednak głęboki kryzys, jeśli nie liczyć agencji fotograficznych, które udostępniają ograniczoną ilość fotografii dziennie, kierując je do całego sektora medialnego na świecie. Obywatele świata konkurują z agencjami prasowymi na polu dostarczania fotografii dotyczących praktycznie dowolnego typu wydarzeń, lecz trudno jest im inwestować w reportaże fotograficzne z oddalonych miejsc. W przypadku profesjonalnych fotografików, rosnący rynek fotografii artystycznej rekompensuje tylko częściowo trudność podejmowania długofalowych projektów osobistych. System dodatkowego finansowania produkcji, który opisano powyżej, może zdziałać wiele w dziedzinie odnowienia tego rodzaju działań.

¹²⁶ Wyższy wskaźnik dla krajów europejskich stanowi częściową rekompensatę słabszych inwestycji na produkcję w niektórych krajach w przeliczeniu na obywatela — szacunki globalne zawierają również granty publiczne. Niższy wskaźnik inwestycji *per capita* jest głównie skutkiem niewielu inwestycji prywatnych w części sektorów rynku.

¹²⁷ W samym serwisie Flickr, czołowym medium służącym do przechowywania i udostępniania zdjęć, znajdują się ponad 4 miliardy plików, w tym ponad 175 milionów udostępnianych na licencji Creative Commons — porównaj <http://en.wikipedia.org/wiki/Flickr> i <http://flickr.com/creativecommons/>. Liczba zdjęć dostępnych w serwisie na licencji Creative Commons pochodzi z marca 2011, wartość ogólna — z października 2009.

¹²⁸ Więcej niż kiedykolwiek jest też ludzi utrzymujących się z fotografii: jak podaje amerykańskie biuro statystyki pracowniczej (Bureau of Labor Statistics), 152 tysiące ludzi wykazało zatrudnienie lub samozatrudnienie w charakterze fotografa w roku 2008, przy czym wartość ta w poprzednich latach rosła i przewidywano, że będzie rosła równie szybko jak ilość miejsc pracy — patrz <http://www.bls.gov/oco/ocos264.htm>.

Działania edytorskie i archiwalne przekształcają się u swoich podstaw: idą z prądem przemian, co stanowi nie lada wyzwanie. Otrzymanie dziesiątek tysięcy rękopisów, przesłuchanie kilkuset utworów muzycznych, przejrzanie kilkuset portfolio czy wystaw to jedno — ale jak odkryć i zakomunikować innym jakość niektórych dzieł w takiej ich obfitości? Z tym wyzwaniem borykają się wszystkie serwisy udostępniające materiały i media dzielenia się treściami. Flickr ma kategorie najlepszych zdjęć tygodnia i fotografię miesiąca, Jamendo i Pragmazic setkę najczęściej słuchanych albumów. Trudno jest wyjść ponad podstawowe filtrowanie, eliminujące z wyników wyszukiwania rzeczywiście śmieci, po którym musi nastąpić przeglądanie na ślepo kolejnych dzieł i samowzmacnianie (wybrane dzieła automatycznie skupiają na sobie większą uwagę). Przeciwdziałając takiemu zachowaniu, serwisy często pokazują ostatnie najczęściej wykorzystywane treści lub losowo wybrane utwory, chcąc im dać szansę bycia zauważonymi. Stosują również zbiorowe ocenianie treści i systemy doradzania w wyborze. Wszystkie takie działania są wspaniałymi pomysłami, ale na pewno istnieje wiele aspektów, które można poprawić.

Archiwizacja jest jeszcze większym problemem. W przeszłości ograniczenia tempa produkcji materialnych kontenerów treści i dostępu do środków produkcyjnych sprawiały, że sensowne były próby archiwizowania wszystkiego, do czego dana jednostka miała dostęp (wtedy dostęp równał się posiadaniu materialnego obiektu). Współcześnie archiwizacja musi mieć charakter wybiórczy, zakładający bezpośrednie wybory — tylko kto miałby być uprawniony do ich dokonywania? Znaczną rolę odgrywa w tej kwestii polityka i fundusze publiczne, lecz warto również rozważyć ścieżkę społeczną, pozwalającą na współarchiwizowanie treści.

Kraj	Wynagrodzenia		Produkcja		Aktywność edytorska i archiwizatorska <i>ex-post</i>	Całkowita roczna kwota uwzgl. koszty zarządzania	Miesięczna kwota na gospodarstwo domowe podłączone do sieci internet
USA	2659	mln USD	2250	mln USD	225 mln USD	5248 mln USD	5.31 USD
Francja	501	mln EUR	315	mln EUR	32 mln EUR	883 mln EUR	4.08 EUR
Niemcy	704	mln EUR	420	mln EUR	42 mln EUR	1215 mln EUR	3.98 EUR

Tabela 7.3 — Łączne potrzeby finansowe Kreatywnego Wkładu (koszty zarządzania omawia rozdział 10).

By umożliwić dalsze rozważania nad postawionymi wyzwaniami, proponuje się, by dodatkowe 10% udziału produkcyjnego Kreatywnego Wkładu przeznaczyć na te domeny (działania redakcyjne *ex-post* i archiwizację).

Zbrano już wszystkie elementy i można podsumować łączną kwotę niezbędną do realizacji idei Kreatywnego Wkładu. Wyliczenia przedstawia tabela 7.3 (która zawiera w większości przypadków dane za rok 2009).

Pozostaje jeszcze jedna kwestia: czy do nowych zasad finansowania wciągnięte zostaną lokalne opłaty z tytułu egzekwowania prawa autorskiego? Ma to konsekwencje dla działania samego prawa autorskiego, więc zagadnieniu temu warto poświęcić kolejny podrozdział.

7.4. TEKSTY OBJĘTE PRAWEM AUTORSKIM

Został już przedstawiony makroskopowy obraz systemu wynagradzania i finansowania dzieł publikowanych w internecie w wersji cyfrowej. Czy po skojarzeniu z systemem wynagrodzeń uznanie prawa do dzielenia się (jak wyjaśniono powyżej) będzie akceptowalne z punktu widzenia prawa autorskiego? Są tacy, którzy takiemu pytaniu dadzą zdecydowany pokłask, traktując prawo do dzielenia się za podstawowe prawo człowieka, mające wyższość nad tymczasowymi monopolami prawa autorskiego podobnymi do posiadania

dziel na własność, lub uznając, że prawo do dzielenia się zostało już przyjęte za obowiązujące w ich krajach, jak na przykład w Hiszpanii. Są jednak tacy, którzy zgłoszą swoje obiekcje, gdyż twierdzą, że nie powinno się tolerować wyjątków od praw wyłącznych poza tymi, które już zostały przyznane. Tym pierwszym należy złożyć wyrazy szczerego współczucia i zrozumienia, zauważając przy tym, że haniebne jest nieuznanie prawa do dzielenia się w większości krajów na podstawie niedopełnienia przez nie wymogów stawianych przez sędziów czy prawodawców. Tym drugim należy przypomnieć, że ich podejście, gdyby wprowadzić je wcześniej, spowodowałoby eliminację całego systemu prawa autorskiego, stanowiącego największe źródło przychodów na poczet dzisiejszych działań twórczych. Dla przykładu, nie istniałyby prawnie usankcjonowane licencje radiowe i telewizyjne, ani lokalne prawa do wykonywania kopii. Twórcy zamknęliby się w warownej twierdzy praw wyłącznych, w której z wolna wymarliby z głodu, nie mogąc realizować działań twórczych, gdyż każda twórczość wymaga istnienia prawa dozwolonego użytku, wyjątków i ograniczeń. Zamiast tego należy przyjrzeć się całości sytuacji w sposób właściwy dla prawnika z otwartym umysłem zajmującego się prawem autorskim.

Przede wszystkim pod rozważę należy poddać kwestię wpływającą na zgodność Kreatywnego Wkładu z prawem autorskim: jego wpływ na ekonomiczne prawa twórców i inwestorów. Następnie w skróconej formie opisane zostaną dwa dodatkowe aspekty: związek z prawodawstwem dotyczącym obchodzenia zabezpieczeń technicznych oraz kwestii moralnych, jeśli są one w danym kontekście istotne.

Analiza aspektu praw ekonomicznych bierze pod uwagę następujące pytania:

- Jak Kreatywny Wkład wpłynie na przychody autorów, wykonawców i innych współtwórców dzieł?
- Jak Kreatywny Wkład wpłynie na możliwość produkowania nowych dzieł?
- Czy inwestorzy zostaną w zbyt dużym zakresie pozbawieni zysków z poniesionych nakładów bez odpowiedniej rekompensaty?
- Jak będzie się przedstawiał globalny stan kultury?

Najlepiej napisanym globalnym przewodnikiem pozwalającym zrozumieć wpływ, jaki na kulturę wywiera dzielenie się plikami, jest niedawno wydane opracowanie *File Sharing and Copyright* autorstwa Felixa Oberholzera-Gee i Kolemana Strumpfa (2010). Przede wszystkim odnosi się ono do zagadnień kopiowania muzyki, która w opinii komentatorów jest sektorem, gdzie kopiowanie i dzielenie się plikami jest najszerzej obecne. Główne wnioski z przeprowadzonego badania są następujące:

- Ruch w internecie związany z dzieleniem się plikami wzrósł dziesięciokrotnie pomiędzy rokiem 2003 a 2009, co przekłada się na wzmożenie tygodniowego ruchu z wielkości jednego terabajta do dziesięciu. Wzrost da się częściowo wyjaśnić coraz większym udziałem plików wideo w puli wymienianych danych¹²⁹, jak też umyślnym „zanieczyszczeniem” sieci wymiany plików. Nie ma jednak wątpliwości, że wojna z wymianianiem się danymi nie spowodowała spadku aktywności w tej dziedzinie¹³⁰. Dokument dostarcza również ciekawych szczegółów na temat geografii dzielenia się danymi, pokazując szczegółowo, że trzy kraje, które niniejsza książka najczęściej bierze pod uwagę — Stany Zjednoczone, Francja i Niemcy, w szczególności dwa ostatnie — udostępniają w internecie więcej danych, niż wynikałoby to z ilości internautów.

- Kanibalizm sprzedaży płyt wywołany procederem dzielenia się plikami, który przewidywało wielu obserwatorów, jest w rzeczywistości słabszy, niż podawały prognozy. Oberholzer-Gee i Strumpf pokazują, że żadne z prowadzonych badań nie przypisują dzieleniu się plikami więcej niż 20% zanotowanego spadku sprzedaży nagrań. Najbardziej rygorystyczne badania nie wykazują żadnego negatywnego wpływu tej aktywności na sprzedaż. Dodatkowo, jak pokazuje wiele innych źródeł, dzielenie się plikami zwiększa

¹²⁹Wzrost da się częściowo wyjaśnić coraz większym udziałem plików wideo w puli wymienianych danych — jak podają Oberholzer-Gee i Strumpf (2010) już w roku 2006 większość danych dzielonych między użytkownikami stanowiły materiały wideo.

¹³⁰Nie ma jednak wątpliwości, że wojna z wymianianiem się danymi nie spowodowała spadku aktywności w tej dziedzinie — Oberholzer-Gee i Strumpf (2010) cytują Fergusona (2006) który stwierdził, że „poziom ruch w sieci eDonkey pozostał w zasadzie niezmienny, gdy w roku 2006 władze wymusiły zamknięcie dużej sieci serwerów bazujących na tym protokole”.

popyt na koncerty i wywołuje wzrost ceny biletów, co stanowi ważniejsze źródło przychodu dla artystów niż sprzedaż nagrań i wydawnictw.

- Autorzy budują w swojej pracy model mikroekonomiczny, wykorzystując go do pokazania, że dzielenie się plikami nie wpływa na świadome odrzucenie kariery potencjalnego muzyka, czy na inwestycje w produkcję dzieł.

- Na koniec, autorzy argumentują, że całość przemysłu muzycznego odnotowała wzrost obrotów w analizowanym okresie (kończącym się na roku 2007). W obrotach przemysłu muzycznego ujęli sprzedaż urządzeń takich, jak iPod, co jest wyborem możliwym do zakwestionowania, lecz nadal skoncentrowali się na względnie wąskim zakresie — nagrania, koncerty i urządzenia do odtwarzania muzyki. Przy szerszym spojrzeniu na zagadnienie, uwzględniającym studia nagrań, wydawanie muzyki, instrumenty muzyczne i naukę gry na nich, jak to zostało zrobione w poprzednich rozdziałach, widać jednoznacznie, że przemysł muzyczny w Stanach Zjednoczonych nieprzerwanie wzrasta.

Powyższe uwagi podsumowują obecne skutki dzielenia się plikami — działania, które w większości przypadków przebiega w sposób skryty. Co stanie się po uznaniu nierynkowego dzielenia się plikami w szerokiej gamie mediów za uprawnione i wprowadzeniu mechanizmów finansowania twórczości pod postacią Kreatywnego Wkładu? Autor ocenia, że przychody twórców ulegną znacznemu podwyższeniu, że tworzenie nowych dzieł będzie silniej motywowane i że znacznej poprawie ulegnie ogólny obraz dobrobytu kulturowego. Los przemysłu medialnego zależy będzie od obranej przezeń ścieżki. Można tylko mieć nadzieję, że w końcu porzuci on utopijne marzenia o utrzymaniu modelu biznesowego zależnego od rzadkości kopii dzieł. Będzie on wtedy w stanie odkryć wiele dróg rozwoju, które przed nim stoją i rozwijać się, służąc potrzebom odbiorców. Cokolwiek się stanie, straty poniosą tylko ci inwestorzy, którzy zaniechają wdrożenia modeli biznesowych zgodnych z ideą dzielenia się zasobami.

Do zilustrowania tego punktu widzenia autor proponuje przeanalizowanie każdego z powyższych czterech pytań dla jednego medium, odpowiednio dokładnie zapoznając się z omawianą kwestią. Przychody artystów analizowane są dla rynku muzycznego, inwestycje omawiane są w odniesieniu do kinematografii, zaś gospodarka podzielona na sektory — dla rynku księgarskiego. Można było wybrać inne przykłady: istnieje wiele dowodów na to, że inwestycje w cyfrowe nagrania dźwiękowe lub przychody pisarzy o wiele lepiej funkcjonować będą w świecie kultury zarządzanym przez Kreatywny Wkład, lecz szczegółowe omówienie każdego przypadku wykracza poza ramy niniejszej pracy. Analizę globalnego dobrobytu kulturowego należy oczywiście przeprowadzić w ujęciu globalnym.

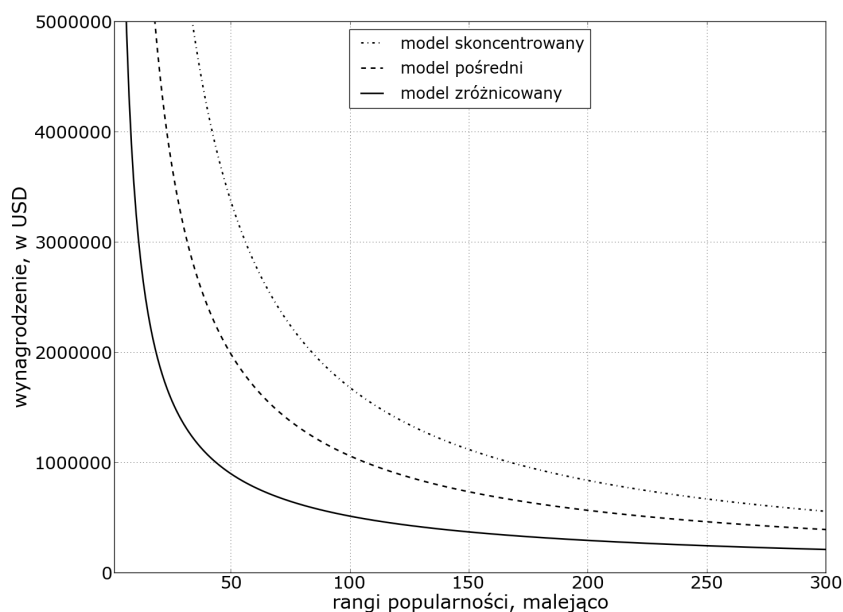
Przychody artystów muzyków

Ciekawe jest porównanie danych przytoczonych przez Oberholzera-Gee i Strumpfa (2010) w tabeli 6 ich opracowania, przedstawiającej przychody 35 najlepiej zarabiających amerykańskich muzyków, z rysunkiem 7.3, wykreślającym 300 najwyższych wynagrodzeń przekazanych w myśl Kreatywnego Wkładu (dla wszystkich mediów) dla trzech scenariuszy — od najsilniej skupionego rozkładu do najsilniej rozproszonego¹³¹.

W myśl pierwszej („skupionej”) hipotezy, 84 artystów otrzymuje wynagrodzenie przekraczające 2 miliony USD rocznie, zaś 168 ponad 1 milion USD. Drugi rozkład pokazuje, że 49 twórców otrzymałoby ponad 2 miliony USD rocznie, zaś 106 — ponad 1 milion. Nawet według hipotezy najsilniej „rozproszonej” 18 artystów otrzymałoby wynagrodzenie przekraczające 2 miliony USD, zaś 43 — ponad milion. Dla porównania, tabela 6 w przywołanej publikacji Oberholzera-Gee pokazuje, że tylko 16 artystów otrzymało w roku 2002 wynagrodzenia za sprzedaż nagrań muzycznych przekraczające 1 milion USD. Rok 2002 jest ostatnim, w którym dostępne są dane tego typu, ale również czasem najwyższych przychodów rynku muzycznego. Należy oczywiście wziąć pod uwagę to, że beneficjenci Kreatywnego Wkładu otrzymywać będą przychody z wielu mediów, nie tylko z muzyki. Jeśli jednak choćby jedna piąta odbiorców najwyższych wynagrodzeń byłaby muzykami, widać jednoznacznie, że najlepiej sprzedający się artyści uzyskają rekompensatę znacznie przewyższającą możliwe straty poniesione przez nich

¹³¹trzy scenariusze — trzy hipotezy opisane zostały wyżej i posłużyły do wycieszenia wartości dla Stanów Zjednoczonych w tabeli 7.1.

w wyniku zalegalizowania nierynkowego obrotu plikami. Można nawet pomyśleć, że poziom wynagradzania najlepiej sprzedających się artystów jest przesadnie wysoki i że lepszym rozwiązaniem byłoby szersze rozdysponowanie pozostających w puli środków. Biorąc pod uwagę ogół artystów i współtwórców, nie tylko niewielką grupę najszerzej obecnych, jeszcze oczywistszym jest, że skorzystają oni na wprowadzeniu Kreatywnego Wkładu. Badania autora dla Francji (Aigrain, 2008) wykazały, że niecałe 20% wpływów z praw autorskich i praw pokrewnych faktycznie przekazanych muzykom pochodzi z prywatnej konsumpcji utworów muzycznych (w tym z pobrań plików, lecz bez opłat za kopiowanie). We Francji suma ta wynosiła 60 milionów EUR. Jeśli założymy spadek przychodów o 20 procent, czyli o 12 milionów EUR, to kwoty wypłacane muzykom za sprawą Kreatywnego Wkładu skompensują potencjalne straty dziesięciokrotnie¹³².



Rysunek 7.3 — Szacowane 300 najwyższych wynagrodzeń wypłacanych za sprawą Kreatywnego Wkładu dla rynku amerykańskiego według różnych hipotez.

Nowe opracowanie Julie Holland Mortimer et. al. (2010) pozwala lepiej zrozumieć ewolucję przychodów z koncertów zależnie od dzielenia się plikami. Wykorzystując dane firmy Pollstar, śledzącej działalność koncertową w USA za lata 1995–2004 (w okresie, w którym doszło do swoistego *boomu* dzielenia się plikami muzycznymi)¹³³, autorzy wykazali, że liczba koncertów i przychodów z ich organizacji wzrosła o 18%¹³⁴, że ilość artystów uczestniczących w trasach koncertowych niemalże podwoiła się w tym czasie i że — co nie jest zaskakujące — liczba koncertów przypadających na jednego wykonawcę spadła o 23%. Dane te nie obejmują jednak mniejszych lokalnych koncertów. Ogólnie, powyższe dane stanowią dobrą ilustrację związku pomiędzy dzieleniem się plikami a gospodarką sektora kultury: nie ma żadnych szkód do zrekompensowania, są za to wielkie wyzwania w odniesieniu do ustalenia kwot przychodów poszczególnych artystów, związane z nową skalą, na jaką prowadzone są działania twórcze.

¹³²Jeśli założymy spadek przychodów o 20 procent, czyli o 12 milionów EUR, to kwoty wypłacane muzykom za sprawą Kreatywnego Wkładu skompensują potencjalne straty dziesięciokrotnie — zakładając, że jedna czwarta wynagrodzeń przekazana zostanie współtwórcom muzyki.

¹³³Wykorzystując dane firmy Pollstar, śledzącej działalność koncertową w USA za lata 1995–2004 (w okresie, w którym doszło do swoistego boomu dzielenia się plikami muzycznymi) — autorzy uzasadniają niepodjęcie analizy dla czasu po roku 2004 zmianą zakresu danych o miejscach koncertowych dostępnych z firmy Pollstar — został on poszerzony o niewielkie sale koncertowe. Byłoby interesujące zobaczyć, jak przedstawiają się dane w nowej sytuacji.

¹³⁴...autorzy wykazali, że liczba koncertów i przychodów z ich organizacji wzrosła o 18% — pomiędzy 1995 a 2002. Dane za lata 2003 i 2004 są niedostępne.

To, że przychody artystów — postrzeganych jako klasa — znacznie by wzrosły, gdyby wprowadzić finansowanie pochodzące od internautów płacących jednolitą stawkę, nie budziło nigdy wątpliwości. Jedyne głosy przeciwne takiemu twierdzeniu wywodziły się z porównania proponowanego rozwiązania z kompletnie fikcyjnym scenariuszem, w którym rzadkość kopii dzieł utrzymywana byłaby poprzez wykorzystanie mechanizmów kontroli, uniwersalnego śledzenia aktywności internautów, represji i prania mózgu konsumentów. W takim scenariuszu konsumentów zmuszano by do płacenia monopolistycznych stawek za dostęp do nagrań muzycznych. Jeśli przedstawicielom przemysłu nagraniowego wspierającym taki scenariusz udało się go wprowadzić, nie jest pewne, czy podzieliliby się oni wpływami z artystami, którzy w międzyczasie utraciliby alternatywne środki pozwalające na dotarcie do publiczności.

Produkcja filmów i materiałów wideo

Jak już zaznaczono wyżej, przemysł filmowy i wideo w perspektywie globalnej ma się świetnie: jego przychody w samych Stanach Zjednoczonych wzrosły z 72 miliardów USD w roku 2004 do 82 miliardów w roku 2007¹³⁵. Dotyczy to wszystkich źródeł przychodu, szczególnie tych ze sprzedaży biletów kinowych i filmów na DVD¹³⁶. Stagnacji lub niewielkiemu spadkowi uległy tylko przychody z licencjonowania materiałów dla telewizji, co jest tendencją naturalną w obliczu spadku czasu przeznaczanego na oglądanie telewizji — można to uznać za dobrą wiadomość, o ile czas uwolniony przez zmniejszającą się oglądalność programów telewizyjnych przeznaczy się na inne wartościowe działania. Podobne tendencje da się zauważyć w krajach europejskich. Mimo powracających skarg ze strony francuskiej grupy zainteresowania rynku wydawniczego wideo¹³⁷, sprzedaż materiałów na DVD również ma się dobrze: przez kilka lat dało się zauważyć spadek obrotu przy zwiększającej się ilości sprzedawanych kopii; obroty przemysłu zaczęły znów rosnąć dzięki wprowadzeniu do sprzedaży dawniej wydawanych tytułów i pojawieniu się wydawnictw na płytach Blu-Ray¹³⁸. Wszystko to dzieje się w akompaniamencie głośniejszych niż kiedykolwiek krzyków o dewastacji przemysłu wydawniczego przez piractwo. Kilka lat temu można było pomyśleć, że dzielenie się plikami nie wywarło żadnego wpływu na przemysł z uwagi na ograniczoną przepustowość łącz. Obecnie udostępnia się wiele plików z nagraniami wideo przez różne kanały — od grup dyskusyjnych poprzez sieci P2P oparte na protokole BitTorrent po bezpośrednią wymianę na pamięciach zewnętrznych USB. Nielegalne strumieniowanie danych i udostępnianie ich w serwisach hostingowych również nie zamiera.

Mimo ogólnego wzrostu obrotów, istnieją obawy co do przyszłości produkcji dzieł w tym sektorze. Spójrzmy pokrótce na produkcję filmów we Francji, która w lokalnej wyobraźni politycznej i kulturowej odgrywa znaczącą rolę. We Francji przemysł filmowy broni się w stopniu silniejszym niż w innych krajach europejskich przed zalewem produkcji telewizyjnych i materiałów pochodzenia amerykańskiego. Dzieje się tak dzięki szeregowi ustaleń politycznych, promowanych przez całą francuską scenę polityczną, a ze szczególnym nasileniem w środowiskach lewicowych. Po pojawieniu się działań, które rzeczywiście konkurowały z hegemoniczną kontrolą odbiorców sprawowaną przez telewizję, kino związało się z telewizją poprzez połączenie ponad połowy inwestycji na produkcję z instrumentami zależnymi od TV¹³⁹. Zależność przypieczętowała dodatkowo

¹³⁵Jak już zaznaczono wyżej, przemysł filmowy i wideo w perspektywie globalnej ma się świetnie: jego przychody w samych Stanach Zjednoczonych wzrosły z 72 miliardów USD w roku 2004 do 82 miliardów w roku 2007 — publikacja US Census Bureau „Statistical Abstract”, tabela 1102.

¹³⁶Dotyczy to wszystkich źródeł przychodu, szczególnie tych ze sprzedaży biletów kinowych i filmów na DVD — patrz The Numbers, <http://www.the-numbers.com/>.

¹³⁷Mimo powracających skarg ze strony francuskiej grupy zainteresowania rynku wydawniczego wideo — Syndicat de l'édition vidéo.

¹³⁸... obroty przemysłu zaczęły znów rosnąć dzięki wprowadzeniu do sprzedaży dawniej wydawanych tytułów i pojawieniu się wydawnictw na płytach Blu-Ray — patrz http://www.sevn.fr/?page_id=6.

¹³⁹Po pojawieniu się działań, które rzeczywiście konkurowały z hegemoniczną kontrolą odbiorców sprawowaną przez telewizję, kino związało się z telewizją poprzez połączenie ponad połowy inwestycji na produkcję z instrumentami zależnymi od TV — źródło: Centre National de la Cinématographie, *Statistiques sur la production cinématographique en France*, dane z roku 2010 za rok 2009: *Investissements dans la production française*, patrz http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/statistiques/par_secteur_FR_pdf/ProductionCine.pdf.

decyzja Catherine Tasca, francuskiej minister kultury, która w roku 2001¹⁴⁰ zdecydowała, że wszystkie stacje telewizyjne (zarówno płatne, jak i dostępne bezpłatnie) mają inwestować w produkcje kinowe, do pewnego stopnia dywersyfikując owe inwestycje. Przez dekadę właśnie ten system chronił francuskie produkcje filmowe. Aktualna sytuacja jest istnym paradoksem, gdyż pierwotnie rozważaną motywacją przekazywania środków na produkcje kinowe przez stacje telewizyjne było zrekompensowanie spadającej liczby sprzedawanych biletów kinowych, mimo że liczba ta obecnie rośnie (CNC, 2010), szczególnie w grupie najaktywniejszych internautów (15 do 24 lat, pracownicy wyższego szczebla kierowniczego), niezależnie od rozwoju technologii kina domowego i dzielenia się plikami. Wielu ludzi obawia się o to, że wkład stacji telewizyjnych w produkcję filmową spadnie z uwagi na spadającą oglądalność telewizji i również zmniejszającą się chęć stacji telewizyjnych do uwzględniania filmów w ramówkach. Spadek funduszy przekazywanych przez telewizję nie będzie szybki, gdyż kwestię finansowania regulują tu zobowiązania prawne, które renegocjować można tylko przy odnowieniu licencji na nadawanie przez stację, lecz bez wątplenia poszczególni nadawcy będą żądać zmniejszania oczekiwań co do ich wkładu.

Druga połowa kwot inwestycji w produkcję francuskich filmów kinowych pochodzi z rozmaitych źródeł: dotacji publicznych, szczególnie przeznaczanych na określone działania (pisarstwo, produkcje niezależne), części podatków przekazywanych organizacji SOFICA (fundusze inwestycyjne na produkcję) i w coraz wyższym stopniu z dotacji samorządów lokalnych. Stworzony we Francji mechanizm mutualistycznego finansowania produkcji, *Commission d'avance sur recettes*, w myśl którego część ceny biletów kinowych finansuje (zwrotnie) produkcję filmów kinowych, stracił już na znaczeniu, lecz nadal można go zastosować jako źródło danych ilościowych. Naturalne jest, że znaczącą rolę w finansowaniu kinematografii odgrywają prywatni inwestorzy, szczególnie przy produkcji najgłośniejszych tytułów. Na drugim końcu tej skali znajdują się filmy dokumentalne, zawdzięczające swe istnienie małym firmom produkcyjnym i inwestycjom samych reżyserów. Na koniec warto wspomnieć o kolejnej formie finansowania — lokowaniu produktów, która odgrywa coraz ważniejszą rolę w produkcji, choć zanieczyszcza produkty kultury. Finansowanie pod postacią przedsprzedaży nośników DVD odgrywa we Francji niewielką rolę, odmiennie niż ma to miejsce w Stanach Zjednoczonych.

Chronologia mediów, czyli mechanizm, za sprawą którego producenci filmów są w stanie łączyć źródła przychodu (i przedpłat) dla uporządkowanych w czasie sposobów dystrybucji, zdecydowanie stoi przed nowymi wyzwaniem. Rynek przeczuwa już, że po przekazaniu publiczności filmu w dowolnej postaci cyfrowej większa część pozostałej do zrealizowania chronologii mediów staje się fikcją. Co więcej, większe firmy medialne zauważyły już sens jednoczesnego zalewania tym samym dziełem wszystkich kanałów dystrybucji, wyłączwszy telewizję. Czy oznacza to, że chronologia mediów zaniknie? Możliwe będzie wprowadzenie dwóch aspektów działalności: sekwencjonowanie projekcji filmów w kinach i dystrybucji cyfrowej lub przekazanie filmu do wyświetlenia za darmo w telewizji. Autor ostrożnie podszedł do definicji tego, co stanowi cyfrowe opublikowanie dzieła, by jak najdokładniej oddzielić (kiedy jest to pożądane) projekcję w kinach od dalszej dystrybucji cyfrowej. Projekcje kinowe nie będą traktowane jako upublicznienie dzieła w takim samym znaczeniu, w jakim rozumie się tak udostępnianie plików grupie jednostek. Wyemitowanie filmu przez stację telewizyjną może zostać odroczone, jeśli pozwalają na to zapisy prawa. Odmiennie do tego, co uważane jest za zasadę, istnieją powody do włączenia filmu do ramówki telewizyjnej mimo jego obecności w sieciach wymiany plików. Oglądanie filmów w telewizji nie stanowi głównego trybu dostępu do nich, ludzie oglądają filmy w telewizji dlatego, że jest to dla nich wygodne: ograniczenie wynikające z braku kontroli nad nadawaniem jest również zaletą. Ta podwójna minimalna chronologia mediów zabezpieczy podstawowe źródła finansowania produkcji filmów w różnych krajach — od Stanów Zjednoczonych po Francję, nie wspominając nawet Indii, które są jak do tej pory największym zbiorowym producentem filmów.

¹⁴⁰Zależność przypieczętowała dodatkowo decyzja Catherine Tasca, francuskiej minister kultury, która w roku 2001 — Dekret nr 2001-1329 z 28 grudnia 2001, <http://www.legofrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000770601>.

Mimo powyższego, terazniejsza równowaga funduszy na produkcję materiałów audiowizualnych na pewno zostanie zachwiana bez względu na to, czy nierynkowe dzielenie się plikami uznane zostanie za uprawnione. Najbardziej wymagający uczestnicy (Clubdes 13, 2008) podkreślają, że obecna organizacja finansowania produkcji jest nieodpowiednia i że dalsza znaczna zależność od telewizji jest równoznaczna samobójstwu francuskiego kina.

W Stanach Zjednoczonych, pomimo tego, że zaledwie sześć firm (Time Warner, Newscorp, Viacom, Sony, Walt Disney i NBC Universal) kontroluje 80% rynku biletów kinowych¹⁴¹ i sprawuje silną kontrolę nad sieciami dystrybucji, większość produkcji zleca jest mniejszym, zewnętrznym firmom produkcyjnym¹⁴².

Ogólnie nie chodzi raczej o to, by rekompensować udziałowcom rynku niszczący wpływ dzielenia się plikami na ich przychody (wpływ ten jeszcze nie jest udowodniony), lecz o to, by powołać nową metodę finansowania kultury; szczególnie odnosi się to do produkcji filmów niezależnych i produkcji przeznaczonych do dystrybucji internetowej. Możliwe źródło finansowania wielkości od 70 do 140 milionów EUR we Francji i 375 do 750 milionów USD w Stanach Zjednoczonych będzie w okresie przejściowym niezwykle istotne. Jeśli zapadnie konsensus co do potrzeby poniesienia wyższych nakładów finansowych w danym kraju, odpowiednie decyzje można podjąć bez niweczenia społecznej i ekonomicznej równowagi propozycji wysuwanych przez autora tej książki, lecz należy zauważyć, że podział całkowitej kwoty wsparcia na produkcję w poszczególnych mediach będzie zależny od upodobań internautów.

Wydawanie książek

Książki zasługują na specjalne traktowanie. Ponad połowa przychodów z prawa autorskiego pochodzi z rynku publikacji drukowanych, właśnie dlatego, że prawa autorskie zostały stworzone z myślą o pisarzach — częściowo po to, by chronić ich przed nadużyciami ze strony wydawców w czasach, kiedy przywileje przysługiwały głównie wydawcom i drukarzom. Część rynku księgarskiego jest obecnie zaangażowana w ciekawie wyglądające działania autodestrukcyjne. Producenci czytników elektronicznych książek (e-booków) i niektórzy wydawcy żywią przeświadczenie, że są w stanie sprzedawać elektroniczne publikacje w monopolistycznych cenach, ignorując większość spadków kosztów produkcji, dystrybucji i promocji, zachowując przy tym wyłączną kontrolę nad procesem powielania książek, która jest ich udziałem w świecie papierowych wydawnictw¹⁴³. Nie wiele czasu upłynie, nim przemysł wydawniczy obudzi się w świecie zgoła odmiennym od tego, o który walczył. Najlepiej sprzedawać się będą czytniki e-booków, w których zastosowano co najwyżej słabe mechanizmy cyfrowego zarządzania prawami. Mogą się one sprzedawać w wielkich ilościach, lecz wygeneruje to tylko niewielkie przychody dla wydawców, a jeszcze mniejsze dla pisarzy (oprócz garstki najbardziej poczytnych). Jeśli przemysł wydawniczy zgodzi się na zamknięcie wiedzy za kratami DRM, podczas gdy technika cyfrowa, wręcz przeciwnie, pozwala na większą jej dostępność i użyteczność, zarówno autorzy, jak i czytelnicy będą się przeciwstawiać tak szkodliwym decyzjom.

Fisher (2004) stwierdził, że zbyt wcześnie na włączenie książek do nierynkowego obrotu przy jednakowych stawkach za dostęp dla każdego internauty. W czasie, gdy pisał te słowa, było to podejście zupełnie zrozumiałe. Punkt widzenia autora tej książki jest zupełnie odwrotny: istotne jest ustanowienie przestrzeni, w której wydawcy zostaną postawieni w obliczu dzielenia się jako elementu kultury epoki cyfrowej. Autorzy

¹⁴¹ W Stanach Zjednoczonych, pomimo tego, że zaledwie sześć firm (Time Warner, Newscorp, Viacom, Sony, Walt Disney i NBC Universal) kontroluje 80% rynku biletów kinowych — dane sprzedaży biletów są łączone dla Stanów Zjednoczonych i Kanady.

¹⁴² ...i sprawuje silną kontrolę nad sieciami dystrybucji, większość produkcji zleca jest mniejszym, zewnętrznym firmom produkcyjnym — źródło: The Numbers, Nash Information Services, <http://www.the-numbers.com/market/>. Patrz też artykuł o największych studiach filmowych w angielskiej Wikipedii: http://en.wikipedia.org/wiki/Major_film_studio#Today.27s_Big_Six.

¹⁴³ Producenci czytników elektronicznych książek (e-booków) i niektórzy wydawcy żywią przeświadczenie, że są w stanie sprzedawać elektroniczne publikacje w monopolistycznych cenach, ignorując większość spadków kosztów produkcji, dystrybucji i promocji, zachowując przy tym wyłączną kontrolę nad procesem powielania książek, która jest ich udziałem w świecie papierowych wydawnictw — do pewnego stopnia: książki da się kopiować, ale ze znaczną stratą ich użyteczności.

i wydawcy będą mieli wolną rękę, jeśli nie chcą włączyć się w sferę cyfrową — w najbliższym czasie nie dojdzie do kompletnej zagłady papierowych wydawnictw, które po prostu stanowią artefakty wspaniałej technologii, a prześcignięcie niektórych zalet drukowanych książek może zająć dekady. Podczas określania zasad rządzących dzieleniem się w związku z Kreatywnym Wkładem autor szczególnie ostrożnie podszedł do kwestii wykluczenia z tej działalności zdigitalizowanych kopii objętych prawem autorskim nośników materialnych, na przykład papierowych książek. Istnieją jednak fantastyczne możliwości skorzystania z synergii pomiędzy tradycyjnymi książkami a nierynkowym dzieleniem się książkami cyfrowymi. Wiele książek nienależących do domeny fikcji, a nawet poczytna fikcja wydana na mocy licencji Creative Commons (przykładami są *Down and Out in the Magic Kingdom* i *For the Win* Cory'ego Doctorowa z lat 2003 i 2010 oraz *The Pains* Johna Sundmana z roku 2008) już korzysta z tej synergii. Nawet sprzedaż pozbawionych mechanizmów DRM książek w formie cyfrowej jest zgodna z ideą dzielenia się, o ile ceny są ustalone rozsądnie, a dostawcy oprócz samych książek oferują dodatkowe usługi.

Produkcja książek przeżywa obecnie rozkwit; liczba wydawanych tytułów wzrasta szybko i w nieprzerwany sposób. Liczba opublikowanych tytułów w Stanach Zjednoczonych wprawdzie spadła z 295 523 w roku 2004 do 275 232 w 2008¹⁴⁴, lecz tym danym należy przeciwstawić bardzo dynamiczny wzrost rynku księgarskiego w Wielkiej Brytanii — choćby o 28% w roku 2005¹⁴⁵. Co więcej, samopublikowanie książek drukowanych na żądanie przeżyło wręcz wybuchowy wzrost, wyprzedzając liczebność tytułów wydawanych w tradycyjny sposób w roku 2008, przy czym na rynku amerykańskim stanowiło to wzrost o 38% do liczby 560 626 tytułów. We Francji liczba opublikowanych książek wzrosła z 70 144 w roku 2006 do 76 205 w 2008¹⁴⁶. Podobny wzrost da się zaobserwować w ilości sprzedanych egzemplarzy i w obrocie (wzrost o 3% rocznie).

Sprzedaż książek, a także przychody autorów z tytułu praw autorskich, są znacznie słabiej skupione na określonej liczbie tytułów i autorów, niż ma to miejsce w przypadku innych mediów (Robin, 2007). Mimo tego da się zauważyć niepokojące prawidłowości: zwiększona koncentracja na kanałach dystrybucji tradycyjnej i online (wyłączywszy bezpośrednią dystrybucję pozycji samopublikowanych i działalności małych wydawców), rosnące znaczenie działań promocyjnych — często poprzez telewizję — jedynie niewielu potencjalnych bestsellerów, rosnące trudności w finansowaniu działań redaktorskich w organizacjach wydawniczych. Innymi słowy, przemysł księgarski już przeniósł się do cyberprzestrzeni: wszystko wygląda dobrze na poziomie makroekonomicznym, do rozwiązania są trudne kwestie struktury rynku, wywiera się presja na powstawanie wartości dodanej, zaś branża żyje w strachu. Zaczęła już obwiniać za swoje problemy piractwo: SNE, francuski związek wydawców, korzystał z wyników ciekawego badania na temat nielegalnych ofert udostępniania książek (Daval, 2009), kreśląc wizję przemysłu wydawniczego w stanie obłędu, który jest w stanie przybić do bezpiecznej przystani cyfrowej sprzedaży tylko wtedy, gdy wypłeni się piractwo. Co ciekawe, w setce najczęściej kopiowanych pisarzy jedną czwartą stanowili filozofowie, co wiele mówi o dobrym guście „piratów”. Sam autor badania przestrzega przed wysnuwaniem wniosków, jakoby książki udostępniane w wersji cyfrowej odpowiadały, nawet po części, za utratę sprzedaży, krytykując wcześniejsze wnioski właśnie takiej natury (TeraConsultants, 2008).

Prawo autorskie nie wymusza zobowiązań co do zapewnienia graczom na rynku warunków do wprowadzenia dowolnie obranego modelu biznesowego mimo sprzeciwu konsumentów. Ograniczenia tej kwestii są innej natury. Kreatywny Wkład musi przejść trzystopniowy test kreacji nowych praw użytkowania, w szczególności warunek drugi, który może chronić przedstawicieli rynku stojących za autorami: „pod warunkiem, że

¹⁴⁴Liczba opublikowanych tytułów w Stanach Zjednoczonych wprawdzie spadła z 295 523 w roku 2004 do 275 232 w 2008 — źródło: <http://www.bowker.com/index.php/press-releases-2007/146> oraz Jones (2009). Według innych metod badań każdego roku pojawia się od 170 do 200 tysięcy tytułów, lecz tendencja jest podobna.

¹⁴⁵...lecz tym danym należy przeciwstawić bardzo dynamiczny wzrost rynku księgarskiego w Wielkiej Brytanii — choćby o 28% w roku 2005 — patrz <http://www.thebookseller.com/news/85891-self-publishing-takes-the-lead-in-us.html>.

¹⁴⁶We Francji liczba opublikowanych książek wzrosła z 70 144 w roku 2006 do 76 205 w 2008 — źródło: *Livres Hebro – Électre biblio* / DEPS, <http://www.lemotif.fr/le-livre-en-ile-de-france/chiffres-cles/bdd/article/49>.

reprodukcja ta nie wyrządzi szkody normalnemu korzystaniu z dzieła”. W Stanach Zjednoczonych Kreatywny Wkład musi też skutecznie obronić się przed doktryną narzuconą przez piątą poprawkę do Konstytucji Stanów Zjednoczonych, mówiącą o zakazie przejmowania własności prywatnej na cele publiczne bez odpowiedniego zadośćuczynienia. Nie da się jednoznacznie zamknąć debaty na temat tego, co stanowi „zwykłe wykorzystywanie dzieła”. Najlepszym przybliżeniem ideału jest opinia uznanych prawników z wielu krajów, wzywających do zrównoważonego pojmowania testu trzystopniowego (praca zbiorowa, 2008). Ich deklaracja zawiera następujące sformułowanie:

4. Wyjątki i ograniczenia nie stoją w sprzeczności ze zwyczajnym wykorzystywaniem chronionego dzieła, jeśli:
 - są oparte na ważnych podstawach konkurencyjności, lub
 - wywierają efekt przeciwdziałania nieuzasadnionym ograniczeniom konkurencji, głównie na rynkach wtórnych, szczególnie w sytuacjach, gdzie dostępna jest odpowiednia rekompensata w myśl spisanych umów bądź bez nich.

Jak zostanie pokazane poniżej, odpowiednie zadośćuczynienie jest już dostępne, lecz pod uwagę należy wziąć również kwestie konkurencji. Nieuznanie nierynkowego dzielenia się tekstami w wersji cyfrowej ogranicza prawa użytkownika w porównaniu z użytkownikiem książki papierowej w sposób nadszarpujący podwaliny kultury i wiedzy, choć technologia informatyczna i internet są w stanie (i powinny) poszerzać dostęp do kultury i wiedzy na niespotykaną dotychczas skalę. Forma wykorzystywania dzieł w domenie cyfrowej nie zezwalająca jednostkom na dzielenie się kopiami pozyskanych legalnie dzieł bez motywu zysku nie jest „normalna”.

Kwestia wspomnianej wyżej doktryny ma już inny charakter. Wcale nie jest pewne, że powinniśmy rozważać prawa autorskie lub inne prawa ograniczające działania intelektualne jako własność w myśl piątej poprawki do konstytucji USA. Wstęp do debaty na ten temat (Ghosh et. al., 2007) stwierdzał:

Federalny Sąd Apelacyjny USA ostatnio udzielił zdecydowanej i negatywnej odpowiedzi w sprawie *Zoltek vs. Stany Zjednoczone*, orzekając, że posiadacze patentów mogą uzyskiwać wynagrodzenie od rządu za nielegalne wykorzystywanie ich patentu tylko za przyzwoleniem prawnym Kongresu. Sprawa firmy Zoltek ma daleko idące implikacje dla gwarantowanego konstytucyjnie bezpieczeństwa praw własności, ustanawiając dalekosiężną moc regulacyjną w stosunku do patentów i potencjalnie wpływając na politykę innowacji w sposób, który nie został jeszcze przewidziany ani przez sędziów, ani przez posiadaczy patentów.

Wyzwanie rzucone doktrynie przejmowania własności rzucone w imieniu wydawców uznaniu nierynkowego dzielenia się (elementu Kreatywnego Wkładu) wywołałoby jeszcze większe utrudnienia niż przykład patentowy przytoczony powyżej, gdyż prawa autorskie jeszcze dalej odbiegają od własności fizycznej. Należy jednak zauważyć, że obrona wypłat zadośćuczynienia byłaby również silna. Nawet najsilniej krytykowane badania, jak przytoczona już wyżej praca TeraConsultants (2008), uznają, że ograniczona szkoda może dotyczyć wyłącznie przychodów z publikacji dzieł w postaci cyfrowej. Poszczególne inwestycje w produkcję cyfrowych edycji dzieł są jednak ograniczone, co pokazuje m. in. fakt, że w ciągu kilku zaledwie lat nowe tytuły wydawane własnym sumptem lub przez niewielkie firmy stały się o wiele liczniejsze niż tytuły wydawane w sposób tradycyjny (Jones, 2009).

W gałęziach wiedzy takich, jak informatyka, gdzie cyfrowe książki cieszą się coraz powszechniejszym uznaniem, synergia cyfrowych wydawnictw i dzielenia się (na zasadzie dostarczania dodatkowej wartości do udostępnianych dzieł) co dzień urzeczywistniana jest przez wydawców takich, jak O'Reilly (2002). Trudno jest zgadnąć, jak zachowa się ten sam system po przeniesieniu do świata literackiej fikcji, oprócz może fantastyki naukowej, która na tym polu radzi sobie nieźle. W przyszłości, gdy wydawca zleci napisanie książki lub nabędzie do niej prawa, odbędzie się to z pełną jego wiedzą o możliwych trybach wykorzystania dzieła, jak też ze świadomością potrzeby uznania prawa innych do dzielenia

się. Większość pozycji w katalogach wydawniczych pozyskano, gdy nawet nie przewidywano wykorzystywania dzieł w postaci cyfrowej, nie wspomniano też o takiej możliwości w umowach o przekazanie praw autorskich. W podobny sposób wydawcy płyt DVD specjalizujący się w starych filmach bronią się przed wzrostem zjawiska dzielenia się plikami wideo lepiej niż inne gałęzie przemysłu wydawniczego wideo¹⁴⁷. Kwestia rekompensat zaistnieje więc tylko w odniesieniu do filmów nowszych oraz wydanych pomiędzy obecną chwilą a czasem wprowadzenia w życie Kreatywnego Wkładu. Będzie ona tak naprawdę stanowić przedmiot debaty pomiędzy wydawcami i autorami: czy wydawcy, gdy są cesjonariuszami praw autorskich, powinni przejmować wynagrodzenie pochodzące z systemu Kreatywnego Wkładu w imieniu autorów? Francuskie prawo stworzyło mechanizm opłat za kopiowanie książek, który rozdziela pozyskiwane środki po równo między wydawców i autorów. W sytuacji obowiązywania Kreatywnego Wkładu pojawią się nowe środki na wsparcie projektów wydawniczych, jeśli internauci zyskają przekonanie, że takie projekty są potrzebne i że zasługują na wsparcie. To samo prawo stwierdziło, że rekompensata za wykonywanie kserokopii książek ma trafiać bezpośrednio do autorów, zaś wydawcy nie są uprawnieni do przetrzymywania owych kwot, nawet przy ujemnym saldzie autora, czyli jeśli wypłacone zaliczki przewyższają tantiemy za sprzedane egzemplarze. Takie podejście wydaje się mądre. Szerzej kwestie wypłat i ich związku z podpisywanymi kontraktami omawia następny podrozdział tej książki.

W tym miejscu należy porzucić dalsze rozważania na temat ograniczeń procesu wydawania książek lub innych treści. W celu stworzenia konkurencyjnego środowiska dla prac twórczych i zmaksymalizowania dobroczynnych aspektów Kreatywnego Wkładu należy ustanowić szereg czynników natury konkurencyjnej. Wszystkie te uzupełniające się środki przedstawia następny podrozdział.

Globalny dobrobyt kulturowy

Słowo „dobrobyt” ma w kontekście niniejszej książki dwa znaczenia: socjologiczno-kulturowy dobrobyt obywateli i ogólne korzyści gospodarcze. Społeczno-kulturowe korzyści z dzielenia się plikami są tak oczywiste, że aż dziwi niewielka liczba badań je mierzących. Dostęp do cyfrowej kultury, jaki umożliwiłoby zalegalizowane nierynkowe dzielenie się plikami między jednostkami, byłby niesamowicie wielkim dobrodziejstwem, szczególnie istotnym dla biedniejszej części ludzkości, niemogącej pozwolić sobie na zakup większej ilości dóbr kultury. Ta kwestia będzie szczególnie istotna w rozważaniach nad akceptowalnością społeczną jednolitej stawki opłat. Dobroczynne skutki społeczne ograniczane będą tym, że dostęp do szerokopasmowego internetu w niektórych gospodarstwach domowych jest znacznie niższy niż w gospodarstwach bogatszych¹⁴⁸. Jednak współczynnik ten szybko rośnie, zaś w Stanach Zjednoczonych jego wzrost może zostać dodatkowo przyspieszony przez amerykański plan *National Broadband Plan*¹⁴⁹. Oberholzer-Gee i Strumpf (2010) jasno udowadniają, że współcześni Amerykanie korzystają z inwestycji poczynionych przez Europejczyków i Japończyków w dziedzinie szerokopasmowego dostępu do internetu, by uzyskać dostęp do plików rozpowszechnianych przez użytkowników z innych krajów. Badania zlecone przez holenderskie ministerstwa gospodarki, sprawiedliwości i edukacji, kultury i nauki, przeprowadzone przez dwa niezależne centra badawcze (TNO, 2009), wyszły od oczywistych działań: oceniły wpływ dzielenia się plikami (autoryzowanego lub nie) na dobrobyt w ujęciu globalnym. Badacze stwierdzili, że istnieje niepodważalnie pozytywny wpływ dzielenia się plikami na różnorodność kulturową i dostęp do kultury, co wywołuje dodatni wpływ netto na dobrobyt społeczny.

Długofalowa ewolucja globalnego dobrobytu ekonomicznego przy nieobecności takich idei, jak Kreatywny Wkład, jest mniej oczywista: konsumenci odczuwają efekt po-

¹⁴⁷ W podobny sposób wydawcy płyt DVD specjalizujący się w starych filmach bronią się przed wzrostem zjawiska dzielenia się plikami wideo lepiej niż inne gałęzie przemysłu wydawniczego wideo — źródło: http://www.sevn.fr/?page_id=6.

¹⁴⁸ Dobroczynne skutki społeczne ograniczane będą tym, że dostęp do szerokopasmowego internetu w niektórych gospodarstwach domowych jest znacznie niższy niż w gospodarstwach bogatszych — publikacja US Census Bureau „Statistical Abstract”, tabela 1096. Liczby użyte w tej tabeli, pochodzące z danych firmy Mediamark Research Inc., należy interpretować z pewną ostrożnością, gdyż trudno je pogodzić z danymi z tabeli 1120, do której dane pochodzą z tego samego źródła.

¹⁴⁹ National Broadband Plan — patrz <http://www.broadband.gov/plan>.

zytywny netto, lecz na dłuższą metę dostawcy mogą odczuć spadek sprzedaży niektórych produktów, więc niepewne jest, czy pozytywny efekt utrzymałby się. Wprowadzenie Kreatywnego Wkładu nałożyłoby na gospodarstwa domowe nowe zobowiązania (wpłacanie składek do systemu) lecz dałoby im też określone korzyści, pod postacią zalegalizowania dzielenia się plikami. W międzyczasie producenci treści uzyskaliby nowe korzyści — wynagrodzenia finansowe i lepsze warunki tworzenia.

Los opłat za kopiowanie

Prawa do sporządzania kopii doprowadziły do wyłonienia w większości krajów rozwiniętych opłat doliczanych do ceny czystych nośników, które po zakupie mogą służyć do sporządzania na własny użytek dodatkowych egzemplarzy chronionych prawem autorskim nagrań muzycznych i wideo. W Europie te kwoty są przekazywane dalej, biorąc pod uwagę nowe wyłączne prawo do „udostępniania” przyznane producentom nagrań wideo i audio w konsekwencji umowy WIPO z roku 1996¹⁵⁰. Opłaty te spowodowały pojawienie się mieszanki pozytywnych i negatywnych kwestii. Wielu analityków krytykuje samą ideę ściągania opłat za sprzedane nośniki, tj. fakt rekompensowania przez jednostki rzekomych strat posiadaczy praw autorskich za prawnie uzasadnione działania przebiegające w sferze prywatnej. Opłaty doprowadziły do wypłacania wynagrodzenia szerszego grona artystów, w szczególności muzyków. Wielu jednak uważa rozdzielanie środków z tego źródła za niesprawiedliwe, gdyż faktyczny stan niewiele ma wspólnego z wykorzystywaniem nośników do kopiowania określonych dzieł. Jedyny klucz wykorzystany w podziale środków, który ma jakiegokolwiek odniesienie do faktycznego kopiowania, jest rezultatem pracy ankietatorów telefonicznych pytających o to, co faktycznie kopiowane było na zakupione nośniki (wskaźnik ten znany jest ze swojej stronniczości, sprzyjając materiałom najczęściej promowanym, czyli tym, które najczęściej przychodziły też na myśl ankietowanym). Los opłat wydaje się być przypieczętowany z uwagi na inną tendencję: kopiowanie chronionych prawem autorskim dzieł na fizyczne nośniki stało się o wiele rzadsze. Tylko jeśli za nośnik uzna się dowolne urządzenie do przechowywania danych współpracujące z komputerem, jak ma to miejsce w Niemczech, byłby sens utrzymania takich opłat.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że przy wprowadzeniu nowego systemu należności związanej z prawem do dzielenia się plikami uzasadnione byłoby wycofanie opłat za kopiowanie. Wywołuje to jednak ryzyko wprowadzenia podejść rekompensacyjnych do systemu wynagradzania współtwórców, który ze swojej natury ma nie być rekompensacyjny, jak też dania zbyt wielkich uprawnień do renegotjowania umów pomiędzy producentami i twórcami producentom nagrań wideo i muzyki — patrz niżej. Lepiej jest więc pozwolić opłatom ukrytym w cenie czystych nośników wygasnąć we własnym czasie, nawet jeśli oznacza to okresowe współistnienie dwóch systemów.

Nowe umowy między twórcami a producentami

Kreatywny Wkład wynagradza nowy rodzaj wykorzystywania dzieł. Nie można go uważać za element uprzednio negocjowanych umów między autorami, wykonawcami, współtwórcami i producentami / inwestorami. Istniejące kontrakty będzie trzeba opatrzyć odpowiednimi aneksami, a zawierane w przyszłości — uzupełnić o odpowiednie zapisy. Istnieją dwie możliwości realizacji tych zadań: jedna zakłada, że prawa do wynagrodzeń nie będzie można przenieść na inną osobę, zaś druga akceptuje przekazywanie wynagrodzeń producentom przy określonych zyskach dla autorów. Twórca niniejszej pracy oczekuje, że przyjęte rozwiązanie będzie zmienne w zależności od kraju oraz obowiązujących w nim norm społecznych i kulturowych. Próba odgórnego narzucenia jednego z dwóch powyższych rozwiązań byłaby w odczuciu autora błędem. Ważne jest, jeśli możliwe zostanie przekazanie praw, by warunki negocjowania takiego przekazania uprawniały twórców: pierwotne prawa powinny pozostać właśnie przy nich. W Europie może to

¹⁵⁰ W Europie te kwoty są przekazywane dalej, biorąc pod uwagę nowe wyłączne prawo do „udostępniania” przyznane producentom nagrań wideo i audio w konsekwencji umowy WIPO z roku 1996 — patrz na przykład artykuł 14 umowy Phonogram Treaty z roku 1996, w szczególności istotne ograniczenia artykułu 12.2: [http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/trtdocs_w0034.html\char"005C\relax{}#P111_13298](http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/trtdocs_w0034.html\char).

doprowadzić do debaty nad odpowiednią rekompensatą za niemożność wyegzekwowania praw do „udostępniania” przez producentów dzieł znajdujących się już w obrocie. Jeśli jest to konieczne, można rozważyć wprowadzenie trybu przejściowego i właściwych dla niego mechanizmów. W przypadku dzieł wydanych w przyszłości, producenci (pojmowani zbiorowo) najprawdopodobniej wyciągną korzyści z części Kreatywnego Wkładu przeznaczony na wsparcie produkcji w stopniu wyższym, niż umożliwiają to opłaty ukryte w cenie czystych nośników do kopiowania danych.

Zarządzanie prawami cyfrowymi i prawa moralne

Uznanie prawa jednostki do dzielenia się utworami opublikowanymi w postaci cyfrowej bez motywu zysku jest jedną kwestią. Cóż jednak należy zrobić, jeśli środki techniczne uniemożliwiają takie działania, a ochrona prawna takich mechanizmów uniemożliwia ich omijanie i usuwanie¹⁵¹? W niektórych krajach techniczne środki zabezpieczające chronione są przed omijaniem, nawet jeśli obejście owych mechanizmów jest konieczne do legalnego i pełnego wykorzystania chronionych treści. Tak jest szczególnie w Stanach Zjednoczonych, po wprowadzeniu prawa *Digital Millenium Copying Act* (patrz publikacja *ChillingEffects*), jak też po przeniesieniu na grunt niektórych krajów europejskich ustaleń dyrektywy 2001/29/CE dotyczącej praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym. Inne kraje UE zdecydowały o podporządkowaniu technicznych środków ochronnych uprawnionemu użytkownikowi dzieł (Irlandia) lub o uprawnieniu obchodzenia zabezpieczeń, jeśli jest to niezbędne do uprawnionego użytkownika dzieła. Ustawy reformujące prawa autorskie w Brazylii przedstawione w roku 2010 zawierały jeszcze ostrzejsze zapisy nakładające sankcje na takie środki cyfrowego zarządzania prawami, które utrudniają normalne wykorzystywanie dzieł (Doctorow, 2010b)¹⁵². Co więcej, prawna ochrona interoperacyjności zawarta w punkcie 6.2.b wyżej przywołanej dyrektywy okazała się wystarczająca do ochrony oprogramowania takiego jak DeCSS przed pozwami o obchodzenie zabezpieczeń technicznych. DeCSS pozwala na uzyskanie dostępu do płyt DVD z zaszyfrowanymi treściami tak, by było możliwe odtwarzanie ich w systemach o otwartym kodzie. W praktyce program ten wykorzystuje się na skalę światową do szeregu zastosowań, choć jego rozpowszechnianie nadal jest nielegalne na terenie USA. Mechanizmy prawne pozwalające na wykorzystywanie środków technicznej ochrony zawartości przed działaniami użytkowników stanowiącymi wyraz ich praw trzeba będzie poddać zmianom, by urzeczywistniło się prawo do nierynkowego dzielenia się plikami.

Przemysł dostarczania zawartości dziwnie zachowuje się w kwestii cyfrowej ochrony treści. Co jakiś czas uznaje, że konsumenci nienawidzą mechanizmów typu DRM i że nie zaakceptują żadnej oferty komercyjnej, która zawierałaby tego typu mechanizmy, lecz mimo to wywiera presję na wprowadzanie nowych mechanizmów kontroli i to do różnych treści (w szczególności tekstów i materiałów wideo), jak też na instalowanie takich mechanizmów w urządzeniach informatycznych i obsługujących multimedia. Ubocznym skutkiem mechanizmu proponowanego przez autora tej książki będzie stabilizacja sytuacji w tym obszarze.

Należy wyjaśnić jedną kwestię: kontrola dostępu, na przykład pod postacią udzielenia dostępu do dzieła dopiero po uiszczeniu opłaty, jest całkowicie w porządku, zaś próby jej obejścia są równoznaczne z nielegalnymi atakami hackerskimi. Jest to czynnik istotny dla ofert handlowych zgodnych z ideą dzielenia się plikami, jak też z nieodzowną ideą serwisów internetowych udostępniających istotne informacje tylko przez określony czas, na przykład portali dziennikarskich. Mimo tego, trzeba będzie wykazać ostrożność, by nie nadużywać ograniczeń dostępu w celu przywrócenia stosowania mechanizmów DRM używanych do kontroli wykorzystywania dzieł. Stałoby się tak na przykład, gdy-

¹⁵¹techniczne środki zabezpieczające — to termin prawniczy. W kontekście przemysłu medialnego określane są one zwykle mianem DRM, od ang. *Digital Rights Management*, cyfrowe zarządzanie prawami, by ukryć ich prawdziwą naturę — urządzeń kontroli dostępu i użytkowania.

¹⁵²Ustawy reformujące prawa autorskie w Brazylii przedstawione w roku 2010 zawierały jeszcze ostrzejsze zapisy nakładające sankcje na takie środki cyfrowego zarządzania prawami, które utrudniają normalne wykorzystywanie dzieł — w chwili powstawania niniejszego tekstu los tej ustawy nie jest jeszcze znany; ma się rozstrzygnąć po powołaniu nowego ministra kultury.

by dostawcy dawali płatny dostęp do dzieł chronionych mechanizmami technicznymi wymagającymi autoryzacji każdej próby dostępu lub kopiowania.

Na koniec należy powrócić do możliwej krytyki propozycji zawartej w niniejszej książce na podstawie praw moralnych w krajach takich, jak Francja czy Niemcy. Prawa moralne to skomplikowany twór. Niektóre z nich, takie jak uznanie autorstwa, są praktykami przyjmowanymi międzynarodowo i można je w pełni włączyć w ramy działania prawa do dzielenia się, gdyż są już obecne w licencjach takich, jak Creative Commons. Podobnie propozycja autora tej książki w pełni uznaje prawa do nadzoru nad rozpowszechnianiem: nie działa przed opublikowaniem dzieła w wersji cyfrowej w sposób uznany przez autora, czy to dla celów handlowych, czy nie. Inne prawa moralne, takie jak integralność dzieła, nigdy nie działały w sferze prywatnej; można pociąć czasopismo w celu stworzenia kolażu, czy podzielić książkę na mniejsze fragmenty, by więcej osób mogło ją jednocześnie czytać jeśli dane dzieło jest towarem deficytowym (podobnie robili średniowieczni bibliotekarze, by ułatwić kopiowanie woluminów)¹⁵³, nie ryzykując pozwu o naruszenie praw moralnych. Prawo utrzymania integralności dzieła nie jest zagrożone przez prawo do dzielenia się w znaczeniu opisanym w tej książce — na pewno nie w takim samym stopniu, jak edycja filmów do wyświetlania w trakcie lotu, czy emitowanie reklam w przerwie programów telewizyjnych. Inne prawa moralne, takie jak prawo do odstąpienia od umowy i dokonania w niej zmian, są pozostałościami z czasów, gdy autorzy nie mogli korzystać z internetu do publikowania odmiennych w stosunku do już wydanych w publikacji dalszych wniosków¹⁵⁴. Tego typu prawa nie mają zresztą i tak żadnego wpływu na prawo do dzielenia się. Prawa moralne nie są więc możliwym źródłem wypowiedzi kwestionujących zasadność Kreatywnego Wkładu.

Kreatywnemu Wkładowi i związanemu z nim prawu do dzielenia się może się przeciwstawić tylko fundamentalistycznie pojmowane praw wyłącznych, zakazujące jakiegokolwiek regulacji kwestii wykorzystywania dzieł. W takim przypadku jednak prawa autorskie stałyby się kaftanem bezpieczeństwa, w którym udusiłaby się twórczość.

7.5. CZY KREATYWNY WKŁAD JEST AKCEPTOWALNY SPOŁECZNIE?

Płatności na rzecz Kreatywnego Wkładu będą ponoszone przez gospodarstwa domowe, zwiększając ich wydatki. Czy takie zwiększenie wydatków jest zasadne? Czy opłaty są uzasadnione przez określone korzyści? Na te pytania należy odpowiedzieć z dwóch punktów widzenia: gospodarstw domowych jako takich oraz gospodarstw domowych o niskich dochodach, dla których dodatkowy ciężar kosztów nie przełoży się na korzyści, jeśli uniemożliwi on korzystanie z szerokopasmowego internetu.

W ogólnej ocenie należy porównać wielkość składki pobieranej od gospodarstwa domowego na poczet Kreatywnego Wkładu z innymi składowymi budżetu domowego. Są to:

- wydatki na kulturę ogółem;
- stałe koszty dostępu do internetu;
- wydatki na komunikację w sieciach komórkowych.

Każda z powyższych kwot jest użyteczna na inny sposób: wydatki na kulturę analizuje się, by oddalić zarzuty o samoniszczeniu się propozycji, w myśl której zachęca się do szerszego udziału w kulturze i twórczości, jednocześnie rywalizując o środki przeznaczane na tę właśnie sferę życia. Wydatki na internet są istotne, gdyż opłata w poczet Kreatywnego Wkładu pobierana będzie przez dostawców internetu i nawet gdy będzie

¹⁵³Inne prawa moralne, takie jak integralność dzieła, nigdy nie działały w sferze prywatnej; można pociąć czasopismo w celu stworzenia kolażu, czy podzielić książkę na mniejsze fragmenty, by więcej osób mogło ją jednocześnie czytać jeśli dane dzieło jest towarem deficytowym (podobnie robili średniowieczni bibliotekarze, by ułatwić kopiowanie woluminów) — patrz wyżej.

¹⁵⁴Inne prawa moralne, takie jak prawo do odstąpienia od umowy i dokonania w niej zmian, są pozostałościami z czasów, gdy autorzy nie mogli korzystać z internetu do publikowania odmiennych w stosunku do już wydanych w publikacji dalszych wniosków — *Droit de retrait* i *droit de repentir* istnieją jedynie we Francji, Włoszech i Grecji. Pozwalają autorowi na wycofanie z obiegu materiału, który już został upubliczniony, w zamian za rekompensatę kosztów owej decyzji. Zasady te są jednak wyjątkowo rzadko stosowane w praktyce. W przypadkach, gdy tak było, motywacje były wątpliwe, na przykład żądanie spadkobierców Louisa-Ferdinanda Céline'a wycofania z jego dzieł treści antysemitycznych.

ona wyszczególniona jako osobna pozycja na fakturze, istnieje ryzyko postrzegania jej jako części kosztów dostępu do internetu. Wydatki na komunikację w sieciach komórkowych to przykład wydatku, którego wielkość znacznie wzrosła w ostatnich piętnastu latach w wielu krajach, również w mniej zamożnych domostwach, choć dałoby się ją znacznie zmniejszyć przez odpowiednią politykę w sferze konkurencji.

Autor nie zajmuje się kwestią tego, czy wydatki na kulturę w ogóle wzrosną, czy nie — rozwój wielkiej sfery nierynkowych działań kulturowych jest dobroczynny niezależnie od tego czynnika. Stara się za to sprawdzić, czy pojawienie się opłaty na poczet Kreatywnego Wkładu nie wpłynie znacząco na konsumpcję dóbr kultury.

We Francji średnie ogólne wydatki na kulturę dla jednego gospodarstwa domowego¹⁵⁵, jak podaje mały rocznik statystyczny Eurostat (2007), w roku 1999 wynosiły 1079 EUR. Badania przeprowadzone dla wydatków na kulturę przez naukowców CREDOC w roku 2007 pokazały, że do tego czasu wydatki te wzrosły o 20% (Maresca et. al., 2011). Autor niniejszego opracowania ma zastrzeżenia co do niektórych kwot, sądząc, że rzeczywiste wartości są wyższe, lecz przyjął przedstawione dane w celu otrzymania ostrożnych wyliczeń. Lacroix (2009) podaje dla roku 2007 znacznie wyższe wartości, gdzie wydatki na dobra kultury oraz związane z nimi usługi i urządzenia sięgają 2114 EUR rocznie na jedno gospodarstwo domowe, lecz w kwocie tej mieszczą się urządzenia takie, jak komputery, które wykorzystuje się również do celów innych niż kulturalne. W Niemczech ta sama wartość dla roku 2009 wynosiła 1374 EUR, zaś dla roku 2007 autor przyjął również wartość o 20% wyższą. Niestety, trudno jest uzyskać i porównać nowsze dane. W Stanach Zjednoczonych wydatki na rozrywkę i czytanie (nie dotyczy to praktyk amatorskich) na jednostkę konsumencką wzrosły o 37% — od 2050 USD rocznie w roku 1999 do 2816 USD w 2007¹⁵⁶. Do wartości tych należy dodać 10 procent odpowiadające za praktyki amatorskie. Cammaerts i Meng (2011, strona 7) podają wartości potwierdzające wzrost wydatków konsumenckich na rozrywkę o podobny współczynnik w Wielkiej Brytanii¹⁵⁷. W ten sposób uzyskano wartości przedstawione w tabeli 7.4 dla poszczególnych krajów.

	USA	Niemcy	Francja
Wydatki na kulturę	3098 USD	1649 EUR	1295 EUR
Proponowana roczna wysokość Kreatywnego Wkładu	63,8 USD	47,7 EUR	49,0 EUR
jego odsetek w wydatkach na kulturę	2%	2,9%	3,8%

Tabela 7. 4 — Roczne wydatki gospodarstw domowych na kulturę (2007).

W każdym przypadku obciążenie budżetów domowych wynikające z Kreatywnego Wkładu jest rozsądne, jeśli porównać je z wydatkami na kulturę ogółem. Ryzyko, że wprowadzenie Kreatywnego Wkładu doprowadzi do obniżenia innych wydatków na kulturę, jest więc ograniczone. Istnieją jednak znaczne rozbieżności w tej kwestii w zależności od analizowanego kraju. Częściowo da się je wytłumaczyć niepewnością danych statystycznych odnoszących się do wydatków na kulturę, częściowo tym, że w Europie występuje większy udział funduszy publicznych przekazywanych na kulturę niż w Stanach Zjednoczonych (co można interpretować jako formę wydatków na kulturę ukrytą

¹⁵⁵We Francji średnie ogólne wydatki na kulturę dla jednego gospodarstwa domowego... — włącznie z wydatkami na media, uczestnictwem w wydarzeniach kulturalnych, amatorskiej działalności artystycznej, bez wliczania w to jednak kwot na zakup sprzętu elektronicznego.

¹⁵⁶W Stanach Zjednoczonych wydatki na rozrywkę i czytanie (nie dotyczy to praktyk amatorskich) na jednostkę konsumencką wzrosły o 37% — od 2050 USD rocznie w roku 1999 do 2816 USD w 2007 — publikacja US Census Bureau „2010 Statistical Abstract”, tabela 1195.

¹⁵⁷Cammaerts i Meng (2011, strona 7) podają wartości potwierdzające wzrost wydatków konsumenckich na rozrywkę o podobny współczynnik w Wielkiej Brytanii — zauważyli znaczny wzrost wydatków na usługi wypełniające czas wolny, jak też lekki spadek wydatków na produkty służące do działań rekreacyjnych. Wzrost wydatków na usługi i spadek wydatków na produkty da się zauważyć we wszystkich dziedzinach, na które wpłynęła technologia informatyczna i telekomunikacja.

w podatkach), a częściowo przez ogólnie wyższe wydatki konsumpcyjne gospodarstw domowych w USA niż w państwach europejskich. Należy również zauważyć, że wydatki na kulturę gospodarstw domowych wyposażonych w szerokopasmowy dostęp do internetu są wyższe niż ich wartość średnia¹⁵⁸.

We Francji średnia miesięczna opłata ponoszona przez gospodarstwo domowe za szerokopasmowy dostęp do internetu wynosi 33 EUR (ARCEP, 2008). 90% społeczeństwa ma dostęp do ofert umożliwiających korzystanie z internetu w cenie poniżej 30 EUR miesięcznie, za co dostają możliwość pobierania ponad 8 megabitów danych na sekundę i wysyłania ponad 1 megabitu, korzystania z połączeń telefonicznych przez protokół VOIP na linie stacjonarne w większości krajów, jak też dostęp do ponad 100 kanałów telewizji internetowej. Koszty za połączenie z internetem są jeszcze niższe w większej części Niemiec, choć tam rzadziej spotykane są oferty łączące trzy usługi w jednej, gdyż na rynku dominują oferty operatorów sieci kablowych i płatnych stacji TV. W Stanach Zjednoczonych koszty za korzystanie z internetu są podobne, jednak przy niższych parametrach technicznych: w roku 2010 federalna komisja komunikacyjna podwyższyła wymogi definicji „dostępu szerokopasmowego” do 4 MBit/s pobierania i 1Mbit/s wysyłania danych (FCC, 2010) — takie prędkości pracy były znacznie niższe niż oferowane przez operatorów francuskich i niemieckich. Jeśli potwierdzi się zaangażowanie administracji amerykańskiej w realizację planu *National Broadband Plan*, to sytuacja w omawianych krajach po jakimś czasie się zrówna, choć niewydajna polityka w dziedzinie neutralności internetu może ten proces spowolnić. Kreatywny Wkład w proponowanej formie przedstawia więc sobą równowartość 12–16% kosztów dostępu do internetu. Potencjalny wpływ wprowadzenia Kreatywnego Wkładu na dostęp do internetu przez biedniejsze gospodarstwa domowe zostanie omówiony później, lecz ogólnie — koszt Kreatywnego Wkładu jest niewielki w porównaniu do dawanych przezeń korzyści i bezpieczeństwa prawnego.

Chcąc zilustrować niewielką wagę opłat na rzecz Kreatywnego Wkładu w domowych budżetach, warto je porównać z wydatkami na telefonię komórkową, które wzrosły wręcz wybuchowo w ostatnich 15 latach. We Francji wielkość ta wynosi 72 EUR rocznie i istnieją dowody na to, że ten wydatek w części gospodarstw domowych doprowadził do spadku wydatków na żywność¹⁵⁹. W Stanach Zjednoczonych, w roku 2007 statystyczna jednostka konsumencka wydała ponad 50 USD na telefonię komórkową, co stanowiło trzykrotność kwoty z roku 2001¹⁶⁰. Od tego czasu kwota ta rośnie w zastraszającym tempie, prawdopodobnie zrównując się z wartością dla Francji. Zwiększone wydatki na telefonię komórkową zrównoważyły, a nawet przewyższyły spadek wydatków na telefonię stacjonarną. Jest to wyraz uwielbienia konsumentów dla komunikacji mobilnej, lecz również oznaka upadku ogólnoswiatowej polityki konkurencji. Jest to szczególnie istotne dla przedstawianej poniżej debaty na temat wpływu Kreatywnego Wkładu na dostęp do internetu przez biedniejsze gospodarstwa domowe, gdyż te przeznaczają o wiele większą część swojego budżetu na telefonię komórkową, niż na inne pozycje z kategorii informatyki i kultury.

Rocznik statystyczny Eurostat zbierający dane na temat kultury (Eurostat, 2007) podaje, że średnie wydatki na kulturę pierwszego kwintyla (dolnych 20%) najbiedniejszych domostw stanowiły około 50% średnich wydatków na kulturę w roku 1999 w Niemczech i 55% we Francji. Maresca et. al. (2011) dodają, że dla określonych kategorii społecznych, na przykład dla „niebieskich kolnierzyków” (pracowników produkcji i administracji niższego szczebla), wydatki na kulturę stanowią tylko 45% wartości średniej. Oznacza to, że obciążenie budżetów domowych tej kategorii populacji o kwotę Kreatywnego Wkładu

¹⁵⁸Należy również zauważyć, że wydatki na kulturę gospodarstw domowych wyposażonych w szerokopasmowy dostęp do internetu są wyższe niż ich wartość średnia — wynika to po prostu z faktu, że gospodarstwa domowe bez podłączenia do internetu są albo biedniejsze, albo znajdują się na obszarach wiejskich.

¹⁵⁹We Francji wielkość ta wynosi 72 EUR rocznie i istnieją dowody na to, że ten wydatek w części gospodarstw domowych doprowadził do spadku wydatków na żywność — patrz ARCEP (2008); w roku 2007 średnie miesięczne wydatki wynosiły 55 EUR dla gospodarstw domowych ogółem, zaś dla gospodarstw domowych podłączonych do internetu — 72 EUR. Od roku 2010 prawie wszystkie gospodarstwa domowe mają połączenie z internetem.

¹⁶⁰W Stanach Zjednoczonych, w roku 2007 statystyczna jednostka konsumencka wydała ponad 50 USD na telefonię komórkową, co stanowiło trzykrotność kwoty z roku 2001 — źródło: Bureau of Labor Statistics Expenditure Survey, <http://www.bls.gov/cex/cellphones2007.html>.

du, mimo że nadal będzie stanowić poniżej 8% ich wydatków na kulturę, jest znacznie cięższe niż dla gospodarstw statystycznych. Zyski, które osiągną tego typu gospodarstwa w dziedzinie dostępu do dzieł, przewyższają jednak zyski gospodarstw bogatszych. Biedniejsze gospodarstwa domowe, których członkowie są często gorzej wykształceni, są świadome roli internetu w dostępie do wiedzy i wykształcenia — biedniejsze gospodarstwa domowe, w których mieszkają dzieci, mają o wiele więcej wyposażenia technicznego niż inne¹⁶¹.

Jeśli ktokolwiek boi się o negatywny wpływ Kreatywnego Wkładu i związanych z nim powinności finansowych na szerokopasmowy dostęp do internetu przez biedniejsze gospodarstwa domowe, istnieją dwa sposoby przeciwdziałania takim potencjalnym skutkom. Jedną jest wyłączenie biedniejszych gospodarstw domowych z płacenia składek lub ustalenie zależności wysokości składki od przychodów. Nic nie stoi na przeszkodzie, by mutualistyczne finansowanie oprzeć na składkach zróżnicowanych w zależności od np. przychodów, jeśli uprawnienie każdej osoby do zdecydowania o tym, kto i w jakiej wysokości otrzyma przekazane środki, pozostanie równe. Drugie rozwiązanie zakłada ustanowienie państwowych, regionalnych lub lokalnych zasad pokrywania kosztu Kreatywnego Wkładu za biedniejsze gospodarstwa domowe jako część opłat za dostęp do internetu lub zasad integracji społeczno-kulturowej. Fisher (2004, str. 216–217) rozważał jeszcze jedno podejście, w myśl którego składka na rzecz Kreatywnego Wkładu stanowiłaby część podatku dochodowego, lecz odrzucił je jako potencjalnie niepopularne. W rozumieniu autora niniejszej książki takie podejście byłoby również sprzeczne z ideą samego Kreatywnego Wkładu, który pomyślany został nie jako podatek przeznaczony na finansowanie działań publicznych, lecz jako mechanizm zbierania zasobów w społeczności, której wszyscy członkowie są współtwórcami. Pierwsze podejście, zakładające progresywną wysokość składek, również rodzi pewne wątpliwości. Składki pobierane będą przez dostawców internetu, którzy nie są najlepszymi powiernikami wysokości dochodów użytkowników. Co więcej, progresywne wyliczenia pomniejszych płatności nie są efektywne; lepiej jest z punktu widzenia podziału dóbr ustanowić progresywny system ściągania podatków (co jest może niepopularne w niektórych kręgach, lecz zdecydowanie potrzebne), zaś mniejsze płatności pobierać przy jednolitej stawce.

¹⁶¹biedniejsze gospodarstwa domowe, których członkowie są często gorzej wykształceni, są świadome roli internetu w dostępie do wiedzy i wykształcenia — biedniejsze gospodarstwa domowe, w których mieszkają dzieci, mają o wiele więcej wyposażenia technicznego niż inne — patrz np. US Census Bureau „2010 Statistical Yearbook”, tabela 1120.

8. ZRÓWNOWAŻONE FINANSOWANIE WSPÓLNYCH DÓBR

Poprzedni rozdział zdefiniował, jaki może być wstępny tryb działania Kreatywnego Wkładu. Ten rozdział podejmuje kwestię jego rozwoju w czasie i przestrzeni. Bez wątpliwości w procesie wprowadzenia opisanej idei wystąpią niespodziewane sytuacje — jak cały system ma się do nich dostosować? Jak należy wprowadzać w nim zmiany odzwierciedlające nowe wyzwania, szczególnie związane ze skalą działania? Czy system można wprowadzić najpierw w niektórych krajach, zaś w innych później?

Jednym z zadań niniejszego rozdziału jest wprowadzenie nowego spojrzenia na mechanizmy finansowania łączącego ekonomię monetarną z nierynkowym wspólnym zasobem dóbr. Znaczenie takich mechanizmów mocno przekracza ramy domeny kulturowej czy informatycznej. Odnoszą się one do o wiele bardziej zasadniczego problemu: jak możemy uprawnić członków społeczeństwa informacyjnego do zarządzania zasobami znajdującymi się w puli wspólnych dóbr wiedzy, środowiska i społeczności?

8.1. EWOLUCJA KREATYWNEGO WKŁADU NA POZIOMIE JEDNEGO KRAJU

Czytelnika może zastanawiać, dlaczego niniejsza pozycja sugeruje zarządzanie zasobami służącymi do finansowania działalności twórczej na poziomie kraju, skoro Oberholzer-Gee i Strumpf (2010) podkreślają, że dzielenie się dobrami kultury stanowi zjawisko globalne. Na taki wybór wskazują solidne powody: ramy krajowe są póki co jedynymi, w których zasoby finansowe można zbierać na odpowiednią skalę, gdzie zarządzanie zgromadzonymi kwotami można kontrolować z wykorzystaniem mechanizmów demokracji, gdzie dodatkowo zawsze można przeprowadzić debatę na temat tego, co jest akceptowalne społecznie, a co nie. Jest to pewnego rodzaju kompromis, a autor jest zdecydowanie otwarty na progresywny rozwój zbierania zasobów w innych domenach, na poziomie w organizacjach globalnych i regionalnych, takich jak Unia Europejska (naturalny wybór globalnego środowiska), Ameryka Łacińska, czy nawet globalnie, co dzieje się już w obszarach zdrowia¹⁶² i środowiska naturalnego. Mimo tego, w obszarach takich, jak kultura i twórczość, nawet dojrzałe demokracje mają niedociągnięcia i muszą rozwinąć się w stopniu umożliwiającym kumulowanie zasobów na szeroką skalę. Równoległe z narodowymi mechanizmami mutualistycznego finansowania kultury powstają i rozwijają rynek globalnego zbierania zasobów oddolne inicjatywy, takie, jak Flattr (pośrednik w procesie pozyskiwania dobrowolnych wpłat na działalność twórczą ustanowiony przez Petera Sunde, jednego z twórców serwisu The Pirate Bay) czy pośrednicy współfinansujący i współprodukujący dzieła przywołani już w rozdziale 7.3 niniejszej książki.

W granicach danego kraju wyewoluują dwa powiązane ze sobą parametry: zebrane sumy i potrzeby finansowe. Liczba użytkowników szerokopasmowego internetu będzie wzrastać, choć w niektórych krajach ustabilizuje się, gdyż część obywateli nie będzie korzystać z technologii szerokopasmowej. Pojawi się niewielka grupa dysydentów (ludzi odrzucających ograniczenia i dobrodziejstwa łączności z innymi, mająca pełne prawo do takiej decyzji), jak też, niestety większa, grupa ludzi żyjących w warunkach niepozwalających na korzystanie z szerokopasmowego internetu. Rozwój szybkiego internetu w sieciach komórkowych, jeśli nie przyjmie modeli działania dyskryminujących przesyłanie określonych treści na rzecz innych, stworzy warunki do dalszego rozwoju. Składki na Kreatywny Wkład można podzielić pomiędzy użytkowników uzyskujących dostęp do internetu poprzez stałe łącze a użytkowników sieci komórkowych, lecz nawet w przypadku dokonania takiego podziału składki będą faktycznie opłacać te same gospodarstwa

¹⁶²Jest to pewnego rodzaju kompromis, a autor jest zdecydowanie otwarty na progresywny rozwój zbierania zasobów w innych domenach, na poziomie w organizacjach globalnych i regionalnych, takich jak Unia Europejska (naturalny wybór globalnego środowiska), Ameryka Łacińska, czy nawet globalnie, co dzieje się już w obszarach zdrowia — patrz strona Knowledge Ecology International na temat negocjacji WHO Negotiations on Public Health, Innovation and Intellectual Property (dotyczących zdrowia publicznego, innowacji i własności intelektualnej); <http://www.keionline.org/whoiplusa> oraz finansowania prewencji i leczenia AIDS z pierwszego ogólnościowego podatku od pasażerów linii lotniczych.

domowe. Zakładając stały poziom składki na gospodarstwo domowe, można oczekiwać, że kwoty zebrane w krajach rozwiniętych można będzie zwiększyć o 20–30%¹⁶³.

Przeanalizujmy teraz potrzeby finansowe. Dwie z decyzji podjętych przy pierwszym ich przybliżeniu może podlegać przyszłym poprawkom. Przy określaniu wynagrodzeń ustalono ilość osób, które powinno się wynagrodzić kwotami powyżej określonego minimum, w przypadku finansowania powstawania nowych dzieł, produkcji i środowiska twórczego przyjęto początkową wielkość odpowiadającą 5–7% aktualnych kwot inwestycji w produkcję dzieła we wszystkich mediach (analogowych i cyfrowych) plus 10% uzyskanej kwoty na stworzenie i utrzymanie środowiska umożliwiającego wczesne rozpoznanie dzieł o wysokiej jakości¹⁶⁴. Co jednak, jeśli pojawi się niewielka liczba potencjalnych odbiorców wynagrodzeń? Co jeśli stanie się wręcz przeciwnie i model społeczeństwa „wielu dla wszystkich” urzeczywistni się szybciej, niż oczekiwano, a ludzie, których w opinii wielu należałoby wynagrodzić, faktycznie nie zostaną wynagrodzeni, z uwagi na narzucone na system ograniczenia? Co jeśli działalność osierocona w sferze produkcji okaże się domeną o wiele szerszą i mimo istnienia wielu innych mechanizmów mogących przyczynić się do jej finansowania, zaistnieje zamiar, by Kreatywny Wkład odegrał o wiele bardziej znaczącą rolę?

Te wątpliwości można rozwiązać z wykorzystaniem trzech narzędzi:

- Włączenie od samego początku do podstawy prawnej Kreatywnego Wkładu planu, który pozwoliłby mu osiągnąć znamionowe wskaźniki po upływie trzech lat. Jest to prawdopodobnie konieczne, by efektywnie wykorzystać zgromadzone zasoby. Ci, którzy trzymają się podejść rekompensacyjnych, będą argumentować, że prawo do nierynkowego dzielenia się zostanie uznane natychmiastowo, podczas gdy finansowanie będzie przebiegać progresywnie. Jest to rozumowanie błędne, gdyż dzielenie się plikami istnieje nawet teraz, zaś wpływ jego prawnego uznania¹⁶⁵ również będzie progresywny. Naturalnie, wpływ Kreatywnego Wkładu na ustabilizowanych już na rynku graczy lub na źródła inwestycji produkcyjnych nie zawsze będzie negatywny, lecz nawet gdyby tak było, odbudowa prawidłowej sytuacji jest kwestią czasu. Ujmując rzecz ogólniej, mechanizmy zarządzania omawiane w rozdziale 9 powinny cechować się elastycznością wystarczającą do łatwego wprowadzenia, na przykład, wynagrodzeń przeznaczonych na różne media i wystarczająco silną gwarancją demokratycznego charakteru zarządzania, by zminimalizować ryzyko sterowania procesem dostosowania systemu przez określone grupy zainteresowania.

- Zaplanowanie, znowu jako części tworzonej podstawy prawnej, przeglądu mechanizmów Kreatywnego Wkładu po pięciu latach od wprowadzenia. Takie przeglądy stanowią coraz częściej element aktów prawnych, lecz w wielu przypadkach są one formalnością, a na dodatek nie przestrzega się ich we wszystkich krajach Europy. W przypadku Kreatywnego Wkładu debata publiczna najprawdopodobniej jednak będzie na tyle żywa, by przegląd odbył się w rzetelny sposób.

- Przeprowadzenie przed sfinalizowaniem propozycji ustaw debat z udziałem przedstawicieli społeczeństwa i udziałowców rynku, czy funkcja wynagrodzenia ma mieć wartość poniżej wartości proporcjonalnej. Jak już pokazano powyżej, a szczegółowo omówiono w dodatku B, są one kluczowym elementem sprawiedliwości dystrybucyjnej, jak też narzędziem zarządzania, dzięki któremu lepiej da się postępować z niejasnością dotyczącą wstępnych faz ewolucji rozkładu popularności. Ci, którzy wierzą, że dający się zaobserwować w chwili obecnej rozkład popularności dzieł jest pochodną indywidualnych upodobań odbiorców i obrazem idealnego rynku, bez wątplenia zaczną protestować. Debata

¹⁶³ Zakładając stały poziom składki na gospodarstwo domowe, można oczekiwać, że kwoty zebrane w krajach rozwiniętych można będzie zwiększyć o 20–30% — liczba gospodarstw domowych rośnie, głównie ze względu na wzrost liczby gospodarstw jednoosobowych i małych. Oznacza to jednak również, że wzrost średniej ilości zasobów na gospodarstwo domowe rośnie o wiele wolniej albo nawet spada, na przykład w odniesieniu do rodziców samotnie wychowujących dzieci.

¹⁶⁴ ... plus 10% uzyskanej kwoty na stworzenie i utrzymanie środowiska umożliwiającego wczesne rozpoznanie dzieł o wysokiej jakości — stąd wyliczono ogólną inwestycję w produkcję pierwszego egzemplarza dzieła w dowolnym z omawianych mediów na poziomie 5,5–7,7%.

¹⁶⁵ Jest to rozumowanie błędne, gdyż dzielenie się plikami istnieje nawet teraz, zaś wpływ jego prawnego uznania — nawet w porównaniu z najlepszymi przykładami prawa sądowego w Hiszpanii, zakres legalnego dzielenia się plikami zostanie wyjaśniony i poszerzony.

pozwole jednak na ukazanie innych punktów widzenia, opisujących kształty rozkładów popularności komercyjnych jako mające wiele wspólnego ze strategiami przyjętymi przez niewielką liczbę graczy komercyjnych i z wyjątkowo niedoskonałym rynkiem mediów.

8.2. ASPEKTY MIĘDZYNARODOWE

Jaki jest sens wprowadzenia mechanizmu takiego jak Kreatywny Wkład w jednym kraju? Łatwa odpowiedź, którą da się udzielić szybko, mówi, że idea ta może okazać się na tyle atrakcyjna, że powinna szybko przeniknąć do innych krajów. W Europie różnego rodzaju idee kumulowania zasobów przyjmują się w Niemczech, Belgii, Szwecji, Włoszech, Holandii, a nawet w krajach, gdzie ustawowe zbieranie zasobów jest rzadkością, jak na przykład w Wielkiej Brytanii. Dyskusja na temat podobnych systemów prowadzona jest w innych krajach: naturalnie przebiega ona w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie, lecz również na przykład w Brazylii¹⁶⁶. Rzeczywistość ma szansę upowszechnić się jeszcze szybciej niż teoria.

Jeden kraj niewątpliwie będzie musiał wprowadzić system w praktyce jako pierwszy. Nazwijmy go krajem A i zamieszkajmy w nim. Jak wykorzystywanie dzieł w innych krajach oddziałuje z Kreatywnym Wkładem lub z innym mechanizmem finansowania uznającym prawo do nierynkowego dzielenia się utworami w wersji cyfrowej? Przede wszystkim spójrzmy na pliki wysyłane przez mieszkańców innych krajów. Internauci z kraju B wyrażą swoją chęć skorzystania z uznania nierynkowej wymiany dzieł w kraju A, jak też wynikającego z tego faktu zaistnienia wysokiej jakości usług w kraju A¹⁶⁷: dzieła, które posiadają i lubią, zaczną udostępniać z adresów IP zlokalizowanych w kraju A. Jeśli osoby uprawnione do otrzymania wynagrodzenia za udostępniane dzieła z Kreatywnego Wkładu są reprezentowane w kraju A, zyskają określone korzyści podobnie do zastosowania mechanizmu eksportu. Sam fakt przesłania pliku z kraju B będzie nielegalny, lecz sądy kraju B będą musiały wziąć pod uwagę dodatkowe kwoty przychodu pobrane przez osoby i instytucje występujące o odszkodowanie.

Oczywiście, trudniejsze będzie pilnowanie chronologii publikowania dzieła w poszczególnych mediach w wielu krajach. Kontrolowanie tego aspektu rynku medialnego na skalę międzynarodową jednak już i tak jest utrudnione nie tylko przez nieautoryzowane dzielenie się plikami, lecz również przez decyzje prawne, jak na przykład uznanie odrzucenia systemu stref dla płyt DVD¹⁶⁸. W rzeczywistości jest tak, że gdy Kreatywny Wkład zostanie zgeneralizowany, stworzy się ekwiwalent czegoś, co od dawna było marzeniem handlu elektronicznego, lecz czego nie da się urzeczywistnić w kontekście handlowym: forma zróżnicowania cen, którą można nazwać zróżnicowanym wkładem. Z uwagi na to, że kwoty Kreatywnego Wkładu są ustalone przy uwzględnieniu parytetu siły nabywczej lub innych formuł uwzględniających różnice w osiągniętych przychodach, mieszkańcy różnych krajów będą mieli dostęp do pełnej gamy wspólnych dóbr kultury, dopłacając do jej istnienia tyle, ile wynika z zasobności ich portfeli. Ta kwota w biedniejszych krajach może być zerowa i zapewne powinna taka być w uzasadnionych przypadkach.

Poważniejsze problemy mogą wywołać przypadki pobierania plików z terenu innych krajów. Podobnie jak w przypadku aktualnie obowiązującego stylu dzielenia się plikami,

¹⁶⁶ *Dyskusja na temat podobnych systemów prowadzona jest w innych krajach: naturalnie przebiega ona w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie, lecz również na przykład w Brazylii* — patrz <http://www.vgrass.de/?p=193>. Brazylia jest przypadkiem szczególnym, gdyż w wolnym obrocie jest tam o wiele więcej mediów, na przykład muzyki. Patrz punkt 16 rozdziału 11.

¹⁶⁷ *Internauci z kraju B wyrażą swoją chęć skorzystania z uznania nierynkowej wymiany dzieł w kraju A, jak też wynikającego z tego faktu zaistnienia wysokiej jakości usług w kraju A* — należy zauważyć, że prowadzi to do niedającego się pominąć rozwoju gospodarczego w kraju A. Mając na uwadze istotność wcześniejszego startu dla powodzenia działań bazujących na internecie, rozwój da się utrzymać.

¹⁶⁸ *Kontrolowanie tego aspektu rynku medialnego na skalę międzynarodową jednak już i tak jest utrudnione nie tylko przez nieautoryzowane dzielenie się plikami, lecz również przez decyzje prawne, jak na przykład uznanie odrzucenia systemu stref dla płyt DVD* — patrz np. nowozelandzka ustawa o prawie autorskim nr 143, artykuł 22.6 z roku 1994: <http://www.legislation.govt.nz/act/public/1994/0143/latest/DLM346899.html>, która jednoznacznie wyklucza podział na strefy geograficzne w ochronie przed działaniami mechanizmów obchodzących.

legalnie, czy nie, niemożliwe będzie zablokowanie dostępu do współdzielonych w kraju A plików dla internautów z kraju B¹⁶⁹. Wywołuje to dwa pytania:

Czy powyższe stoi w sprzeczności z interesem twórców w kraju A? Zależnie od tego, do czego porównywane będą możliwe skutki. Zdecydowanie nie da się powyższego porównać z obecną sytuacją: zwiększona zauważalność na skalę międzynarodową (zwykle w przypadku znacznej większości utworów ograniczona) może doprowadzić tylko do zwiększonych wpływów ze sprzedaży eksportowej dzieł stworzonych w kraju A. Tylko niewielki odsetek dzieł, w którym znajdują się utwory już eksportowane na szeroką skalę, może zanotować spadek przychodów, choć i to należy dopiero udowodnić. Jako przykład znacznego dobroczynnego wpływu komercyjnego i kulturowego udostępniania własnej produkcji w sposób wolny i masowy należy przedstawić działania podmiotów amerykańskich. Z drugiej strony, państwo A mogłoby wyrażać uzasadnione pretensje o nieobecność mechanizmów wynagradzania twórców w kraju B, który pozbawia twórców i współtwórców dzieł wynagrodzenia należnego w myśl proponowanych (i funkcjonujących w kraju A) rozwiązań.

Czy tego typu korzystanie z utworów powinno wliczać się do rozdysponowywania zebranych sum? Na pytanie to nie da się odpowiedzieć w wiążący sposób bez bardziej szczegółowej analizy, lecz dobrze byłoby uniknąć konieczności jej przeprowadzenia. Mimo że lepiej odzwierciedlałoby to rzeczywisty wzorzec wykorzystywania dzieł, mechanizmy pomiaru użytkowania proponowane przez autora¹⁷⁰ trudniej byłoby wykorzystywać w asymetrycznym kontekście, co oddaliłoby całość propozycji od idei wynagradzania i zbierania zasobów finansowych na wspieranie środowiska twórczego w jednym społeczeństwie.

8.3. EKONOMIA A NIERYNKOWA STREFA WSPÓLNYCH ZASOBÓW

Rozwój technologii informatycznej i wszechobecnych sieci tworzy nowe sfery różnego rodzaju nierynkowej wymiany. Prowadzi on *de facto* do demonetyzacji niektórych działań, które poprzednio były obiektem transakcji pieniężnych, bądź też tworzy system podwójny, w którym te same treści dostępne są na dwa sposoby — poprzez transakcje handlowe (najczęściej z wartością dodaną w stosunku do dostępu nierynkowego) i poprzez wymianę między jednostkami.

Publikacje naukowe są przykładem domeny, która powoli staje się całkowicie nierynkowa od strony dostępu, choć niektórzy wydawcy nadal kurczowo trzymają się wiary w to, że mają monopol na rozdawanie kart. Skutkiem powyższego, w procesie wydawania materiałów naukowych szuka się możliwości sfinansowania tej części badań, która jest niezbędna do osiągnięcia postawionego celu: doboru edytorskiego, ograniczonych lecz realnych kosztów produkcji (w szczególności jeśli wydanie publikacji w formie papierowej nadal uważa się za użyteczne), jak też procesów następujących po wydaniu opracowania — komentarzy i poprawek. Z uwagi na to, że większość wydawanych publikacji naukowych finansowana jest ze środków publicznych, oczywistym rozwiązaniem byłoby włączenie kosztów wydawania materiałów naukowych do puli środków przeznaczanych na rozwój nauki. Częściowo rozwiązanie takie przyjęły programy finansowania działań rozwojowo-badawczych, które umożliwiają dofinansowanie kosztów publikacji. Koszty te są jednak zwracane w dowolnej wysokości, więc publikacje o zamkniętym modelu wydawniczym często pobierają za opcję „wolnego dostępu” (gdzie autorzy płacą za zapewnienie otwartego dostępu do publikowanych prac) opłaty trzykrotnie wyższe niż w przypadku wydawnictw o rzeczywiście otwartym dostępie. Przekłada się to na publiczne finansowanie zamkniętego modelu wydawniczego, co jest absolutnie niedopuszczalne. Oprócz tej kwestii, istnieje potrzeba dofinansowania wydawania wyników badań niefinansowanych lub finansowanych w niedostatecznym stopniu naukowców, jak też naukowców żyjących

¹⁶⁹Podobnie jak w przypadku aktualnie obowiązującego stylu dzielenia się plikami, legalnie, czy nie, niemożliwe będzie zablokowanie dostępu do współdzielonych w kraju A plików dla internautów z kraju B — poza sytuacjami, w których z ruchu internetowego w kraju B wykluczone zostaną wszystkie adresy IP należące do kraju A. Jest to rozwiązanie stojące w jasnej sprzeczności ze zdrowym rozsądkiem, lecz mogące stać się celem niektórych grup zainteresowania w kraju B.

¹⁷⁰Mimo że lepiej odzwierciedlałoby to rzeczywisty wzorzec wykorzystywania dzieł, mechanizmy pomiaru użytkowania proponowane przez autora — patrz rozdział 10.

w biedniejszych krajach i prowadzących badania w biedniejszych instytucjach. W ten właśnie sposób przeprowadzano próbnie zbieranie zasobów na tworzenie wspólnego zasobu wiedzy. W przypadku biblioteki Public Library of Science (PLOS)¹⁷¹ odbywa się to przy udziale środków pochodzących z fundacji, w szczególności Open Society Foundations, jak też darowizn od osób prywatnych. To rozwiązanie najprawdopodobniej nie rozwinie się tak szybko, jak odpowiadające mu potrzeby, gdyż coraz popularniejszym modelem jest wydawanie materiałów w sposób otwarty.

W dziedzinie kultury bezpośrednie dotacje publiczne są mniej rozpowszechnione: choć odgrywają znaczącą rolę w finansowaniu działalności twórczej w wielu krajach, w większości mają charakter pośredni, polegający na przykład na zatrudnianiu artystów w państwowym systemie edukacyjnym. Finansowanie rządowe np. ekspresji jednostek w sferze publicznej czy dziennikarstwa najprawdopodobniej spotkałoby się ze zdecydowanym sprzeciwem, z obawy o działania cenzorskie i wpływanie na dostępne treści. Naturalnym jest więc poszukiwanie sposobu na bezpośrednie zbieranie funduszy na skalę całego społeczeństwa, gdzie rolą rządu byłoby ustanowienie systemu kumulowania zasobów i działanie w roli powiernika celem zapewnienia przejrzystości działań i demokratycznych mechanizmów kontroli. Taki właśnie tok rozumowania przyjął autor, opracowując ideę Kreatywnego Wkładu, która w kategoriach konstruktów ekonomicznych da się zdefiniować jako wychodzące od rządu ogólnospołeczne gromadzenie zasobów z przeznaczeniem na stworzenie warunków do istnienia wspólnej puli dzieł ekspresyjnych, kulturowych i informacyjnych.

Okazuje się, że istnieją inne sytuacje, w których finansuje się warunki istnienia wspólnej puli dóbr (z definicji leżące poza zakresem transakcji rynkowych) poza domenami informacji i kultury. Dla przykładu, choć działania społeczności lokalnych potrafią zdziałać wiele w kwestii zarządzania zasobami środowiska naturalnego, niektóre aspekty muszą być zarządzane na wyższym poziomie. Przykładem takich działań jest zachowanie różnorodności gatunków roślin i zasobów stanowiących obiekt zainteresowania rolnictwa czy medycyny. Uprzemysłowienie i standaryzacja rolnictwa doprowadziły do silnego spadku różnorodności gatunków, bezpośrednio jako skutek spadku zróżnicowania uprawianych gatunków roślin, a pośrednio za sprawą wpływających na naturalną różnorodność biologiczną działań człowieka w dziedzinie kształtowania krajobrazu rolnego oraz stosowania pestycydów i herbicydów. Reakcją na takie zjawiska są coraz energiczniejsze ruchy dążące do zachowania różnorodności upraw. Służą temu dwa działania, najprawdopodobniej uzupełniające się: zachowywanie różnorodnych roślin w bankach nasion, finansowane przez organizacje rządowe pod parasolem organizacji międzynarodowych, oraz zdecentralizowane zarządzanie reprodukcją roślin przez samych rolników¹⁷². Na chęć podejmowania działań drugiego typu, a raczej na jej zmniejszenie, znaczny wpływ mają działania rządów, ustanawiających kosztowne procedury certyfikacji nasion, których wymagania stały w zdecydowanej sprzeczności z zachowywaniem różnorodności upraw przez rolników *in situ*¹⁷³, jak też żądających certyfikowania nawet nierynkowej wymiany materiału nasiennego. Na szczęście oddolne inicjatywy rolników i ogrodników przeciwdziałały takim niezdrowym tendencjom, zaś ostatnio da się zauważyć powrót do różnorodniejszej oferty produktów roślinnych, szczególnie warzyw i owoców. Zarówno firmy farmaceutyczne i kosmetyczne, jak i przedstawiciele sektora żywnościowego dostrzegają znaczenie zachowywania różnorodności upraw na skalę światową, nawet gdyby jej nieobecność napędzała ich działania i pozwalała na przejmowanie na wyłączność najważniejszych do ich działania sektorów rynku i na traktowanie ich jak przemysłu. Jasno widać konieczność

¹⁷¹Public Library of Science — patrz <http://www.plos.org>.

¹⁷²Służą temu dwa działania, najprawdopodobniej uzupełniające się: zachowywanie różnorodnych roślin w bankach nasion, finansowane przez organizacje rządowe pod parasolem organizacji międzynarodowych, oraz zdecentralizowane zarządzanie reprodukcją roślin przez samych rolników — w pierwszym przypadku patrz projekt Svalbard Global Seed Vault, gdzie nasiona przechowuje się w podziemiu, we wiecznie zmarzniętym gruncie na jednej z wysp Spitzbergenu. W przypadku drugiego trybu, patrz Saunier i Meganck, 1995 oraz sieć wymiany nasion między rolnikami prowadzona przez czasopismo GRAIN.

¹⁷³Na chęć podejmowania działań drugiego typu, a raczej na jej zmniejszenie, znaczny wpływ mają działania rządów, ustanawiających kosztowne procedury certyfikacji nasion, których wymagania stały w zdecydowanej sprzeczności z zachowywaniem różnorodności upraw przez rolników *in situ* — z uwagi na wymóg homogeniczności genetycznej nasion.

wspierania zachowywania różnorodności poprzez działania in situ i rozwijanie samej różnorodności, co — jak się okazuje — jest działaniem, w którym udział może brać wiele jednostek, a z którego korzyści czerpać będą wszyscy. Część działań (inventaryzacja różnorodności roślinnej, ogródki przydomowe) stanowi motywację sama w sobie i nie wymaga dodatkowych zachęt finansowych. Inne, jak na przykład reprodukcja nasion poprzez kultury zbóż i innych roślin, są kosztowne i skorzystałyby na ogólnospołecznym pozyskiwaniu zasobów na ich realizację.

Podobne sytuacje da się zauważyć w zarządzaniu społecznymi dobrami publicznymi, jak na przykład zdrowiem: każdy może dołożyć się do podniesienia poziomu wiedzy o chorobach, czy problemach o związanych z zażywaniem narkotyków. Co więcej, urzeczywistniło się już zbieranie zasobów na szeroką skalę w celu znalezienia odpowiednich metod leczenia chorób rzadkich lub zaniebawianych przez medycynę, poprzez zbieranie darowizn od osób prywatnych, z funduszy państwowych i z fundacji.

Specyfiką wspólnych dóbr informacyjnych i kulturowych jest to, że wymagane przez nie mechanizmy finansowania nie mogą generować kosztów. W tym rozumieniu wspólne dobra kultury i informacji są „czystsze” niż materialne i społeczne dobra publiczne, gdzie akceptuje się pewne koszty transakcyjne zachęt monetarnych, gdyż istnieją już inne transakcje, do których te koszty można przypisać.

Naszkieowana wizja pozwala na nowe rozumienie mechanizmów takich, jak Kreatywny Wkład: można je postrzegać jako zdrową formę specjalistycznego kreowania pieniądza i właśnie taką formą mogą się one rzeczywiście stać. Chcąc zobaczyć całość w działaniu, założmy, że wiemy, ile inwestuje się co roku w produkcję wspólnego zasobu kultury w jednym kraju. Uzyskaną sumę należy podzielić równo pomiędzy mieszkańców i wirtualnie rozdać wynikowe sumy obywatelom powyżej określonej granicy wieku, upoważniając ich do przekazania sum zgodnie z wykorzystywaniem dzieł i preferencji — by finansować, odpowiednio, dzieła i ich produkcję. Można powiedzieć: „Chwilka! Kreatywny Wkład będzie opłacany z naszych kieszeni, nie z jakiegoś wirtualnie rozdzielonego garnca złota.” Jest to obecnie prawdą, lecz opisana przez autora alternatywa może być zastosowana w przyszłości. By stała się ona akceptowalna, trzeba będzie spełnić jeden warunek: zasoby trzeba będzie kumulować w społeczeństwie równych jednostek, zaś kwoty wyciekające z systemu (np. inwestycje spekulacyjne) należy ograniczać. Roczne rozdyskrebowanie wynikowych kwot nie może doprowadzać do inflacji — ta wzrosłaby, gdyby określonym jednostkom i organizacjom przekazywać zbyt wielkie środki, przekraczające ich potrzeby życiowe i twórcze.

Wdrożenie

9. ORGANIZACJA I ZASADY DODATKOWE

Nawet najlepsze propozycje mogą przerodzić się w biurokratyczny koszmar lub nie spełnić stawianych przed nimi wymagań, jeśli nieprawidłowo się je wdroży. Wyzwanie to jest trudniejsze, gdyż kwestie organizacyjne nie należą do najprostszych. Internauci i ludzie kreatywni — są to dwie kategorie dość silnie się przenikające — nie są zwolennikami tworzenia ram organizacyjnych, szczególnie jeśli w grę wchodzi zarządzanie dużymi sumami pieniędzy przez powołane do tego organizacje. Często tworzą organizacje *ad hoc*, potrafiące sprostać skomplikowanej logistyce projektu, czy zarządzać grupami artystów lub wspieraniem określonej idei. Często są w tych grupach przedsiębiorcy, inżynierowie lekkich korporacji wirtualnych, które niedawno zostały uznane przez prawodawstwo stanu Vermont (Bollier, 2008). Zasiadanie w komitetach kierowniczych i radach nadzorczych nie jest działaniem, które większość z nich by świadomie wybrała, zaś większość punktów styku z organizacjami zarządzania zbiorowego jest przez nich ignorowana lub zlecana jako praca zewnętrzna, jeśli pozwalają na to posiadane środki. Wyjątkiem są sytuacje, w których ludzie tacy skarżą się na nieprawidłowe zarządzanie ze strony podmiotów zewnętrznych. Chcąc zachęcić szerokie grono internautów i równie szeroką grupę producentów i współtworzących dzieła do udziału w procesie zarządzania Kreatywnym Wkładem należy wykorzystać innowacyjne środki.

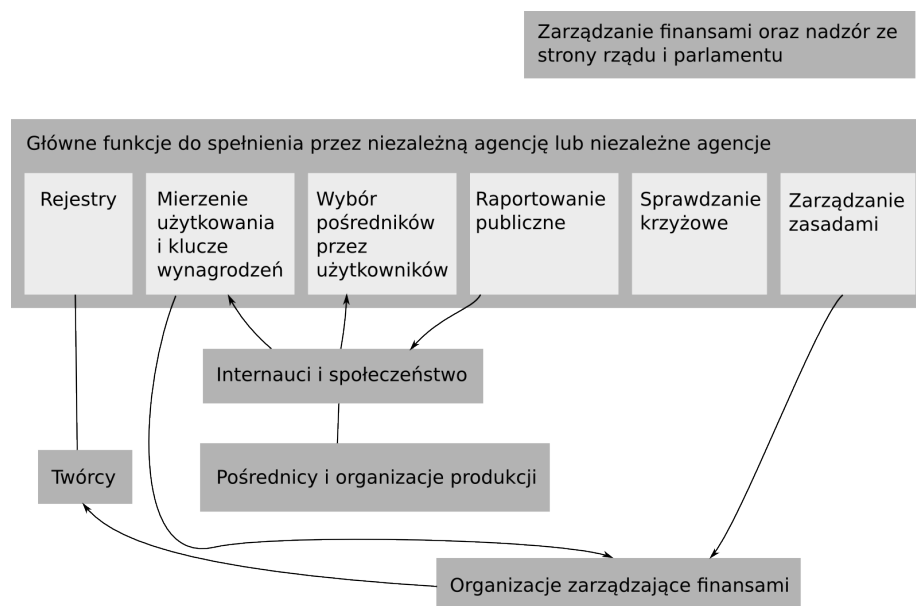
Ostrożnością w tym kontekście muszą się wykazać również pisarze spoza kręgu książek fabularnych i analitycy. Organizacji nie tworzy się, a nawet nie obmyśla, przez pisanie książek. Organizacja zarządzająca Kreatywnym Wkładem będzie wyglądać odmiennie w różnych krajach. Co więcej, jej ustanowienie będzie dopiero pierwszym krokiem procesu współuczestnictwa, nie zaś wykonaniem z góry ustalonego planu. Chcąc zaprezentować sposób na poradzenie sobie z wyzwaniami stawianymi przed proponowanym systemem, ten rozdział książki został ograniczony do opisu kluczowych komponentów, które muszą znaleźć się w dowolnej organizacji zarządzającej Kreatywnym Wkładem lub innym systemem wynagradzania twórców i finansowania produkcji. Następnym krokiem będzie pokazanie, jak może przebiec zarządzanie szczególnie trudnymi decyzjami (podział posiadanych środków pomiędzy poszczególne media). Ostatnim krokiem będzie podkreślenie potrzeby powstania dodatkowych mechanizmów, uzupełniających ustanowione zasady, które zmaksymalizują wpływ Kreatywnego Wkładu na dobrobyt kulturowy.

9.1. ZASADY OGÓLNE I GŁÓWNE ELEMENTY

Odlóżmy na bok aspekty prawne, takie jak uznanie prawa do nierynkowego dzielenia się utworami w grupie jednostek, czy potwierdzenie faktu, że udostępnianie środków do takich właśnie działań również jest legalne. System wynagradzania twórców i wspierania twórczości stanowiący część Kreatywnego Wkładu nie opiera się na prawie autorskim. Autonomicznie uznaje on społeczne prawa twórców i użytkowników epoki informatyki i internetu.

Jakie są elementy niezbędne, by powstał system zarządzania finansami Kreatywnego Wkładu? Należy zidentyfikować kilka funkcji, których wprowadzenie będzie konieczne dla pojedynczej organizacji lub ich grupy. Obojętnie, czy do pełnienia tych funkcji zostanie powołany pojedynczy podmiot, czy będzie ich więcej, każdą funkcję można powierzyć jednej tylko niezależnej agencji publicznej, ustanowionej przez prawo, która za swoje działania odpowiada przed rządem, parlamentem i społeczeństwem. Siedem wymaganych funkcji to:

- Styczność z dostawcami szerokopasmowego internetu, przyjęcie przekazywanych przez nich kwot pieniędzy i przekazanie ich organizacjom zarządzania finansami. Funkcji tej nie ma na rysunku 9.1, gdyż nie przedstawia ona sobą większych problemów;
- Ustanowienie i utrzymanie publicznych spisów dzieł, na które można przekazywać środki i osób, które przyczyniły się do ich powstania (patrz rozdział 10.2), jak też pośredników, czyli potencjalnych odbiorców wsparcia dla procesu produkcji i dla środowiska twórczego;
- Zbieranie danych o wykorzystywaniu dzieł przy użyciu mechanizmów przywołanych w rozdziale 10.3 i szacowanie wynagrodzeń brutto dla każdego medium, zależnie od decyzji



Rysunek 9.1 — Kluczowe komponenty organizacji zarządzania Kreatywnym Wkładem.

o podziale środków pomiędzy poszczególne media. Klucze, według których dokonywany jest podział, są przekazywane organizacjom zarządzającym finansami.

- Zbieranie informacji o preferencjach użytkowników szerokopasmowego internetu w kwestii przekazywania określonych części ich wsparcia producentom i na tworzenie środowiska twórczego, jak podano powyżej.

- Mechanizmy kontroli umożliwiające uniknięcie defraudacji i nadużyć, jak też okresowe badania na dużych grupach użytkowników dążące do lepszego poznania wykorzystywania treści udostępnianych w internecie i sposobów ich produkcji (patrz rozdział 10).

- Zapewnienie, że opinia publiczna ma dostęp do danych i szczegółowych raportów dotyczących wszystkich aspektów wynagrodzeń i wspierania twórczości. Jest to element nieodzowny nie tylko ze względu na przejrzystość systemu, lecz również dlatego, że publiczny dostęp do takich informacji zapewnia obywatelom i organizacjom trzecim narzędzie do wykrywania nadużyć w rejestracji dzieł i pomaga w ocenie słuszności przyznanych wynagrodzeń.

- Kierowanie procesami wspólnego (opartego na uczestnictwie) podejmowania decyzji, których nie da się zawrzeć w ustawach, więc ich wprowadzenie musi być spisane w zasadach Kreatywnego Wkładu. Owe procesy zarządzania opisane są w dalszej części tego rozdziału, opierając się na przykładzie podziału całkowitej kwoty wynagrodzeń pomiędzy poszczególne media.

Istotnym aspektem przywoływanej organizacji jest to, że będzie ona działać w ramach co najmniej jednej agencji publicznej, pozyskując niezbędne do działania dane bezpośrednio od społeczeństwa i składając raporty zarówno społeczeństwu, jak i rządowi oraz parlamentowi.

Do tej pory „organizacje zarządzania finansami” były zbiorczym terminem dla określenia typu organizacji, które faktycznie zajmą się rozdziałem środków w ramach jednego medium. To, czy istniejące organizacje zarządzania prawami autorskimi mogą przyjąć tę funkcję, czy też należy ją przydzielić nowym podmiotom, pozostaje kwestią otwartą. Wybranie pierwszej opcji będzie równoznaczne z drastyczną reformą trybu pracy organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, w takim wypadku konieczne również będzie wprowadzenie mechanizmów szelnego oddzielenia od siebie sum wynikających z prawa autorskiego i z nowego systemu wynagrodzeń.

Koszty operacyjne ogólnie rozumianej organizacji zarządzającej Kreatywnym Wkładem przedstawione są w rozdziale 10.5.

9.2. PROCESY PODEJMOWANIA DECYZJI I DEMOKRATYCZNE MECHANIZMY ZARZĄDZANIA

W ciągu ostatnich 30 lat decyzje polityczne dotyczące dostępu do kultury i środków do jej produkcji były obiektem ostrej krytyki — szczególnie dotyczyło to mechanizmów demokratycznego zarządzania. Mimo rosnącej ilości dowodów na to, że takie decyzje wpływają na wszystkich obywateli, przygotowywano je po konsultacji z niewielką grupą uczestników rynku, przy czym dominację największych przedstawicieli koncernów medialnych miało zrównoważyć pojawienie się firm z sektora informatycznego. Konsumenci i obywatele byli w najlepszym przypadku poinformowani o podejmowanych decyzjach lub pozwalano im na wyrażenie swojego zdania, lecz wychodzące od nich propozycje rzadko były analizowane. Przykładem jest niedawna seria propozycji rozwiązań prawnych nakładających kary za dzielenie się plikami, która wywołała negatywne reakcje społeczne, szczególnie w Europie. Dodatkową niechęć wzbudził brak gotowości sfer rządowych do dyskusji nad innymi zasadami finansowania kultury, zezwalającymi na dzielenie się utworami, jak również brak analizy możliwości wprowadzenia takich systemów. Nowe ramy organizacyjne ustanowione do zarządzania Kreatywnym Wkładem lub podobnymi systemami wynagradzania twórców będą musiały swoimi działaniami udowodnić, że potrafią podjąć lepsze działania, że mogą zorganizować rzeczywiście otwarte systemy decyzyjne, w których udział weźmie wielu uczestników i że będą w stanie wziąć pod uwagę przedstawione im opinie.

Rozdział całkowitej sumy wynagrodzeń pomiędzy poszczególne media to przykład decyzji, do podjęcia której wymagana będzie dyskusja. Przykład ten można wykorzystać do zilustrowania kontekstu, w którym debata będzie owocna. Przede wszystkim opcje decyzyjne powinny być w takiej debacie faktycznie otwarte, włącznie z możliwością wrzucenia wszystkich mediów do jednego kosza i potraktowania ich łącznie. Są ku temu określone przesłanki: w praktyce korzystanie z internetu jednoczy wszystkie media. Z punktu widzenia ekonomii koszt sporządzenia kopii dzieła w poszczególnych mediach (o ile istnieją w nich punkty odniesienia) niewiele się zmienia. Album muzyczny, film na płycie DVD, książka, album fotograficzny i ich cyfrowe odwzorowania znajdują się w podobnej strefie cenowej, mimo różnych kosztów produkcji pierwszego egzemplarza, czy odmiennym czasie obcowania z gotowymi dziełami. Jeśli grupy zainteresowania poszczególnych mediów wyrażą aprobatę dla takiego rozwiązania, byłoby to zdecydowanie podejście najlepsze, gdyż uprościłoby ono pomiary wykorzystywania dzieł. Kolejne rozwiązanie, przywołane już w niniejszej publikacji, zakłada pozwolenie internautom na autonomiczne podejmowanie decyzji i przekazywanie określonego odsetka swoich składek na określone media. Jeszcze innym pomysłem jest poszukanie wzorców w mierzalnym wykorzystywaniu dzieł w różnych mediach. W procesie podejmowania tej decyzji istotny będzie szereg parametrów. W szczególności uwagę trzeba będzie zwrócić na liczbę popularnych dzieł, które mogą być zarejestrowane do przyjmowania wynagrodzeń i odsetek ogólnej liczby dzieł, który te dzieła przedstawiają.

Wszyscy uczestnicy rynku kultury i twórczości powinni mieć możliwość wyrażenia swojej opinii, zaś ich wypowiedzi należy uwzględnić — będą to zarówno prywatne grupy zainteresowania, jak i poszczególni obywatele, grupy interesu, naukowcy, analitycy prawa itd. Gdy proces podejmowania decyzji wejdzie w strefę pytania *cui bono* (dla czyjego dobra i interesu), te głosy nie będą równoważne — zasady należy tworzyć w ostatecznym interesie społeczeństwa — lecz i tak wszystkich opinii należy wysłuchać równie uważnie. Naturalnie należy wziąć pod uwagę ograniczenia natury praktycznej: łatwo jest zorganizować spotkania z udziałem wielu udziałowców rynku pochodzącymi z jednostek zorganizowanych (w tym z grup interesu), przedstawicieli nauki, rządowców i pracowników agencji publicznych, lecz zaangażowanie w proces decyzyjny obywateli wymusza zastosowanie zupełnie odmiennych procedur. Dość oczywistym wyborem w przypadku modelu organizacyjnego omawianego w tym rozdziale wydaje się być demokracja uczestnicząca oparta na internecie.

W końcu trzeba będzie podjąć jakieś decyzje: niekończąca się debata nie jest akceptowalnym stylem działania organizacji, która musi rozdzielić określone środki. Proces podejmowania decyzji musi być jednoznaczny i konkretny. W przypadku niezależnej

agencji publicznej oznacza to, że jej zarządzający muszą być uprawnieni do podejmowania decyzji zgodnie z przyznanym mandatem, o ile decyzje znajdują swoje uzasadnienie w otrzymywanych danych i w celach organizacji. Oznacza to z kolei, że mandat takich jednostek, jak i ich statuty trzeba będzie dokładnie określić.

W ocenie działania organizacji swój wkład będą mieli również obywatele, co stanowić będzie ich drugą powinność oprócz wkładu w działanie systemu, poprzez dostarczane informacje na temat własnych upodobań i wykorzystywania dzieł.

9.3. DODATKOWE ŚRODKI PRAWNE

Kreatywny Wkład będzie niósł ze sobą szereg bezpośrednich korzyści. Można jednak zwiększyć ich zasięg, jeśli przywiązanie uwagi jednostek do sfery działań nierynkowych uda się przekuć na zwiększenie zysków z działań komercyjnych, jeśli jest to pożądane. Ten podrozdział opisuje szereg rozwiązań prawnych, które mogą wzmocnić synergii między dwoma wyżej wymienionymi domenami.

Bardziej otwarte rynki dóbr kultury i usług kulturowych

Rynki dóbr kultury i usług kulturalnych da się scharakteryzować jako niezwykle skoncentrowane. Wielkie firmy wydawnicze i nowi dostawcy usług internetowych posiadają silną kontrolę nad procesem rozpowszechniania dzieł i dostaw usług. Więcej informacji o skupieniu rynku mediów znajduje się w ramce poświęconej oligopolom w rozdziale 5.

Część z tych skoncentrowanych kanałów dystrybucji, w szczególności dystrybucji cyfrowej, jest bardziej otwarta na pomysł zaoferowania do sprzedaży większej ilości dzieł. Istnieją jednak niepokojące sygnały wskazujące na to, że ta teoretyczna otwartość nie prowadzi do większego zróżnicowania rynku, z uwagi na skoncentrowane działania promocyjne w krótkim czasie, mechanizmy DRM, które *de facto* są narzucone autorom przez wydawców, jak też mechanizmy dostępu na platformach nieprzychylnie patrzących na treści o średniej popularności. Część problemów tego typu da się rozwiązać poprzez uznanie prawa do nierynkowego dzielenia się dziełami, lecz w ograniczeniu innych niezbędne będzie wprowadzenie mechanizmów konkurencji — pod postacią działań antymonopolistycznych, osłabianie działań nadużywania pozycji dominującej, czy ustanawianie otwartych standardów.

Wymagania uczciwego handlu w stosunku do ofert handlowych

Jednym z pozytywnych skutków rozwoju technologii informatycznej i internetu jest pojawienie się na rynkach zawartości uczciwych ofert handlowych. W szczególności dotyczy to niektórych dostawców, przekazujących znaczną część pozyskanych kwot twórcom. Oferty te mają obecnie charakter przeważnie niszowy, gdyż są ofiarami konkurencji ze strony ofert dotychczas dominujących, które prawidłowo należałoby nazwać „nieuczciwymi”.

Minimalne wymagania co do uczciwości w stosunku do autorów i innych współtwórców, biorące pod uwagę różnicę w strukturze kosztów w przypadku mediów cyfrowych, są możliwym do przyjęcia rozwiązaniem prawnym. Można je osiągnąć poprzez dobrowolną samoregulację przebiegającą pod czujnym okiem społeczeństwa, lecz również poprzez politykę motywacji i normalizacji. Istotne powinny być też zapisy w kontraktach i prawo nimi rządzące, na przykład zabraniające ogólnego praktykowania potrącania kosztów akcji promocyjnych z konta autorów i innych współtwórców dzieł.

Zdecydowane i skuteczne wymogi co do neutralności internetu

W ciągu ostatnich dwóch lat neutralność sieciowa, czyli równorzędna transmisja bitów danych we wszystkich sieciach, bez względu na pochodzenie owych pakietów, zawartości i wykorzystanych aplikacji i protokołów, stała się najgorętszą spośród kwestii podejmowanych w środowisku cyfrowym¹⁷⁴. Rządy przyjmowały w stosunku do niej

¹⁷⁴W ciągu ostatnich dwóch lat neutralność sieciowa, czyli równorzędna transmisja bitów danych we wszystkich sieciach, bez względu na pochodzenie owych pakietów, zawartości i wykorzystanych aplikacji i protokołów, stała się

różne punkty widzenia. Federalna Komisja Komunikacji wyraziła silne zaangażowanie w neutralność ruchu sieciowego w Stanach Zjednoczonych, lecz tę deklarację należy dopiero przekuć w skuteczne środki, co dodatkowo utrudnione jest przez silny sprzeciw dostawców telewizji kablowej i operatorów sieci komórkowych. Rządy krajów europejskich, w obliczu silnego lobbyingu firm telekomunikacyjnych nalegających na integrację pionową z producentami najszerzej rozpoznawalnych treści¹⁷⁵, czasami tolerują praktyki dyskryminacji, dając jedynie niesolidne i nieskuteczne gwarancje informacji konsumenckiej. Porozumienie zawarte między Google a Verizon, analizowane przez Zittraina (2010) i niejasność części zawartych w nim sformułowań pokazuje, że nawet firma taka jak Google, której sukces zbudowano na neutralności w ogólnie pojętym internecie, przygotowana jest na działania dyskryminacyjne w sieci, jeśli ma to promować niektóre z jej pobocznych interesów.

Jeśli nie przyjmie się wyśrubowanych i skutecznie egzekwowanych standardów neutralności sieciowej, rolę dotychczasowych strażników przejmą nowi stróże, utrzymujący sztuczną rzadkość kopii dzieł mimo przepastnej pojemności internetu. Stworzą sieci, dzięki którym „skanalizują” internet i sprawią, że będzie funkcjonował on podobnie do sklepu z ograniczoną przestrzenią wystawową, czy jak medium z ograniczoną przestrzenią na przyjmowane publikacje. Reszta ruchu sieciowego nie zaginie, lecz będzie przedmiotem dyskryminacji z uwagi na niską jakość usług, czy nawet problemy z podstawową dostępnością. Potencjał internetu jako narzędzia różnicującego kulturę zostanie zatracony, a przynajmniej poważnie osłabiony. Neutralność sieci może wydawać się pojęciem abstrakcyjnym, lecz jej brak da się odczuć w bardzo konkretny sposób.

Promowanie zgodnych z ideą dzielenia się usług komercyjnych

Nie chodzi bynajmniej o promowanie określonej formy biznesowej, lecz o zmaksymalizowanie zgodności nierynkowego dzielenia się plikami i ofert komercyjnych. Ma to znaczenie dla szczegółowej definicji tego, czym jest Kreatywny Wkład. Dla przykładu, media informacyjne mogłyby udostępniać swoje codzienne wiadomości tylko posiadaczom abonamentu, pozwalając na otwarte dzielenie się materiałami archiwalnymi. Dziennikarze lub podmioty ich zatrudniające (zależnie od obowiązujących ustaw i umów) mogłyby pobierać wynagrodzenia z Kreatywnego Wkładu za materiały udostępniane otwarcie. Można taki układ postrzegać jako wynagrodzenie za pracę na rzecz społeczeństwa, wykonywaną w ramach prywatnej organizacji istniejącej dla czerpania zysku.

Utrzymywanie kontroli nad skażeniem treści reklamami

Reklamy są tematem często poruszonym w świecie internetu. Początkowo pozwalały na pozyskiwanie środków z dostarczania ograniczonej wartości wielu użytkownikom, co w internecie jest zachowaniem typowym. Reklamy są jednak zjawiskiem wyjątkowo „zanieczyszczającym” media. Nawet pomysły takie, jak AdSense, które z definicji nie wymuszają koncentrowania uwagi użytkownika na ograniczonej treści (co jest plagą mediów finansowanych z reklam w sposób tradycyjny) niosą ze sobą zanieczyszczające skutki. Blogger, który korzysta z AdSense, publikuje nie dla jednej grupy odbiorców, a dla dwóch — czytelników i reklamodawców.

Należy skorzystać z doświadczeń tych mediów, którym udało się, przynajmniej przez jakiś czas, udostępniać informacje dobrej jakości, będąc częściowo finansowanymi z reklam — w szczególności należy skorzystać z doświadczeń gazet. Tak delikatna równowaga nie zaistniała sama z siebie — była skutkiem działań regulacyjnych w obrębie sygnalizowania obecności reklam, stosowania kodeksów etyki (niezależności zawartości merytorycznej publikacji lub zakazywania lokowania produktów w tekstach), czy wewnętrznych lub zewnętrznych sił przeciwdziałających nadużyciom. W internecie znaczną rolę mogą też odegrać nowości techniczne, pozwalające na przykład na blokowanie reklam. Wszystkie takie próby przeciwdziałania zanieczyszczeniu środowiska reklamami są zagro-

najgorętszą spośród kwestii podejmowanych w środowisku cyfrowym — patrz http://www.laquadrature.net/en/Net_neutrality.

¹⁷⁵Rządy krajów europejskich, w obliczu silnego lobbyingu firm telekomunikacyjnych nalegających na integrację pionową z producentami najszerzej rozpoznawalnych treści — patrz wyżej.

żone, lecz można je zregenerować, jeśli autorzy wraz z konsumentami zaczną odrzucać degradację jakości mediów.

10. MIERZENIE WYKORZYSTYWANIA UTWORÓW NA DRODZE DO SPRAWIEDLIWEGO PODZIAŁU ŚRODKÓW

Jesteśmy blisko założonego celu, czyli ustanowienia względnie całościowej i spójnej propozycji. Pozostała jeszcze jedna kwestia: czy da się precyzyjnie i rzetelnie zmierzyć nie-rynkowe wykorzystanie dzieł, by ustanowić podstawy systemu wynagradzania? Na ten temat w przeszłości pojawiło się szereg rozbieżnych opinii. Niektórzy kierujący organizacjami zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, którzy z niechęcią podchodzą do idei zalegalizowania dzielenia się plikami z jednakowymi opłatami pobieranymi od wszystkich użytkowników, wstępnie twierdzili, że kwantyfikacja użytkowania utworów nie jest możliwa i że system wynagradzania na niej oparty byłby wysoce podatny na nadużycia¹⁷⁶. Kiedy już system pomiarów użytkowania dzieł stał się niemal rzeczywistością gotową do wdrożenia, inni twierdzili, że problemu z jego wprowadzeniem nie ma, pod warunkiem, że to oni wdrożą rzeczony system¹⁷⁷. W końcu jeszcze inna grupa określiła system jako wewnętrznie niesprawiedliwy, gdyż wykorzystywane metody pomiarów zakładałyby użycie narzędzi statystycznych, podczas gdy wykorzystywane przez nich obecnie metody wyliczania innych źródeł przychodu dokładnie zliczają każde wykorzystanie dzieła¹⁷⁸. Tak postawiony sprzeciw zakrawa wręcz na ironię, gdyż wspomniane podmioty mierzą tylko bardzo ograniczony wycinek wykorzystywania dzieł w porównaniu z ilością, którą chce kwantyfikować autor niniejszej książki.

Tak rozbieżna argumentacja stanowi dodatkową motywację do oceny precyzji szacunków użytkowania utworów, z którą można zetknąć się w zastosowaniach praktycznych. Punktem wyjścia jest przedstawienie możliwego systemu pomiarów, wyszczególnienie niektórych jego aspektów i opisanie, czego system może dokonać, przyjmując realistyczne uwarunkowania. W dodatku C przedstawiono szczegółowo model systemu.

10.1. OGÓLNY SYSTEM MIERZENIA UŻYTKOWANIA DZIEŁ

Struktura

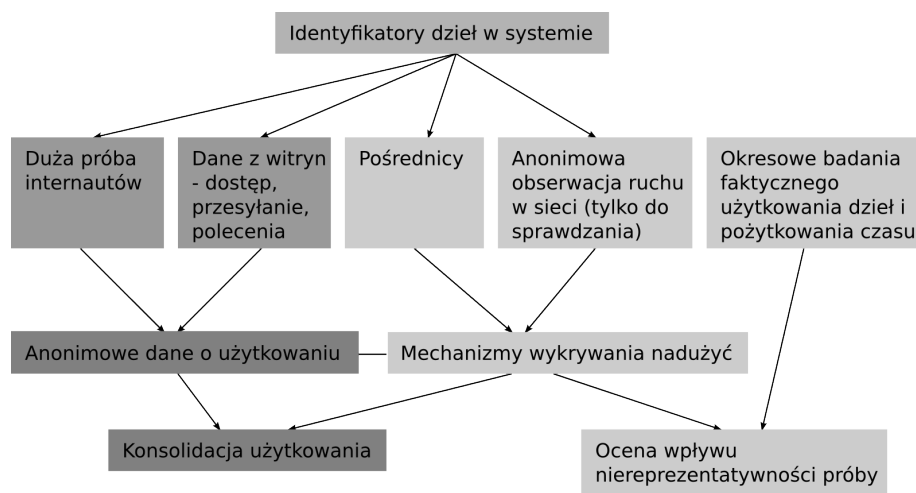
Fisher (2004, str. 223–234) opisał możliwy do zastosowania system pomiaru użytkowania dzieł w celu wynagradzania artystów. Był on w większości oparty na próbkowaniu w dużej grupie, lecz zawierał też mechanizmy alternatywne i uzupełniające, takie jak bezpośrednio wyrażane upodobania (na przykład co do stylów artystycznych). Proponowany w niniejszej pozycji system również zakłada wykorzystywanie próbek, pozostawiając bezpośrednie wyrażanie preferencji jednostek decyzjom o finansowaniu produkcji nowych dzieł. Podobnie do Fishera, autor zauważa, że uczciwy system wynagradzania nie musi zapisywać każdego wykorzystania dzieła, lecz winien z wystarczającą precyzją oceniać wykorzystywanie dzieła w porównaniu z innymi. Zaproponowany w tej książce system jest odmienny od zaproponowanego przez Fishera, działa też na inną skalę. Jest przy tym skromniejszy i ambitniejszy. Jego skromność wynika z tego, że nie stara się zmierzyć

¹⁷⁶Niektórzy kierujący organizacjami zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, którzy z niechęcią podchodzą do idei zalegalizowania dzielenia się plikami z jednakowymi opłatami pobieranymi od wszystkich użytkowników, wstępnie twierdzili, że kwantyfikacja użytkowania utworów nie jest możliwa i że system wynagradzania na niej oparty byłby wysoce podatny na nadużycia — Bernard Miyer, dyrektor wykonawczy SACEM, organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi francuskich muzyków i kompozytorów, wyraził ten punkt widzenia w trakcie radiowej debaty z udziałem autora niniejszej książki.

¹⁷⁷Kiedy już system pomiarów użytkowania dzieł stał się niemal rzeczywistością gotową do wdrożenia, inni twierdzili, że problemu z jego wprowadzeniem nie ma, pod warunkiem, że to oni wdrożą rzeczony system — Deklaracje Edouardo „Teddy’ego” Bautisty, prezesa SGAE – hiszpańskiej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi kompozytorów, autorów i wydawców oraz Pascala Rogarda, dyrektora zarządzającego SACD – francuskiej organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi autorów dzieł audiowizualnych i teatralnych, które padły w rozmowach z autorem niniejszej książki.

¹⁷⁸W końcu jeszcze inna grupa określiła system jako wewnętrznie niesprawiedliwy, gdyż wykorzystywane metody pomiarów zakładałyby użycie narzędzi statystycznych, podczas gdy wykorzystywane przez nich obecnie metody wyliczania innych źródeł przychodu dokładnie zliczają każde wykorzystanie dzieła — Laurent Petitgirard, były prezes SACEM, w rozmowie z autorem niniejszej książki.

wartości, którą użytkownicy uzyskują z dzieł, lecz tylko podaje, czy użytkownicy dzielili się plikami i czy pobierali lub przesyłali do internetu określone utwory. Ambicją systemu wyraża odniesienie się do większego zestawu dzieł i mediów niż muzyka klasyczna i filmy fabularne, co proponował Fisher.



Rysunek 10. 1 — Struktura ogólna możliwego systemu pomiaru wykorzystywania dzieł.

Istnieją dwa główne źródła danych do pomiarów: duża próba internautów włączonych ochotniczo do badania oraz dane o dostępie i wykorzystaniu ze stron udostępniających treści. Pierwsze źródło wykorzystywane jest do zliczania faktycznej wielkości zjawiska dzielenia się plikami, co stanowi główny obiekt zainteresowania niniejszej książki. Drugie źródło podaje dane o tym, jak użytkownicy faktycznie czytają treści, przesłuchują je czy oglądają w serwisach niekomercyjnych, a także w jaki sposób przesyłają swoje rekomendacje i korzystają z poleceń innych. Jeśli zalegalizowane zostanie nierynkowe dzielenie się utworami i jeśli wszyscy użytkownicy szerokopasmowego internetu zobowiązani zostaną do uiszczania opłat na rzecz kultury, to tych użytkowników i serwisy internetowe, których materiały składają się na ogół treści dostępnych w internecie, da się określić jako zbiorowego gwaranta uczciwego rozdysponowania wynagrodzeń. Pojawia się oczywiście jednostki dążące do wykorzystania słabości systemu, zaś inni mogą żywić takie zamiary i skutecznie je ukrywać. Trzeba będzie więc ustanowić szereg mechanizmów bezpieczeństwa i sprawdzania użytkowników pod wieloma kątami, by zapobiegać nadużyciom, wykrywać je i walczyć z nimi.

Należy jeszcze odpowiedzieć na pytanie, co stanowi „użytkowanie” dzieła, jakie dane zbierane będą od próby internautów i jakie dane pobierane będą ze stron internetowych, oraz w jaki sposób będzie odbywać się pozyskiwanie danych. Dla celów niniejszej książki „użytkowanie” definiuje się jako jakiegokolwiek działanie na publicznie dostępnych treściach świadczące o zainteresowaniu danym dziełem. Innymi słowy, w przypadku dzielenia się plikami mierzone użytkowanie to wejście jednostki w posiadanie pełnej kopii pliku przedstawiającego dzieło, bądź przesłanie tego pliku w publicznie dostępnych kanałach (w sieciach P2P dostęp do treści i ich wysyłanie innym są współbieżne). W przypadku treści, które można wykorzystać online od razu, w szczególności w przypadku wpisów na blogach lub innych treści, z którymi użytkownicy zapoznają się bezpośrednio w internecie, użycie dzieła będzie równoznaczne jego wyświetleniu w przeglądarce internetowej — całego lub jego długiego fragmentu w przypadku dokumentów rozciągniętych w czasie (np. materiałów wideo i nagrań audio). Można będzie również wykorzystać publiczne ujawnianie zainteresowania dziełem, odmienne od przesłania dokumentu lub pobrania go z niekomercyjnego serwisu; na przykład podlinkowanie do dzieła lub przywołanie go w tworzonych przez siebie treściach, o ile mechanizm ten nie będzie zbyt mocno podatny na nadużycia.

Broniony przez autora punkt widzenia zakłada, że zbierane dane nie muszą dotyczyć dokładnie tego, co użytkownicy robią z dziełami po ich pozyskaniu, w sferze prywatnej.

Każdy system, który wymagałby nawet od niewielkiej próby użytkowników podawania danych na temat prywatnego wykorzystywania dzieła po pobraniu je zawierającego pliku, zostałby odrzucony przez samych użytkowników, a przy tym prowadziłby do stworzenia absurdalnie skomplikowanego i najprawdopodobniej nieskutecznego systemu pomiaru użytkowania dzieł.

Fakt, że w systemie Kreatywnego Wkładu zbiera się dane o posiadaniu, dostępie i rekomendowaniu dzieł (można je nazwać śladami użytkowania) nie zaś twarde dowody zadowolenia użytkowników z obcowania z dziełem, na pewno zostanie przez niejedną osobę uznany za defekt tegoż systemu. Takie rozumowanie wydaje się autorowi niniejszej książki chybione. Fisher (2004, str. 225–226) zauważył, że gdy użytkownicy pobierają plik z muzyką, często nigdy go nie przesłuchują lub wysłuchują go tylko do momentu, w którym stwierdzają, że nie są utworem zainteresowani. W wielu przypadkach przesłuchują utwór tylko jednokrotnie, a wielokrotne odsłuchiwanie zdarza się rzadko. Jest to również prawdą w przypadku osób kupujących nagrania na CD, choć proporcje zachowań są nieco odmienne. Wiele z wykorzystywanych w dzisiejszych systemach prawa autorskiego mechanizmów pomiaru zadowolenia i zainteresowania użytkowników treściami nie jest lepszych, ani nawet dokładniejszych od zaproponowanego rozwiązania dostarczającego ślady użytkowania — dostępu, przesyłania innym i rekomendowania treści. Ustawowe licencje przyznawane rozgłośniom radiowym, składające się na system aktualnie odpowiedzialny za znaczną część wpłat na konto autorów i kompozytorów muzycznych, w wielu krajach są całkowicie statystyczne: odtworzenia danego utworu zliczane są co do sztuki, lecz przekazywane kwoty wyliczane są na podstawie ogólnej klasyfikacji społeczeństwa zakładającej pewną liczbę ludzi mogących odbierać programy radiowe, zaś w rzadkich przypadkach stosuje się narzędzia statystyczne wyliczające prawdopodobną liczbę odbiorców nadawanego programu o określonej porze¹⁷⁹. Opłaty za publiczne odtwarzanie muzyki w sklepach w czy restauracjach pobiera się od ich właścicieli (którzy wypłacane kwoty odzyskują od swoich klientów jako pokrycie całkowitych kosztów operacyjnych przedsiębiorstwa), przy czym istnienie jakiegokolwiek zadowolenia z odbierania muzyki jest niepewne. „Ślady” to wystarczająco celne określenie wskaźników zainteresowania dziełem, których suma stanowić będzie podstawę systemu wynagradzania twórców. Jeśli jest to konieczne, poszczególnym śladom można będzie przypisać określone wagi, lecz autor sugeruje, by ważenie śladów odłożyć do czasu, gdy zebrane zostaną doświadczenia z wdrożenia systemu i gdy lepiej da się zrozumieć praktyki użytkowników internetu i wewnętrzne działanie systemu wynagradzania twórców.

Dane o dostępie do dzieł i ich wykorzystaniu pochodzące z witryn udostępniających treści będą szczególnie istotne w przypadku mediów, gdzie występuje duża liczba dzieł i ich twórców, na przykład w przypadku blogów i serwisów zdjęciowych (nawet jeśli cały blog osobisty lub galerię zdjęć traktować jako jedno dzieło). Nie wolno ufać danym pochodzącym z serwisów, na pewno nie w sposób bardziej bezkrytyczny niż danym pochodzącym od użytkowników. Dane te jednak podlegają kilku mechanizmom kontroli, a co ważne, są w swojej dziedzinie wystarczająco wyczerpujące. Istotna jest również wzajemna niezależność dwóch przytoczonych źródeł danych. W celu wykrywania nadużyć łączone dane z obydwu źródeł można zestawić z innymi informacjami pochodzącymi z niezależnych źródeł. Trudno będzie wprowadzić przekłamania do wszystkich dodatkowych zbiorów danych naraz w przypadku wykorzystania obserwacji ruchu w internecie i na przykład danych od firm pośredniczących, mierzących liczbę odbiorców.

Na koniec warto zauważyć, że każdy system pomiaru użytkowania dzieł musi uwzględnić prowadzone co jakiś czas (na przykład co dwa lata?) badania reprezentatywnej grupy internautów, które mają na celu monitoring nierynkowych praktyk użytkowników internetu. Biorąc pod uwagę specyfikę badanej domeny, gdzie rzadkie praktyki mogą okazać się istotne, próba będzie musiała być duża, podobna do próby w badaniach bilansu czasu. Badania dostarczą wielu wartościowych danych na temat praktyk internautów, które nie są powiązane z transakcjami handlowymi, przez co jak dotąd nie zostały dostatecznie

¹⁷⁹... mogących odbierać programy radiowe, zaś w rzadkich przypadkach stosuje się narzędzia statystyczne wyliczające prawdopodobną liczbę odbiorców nadawanego programu o określonej porze — z punktu widzenia ustawowego licencjonowania materiałów do nadawania publicznego w programach edukacyjnych istnieje osiem klas stacji radiowych (CopyrightRoyaltyBoard, 2007).

dobrze zrozumiane. Wyniki badań będzie można wykorzystać w ocenie odchyień wynikających z badania stałej grupy ochotników, jak też z innych aspektów technicznych systemu wynagrodzeń. Nie oznacza to, że niezbędna będzie korekta systemu o wartość odchylenia; wcale nie jest absurdem przypisanie wyższej wagi do zachowań dobrowolnych uczestników badania — pod warunkiem, że uczestnictwo w badaniu będzie otwarte dla wszystkich chętnych. To samo dotyczy danych wynikających z wykorzystywania dzieł zamieszczonych we współtworzonych serwisach udostępniających dane. Można to postrzegać jako pewną formę nagrody oferowanej osobom wynagradzających twórców, co stanowi serce systemu współuczestnictwa.

Dalsze podrozdziały zawierają szereg informacji o charakterze technicznym, które stanowią szczegóły systemu pomiaru wykorzystywania dzieł, jak również rozważania na temat możliwej do osiągnięcia dokładności pomiarów. Proponowany przez autora system zdecydowanie nie jest jedynym funkcjonalnym rozwiązaniem, jest też otwarty na dalsze modyfikacje, ważne jest jednak, by pokazać, że istnieje co najmniej jedno podejście mogące spełnić wymagania precyzji i odporności na nadużycia.

Wymagania w stosunku do systemu pomiaru wykorzystywania dzieł

Skoro system pomiarów podaje dane wykorzystywane do wyliczania wynagrodzeń wypłacanych twórcom i współtwórcom, to sam musi być na tyle dokładny, by wypłacane wynagrodzenia były rzetelnie określone. W szczególności dotyczy to wynagrodzeń, które przewyższają kwoty „symboliczne”. Więcej na ten temat można przeczytać w podrozdziale 10.4, który wykorzystuje model obliczeń zawarty w dodatku C.

Często podnoszony argument przeciwko idei wynagradzania użycia utworów cyfrowych udostępnianych w nierynkowych transakcjach mówi, że system taki będzie podatny na nadużycia. To zagadnienie poddane jest analizie równoległe z precyzją wyliczeń, gdyż obydwie te kwestie są wzajemnie połączone. Ważne jest, by w tym miejscu wyjaśnić podstawy podejścia autora książki do nadużyć w zaproponowanym systemie.

Niedawno Andrew Odlyzko (2010), jeden z czołowych analityków internetu, opisał radości i bólczki płynące z tworzenia bezpiecznych systemów korzystających z niezabezpieczonych środków technicznych. Zasugerował dwa podejścia do tej kwestii, które wykorzystane zostaną w Kreatywnym Wkładzie: spowalnianie biegu wydarzeń i krzyżowe sprawdzanie niezależnych źródeł. Spowalnianie biegu wydarzeń to bólczka, szczególnie w obliczu faktu, że piękno współczesnej techniki i internetu leży w możliwości szybkiego i nieprzerwanego dostarczania danych. Nie da się jednak uniknąć konieczności przynajmniej częściowego spowolnienia. Podobnie jak każdy serwis internetowy wymaga środków ochrony przed *spambotami*, w kilku kluczowych punktach prac nad systemem pomiarów wymagana będzie reakcja człowieka. Tak będzie w momencie rejestracji uczestników dobrowolnej grupy badanych internautów, jak też w przypadku cyklicznego raportowania śladów wykorzystywania dzieł przez członków tejże grupy. Krzyżowe sprawdzanie danych jest kluczem do zapobiegania nadużyciom, ich wykrywania i ewentualnie do wszczynania odnośnych dochodzeń. Wprowadza wprawdzie szereg komplikacji w ogólnej konstrukcji systemu, lecz żaden cyfrowy system pomiarów nie obejdzie się bez takiego dodatku. Na szczęście na rynku dostępny jest szereg inspiracji, na przykład pod postacią szeroko rozpowszechnionego oprogramowania pokroju wtyczek antyspamowych do wolnego oprogramowania o nazwie WordPress¹⁸⁰. Wprowadzana do systemu technika będzie musiała być jeszcze bezpieczniejsza, gdyż zyski z nadużyć w systemie wynagrodzeń będą dostępne o wiele szybciej niż korzyści ze spamu. Żaden system nie będzie jednak bezpieczny na zawsze — przyjęte rozwiązania trzeba będzie poddawać przeglądowi w świetle pojawiania się nowych technik i podejść do wywoływania nadużyć. Mimo powyższego, nie powinno się przeceniać ogólnie rozumianego poziomu nadużyć w systemach społecznych, a w szczególności w systemach informatycznych.

Przeciwnie niż wmawia to ideologia, nadużycia w systemach społecznych takich, jak zaproponowany w niniejszej książce, nieczęsto pochodzą od „szeregowych” odbiorców. Większość nadużyć rodzi się w kręgach ustabilizowanych uczestników rynku, zaś nadużycia pieniężne wywodzą się ze zorganizowanych sieci. Typowym przykładem jest usta-

¹⁸⁰WordPress — patrz <http://www.wordpress.org>.

nowiony we Francji system zasiłków dla bezrobotnych w sektorze działalności twórczej i występów na żywo¹⁸¹. Gdy podniósł się całkowity koszt systemu, pośród możliwych przyczyn wymieniano nadużycia i defraudacje środków. Przeprowadzono niezależne badania, które udowodniły nadużycia w systemie, pochodzące głównie ze strony wielkich firm medialnych. W szczególności byli to nadawcy, w tym — co było odkryciem wręcz ironicznym — nadawcy publiczni, którzy ukrywali stałe zatrudnienie pod formą zatrudniania na czas określony, by możliwe było pobieranie zasiłku na tak zatrudniane osoby. Ustalono też, że bezpośrednie wycieki środków ze strony ich odbiorców były nieznaczące, nawet jeśli jednostki pobierały świadczenia za takie działania, których włączenie do systemu nie było pierwotnie planowane (Corsani i Lazzarat, 2008). Pojawiły się również głosy krytyki względem przekazywania wysokich zasiłków aktorom filmowym. Również nadużycia w systemie ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych ze strony świadczeniobiorców okazały się względnie niskie (CAF, 2010).

By można było zaakceptować system mierzenia użytkowania dzieł, nie może on wprowadzać mechanizmów kontroli, które zakładają domniemanie nadużyć, lecz nie może on również być naiwny. System musi po prostu mieć możliwość wykrywania nadużyć, gdy te się pojawiają i — jeśli to możliwe — zapobiegania ich powstawaniu. Nie istnieją systemy stuprocentowo odporne na nadużycia. Istniejące mechanizmy wynagradzania twórców oparte na prawie autorskim nie są bezpieczniejsze niż dajmy na to VAT. Tak samo niekompletnie szczelny będzie system proponowany przez autora, lecz nadużycia można łatwiej wykrywać, można ograniczać motywacje gospodarcze do nadużywania słabości systemu, można na różne sposoby eliminować z pomiarów dane prowadzące do nadużyć, czy karać defraudację. Wynagrodzenia oparte są na względnych poziomach użytkowania dzieł, więc najlepszą ochroną przed nadużyciami będzie ogrom rzetelnych danych, lecz z uwagi na to, że łatwe jest wygenerowanie fałszywych danych, trzeba będzie utrudnić ich wprowadzenie do systemu.

10.2. REJESTRACJA I IDENTYFIKACJA DZIEŁ W WERSJI CYFROWEJ

System wynagrodzeń nie może działać bez zidentyfikowania dzieł, które będą wprowadzane do nierynkowego obiegu. W wykrywaniu nieautoryzowanego dzielenia się plikami, posiadacze praw autorskich i ich prywatni kontrahenci wykorzystują systemy automatycznego rozpoznawania plików. Choć od poprzednich badań w tej materii, dokonywanych przez autora w latach 90. XX wieku, wiele się zmieniło, systemy automatycznego rozpoznawania zawartości plików mają wewnętrzne ograniczenia dotyczące kosztu, stopnia skomplikowania i ilości rzetelnie zidentyfikowanych dzieł¹⁸². We wdrożeniu francuskich praw HADOPI, przedstawiciele posiadaczy praw autorskich śledzą wykorzystywanie 10 tysięcy utworów i tysiąca plików wideo, co stanowi śmiesznie nikły wycinek zasobów kultury, choć pokazuje jednoznacznie, w czym interesie działają owe podmioty. Systemy identyfikacji treści nakierowane na użytkownika, takie jak Shazam¹⁸³, pozwalają posiadaczom telefonów komórkowych na rozpoznanie do 8 milionów utworów na podstawie dziesięciosekundowych fragmentów. Choć dane na temat skuteczności rozpoznawania utworów nie są dostępne, takie systemy zdecydowanie stanowią przełom technologiczny. W przypadku proponowanego systemu takie karkołomne popisy nie są jednak konieczne: w kontekście wynagradzania i zalegalizowanych działań na szczęście istnieje łatwiejsza droga — należy przenieść ciężar dobrowolnego zarejestrowania i oznaczenia utworów na ich producentów.

Tradycje rejestracji dzieł są różnorodne. W Stanach Zjednoczonych rejestracja dzieł była warunkiem koniecznym do objęcia ich ochroną prawa autorskiego do momentu opracowania ustawy *Bern Convention Implementation Act* z roku 1988, którą wprowa-

¹⁸¹ Typowym przykładem jest ustanowiony we Francji system zasiłków dla bezrobotnych w sektorze działalności twórczej i występów na żywo — zasiłek dla bezrobotnych osób grających tymczasowo w przedstawieniach.

¹⁸² Choć od poprzednich badań w tej materii, dokonywanych przez autora w latach 90. XX wieku, wiele się zmieniło, systemy automatycznego rozpoznawania zawartości plików mają wewnętrzne ograniczenia dotyczące kosztu, stopnia skomplikowania i ilości rzetelnie zidentyfikowanych dzieł — są one oczywiście z definicji niezdolne do rozróżnienia prawnego wykorzystania dzieła od nieprawego.

¹⁸³ Shazam — patrz <http://www.shazam.com>.

dzono rok później¹⁸⁴. Rejestr prawa autorskiego w USA zawiera 61 milionów wpisów, z czego 16 milionów w cyfrowej bazie danych. Dla porównania w Europie zarejestrowanie dzieł nie jest warunkiem koniecznym do późniejszych roszczeń autorów z tytułu prawa autorskiego, nawet jeśli w niektórych krajach istnieją ustawy wymagające depozytu dzieł w odpowiednich systemach. Autor niniejszej publikacji proponuje odmienny system rejestracji dzieł, podobny do opisanego przez Fishera (2004, str. 203–205). Można ograniczyć go do minimum pozwalającego na zarządzanie systemem wynagrodzeń poprzez ustanowienie następujących mechanizmów:

- Identyfikacja rejestrującego;
- Poświadczenie przez rejestrującego faktu bycia współodpowiedzialnym (w sensie: bycia autorem, wykonawcą lub współtwórcą technicznym, który czerpie korzyści z praw pokrewnych) za powstanie dzieła lub bycia upoważnionym do pobierania wynagrodzenia przez pozostałych współtwórców. Zastosowanie będzie miało domniemanie uprawnienia¹⁸⁵ — ważność stwierdzeń nie będzie podlegać sprawdzaniu (patrz poniżej);
- Identyfikacja twórców i współtwórców dzieła oraz ich udziału w powstaniu tegoż (patrz poniżej);
- Podanie adresu URI wskazującego na kopię referencyjną lub lokalizacji dzieła dostępnego w internecie — współczesne ujęcie egzemplarza;
- Przyporządkowanie dziełu unikalnego kodu identyfikacyjnego, który, jak da się zauważyć później, może być ściśle związany z URI.

W krajach, w których obowiązuje tradycja rejestrowania dzieł, na przykład w Stanach Zjednoczonych, naturalne jest, by rejestr stał się jednocześnie agencją rejestrującą; w innych krajach trzeba będzie ustanowić nowe organizacje. Rejestr musi być publiczny, możliwy do przeszukiwania i pobierania, by twórcy i ich przedstawiciele mieli szansę sprawdzać, czy ich dzieła nie zostały z naruszeniem zasad zarejestrowane przez innych. W takich przypadkach niezbędne będzie wszczęcie procedury sprzeciwienia się takiej rejestracji, jak też wprowadzenie sankcji przeciwko nieuprawnionej rejestracji dzieł. Proces zarejestrowania dzieła w internecie powinien przebiegać w kilka minut. Jeśli będzie on dłuższy lub jeśli pojawią się związane z nim koszty transakcyjne, będzie to przeszkodą dla zróżnicowania odbiorców wynagrodzeń. Odmienne niż Fisher (2004), autor tej książki uważa, że rejestracja powinna być darmowa dla twórców, a jej finansowanie powinno pochodzić z kosztów zarządzania Kreatywnego Wkładu, szacowanych w podrozdziale 10.5. Powinno się również umożliwić zbiorową rejestrację dzieł, na przykład zawartych już w rejestrze praw autorskich, czy dzieł zarejestrowanych przez różne organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. W obydwu przypadkach ostrożnie trzeba będzie jednak podejść do proporcji wynagrodzenia wypłacanych poszczególnym współtwórcom — tego typu informacji nie da się w bezpośredni sposób przenieść z innych systemów rejestracyjnych, gdyż zależą od ustaleń prawnych i/lub kontraktów, co zostało opisane wcześniej.

Należy zauważyć, że rejestracja opisana w niniejszym podrozdziale nie jest formalnością w rozumieniu punktu 5.2 aktu paryskiego konwencji berneńskiej¹⁸⁶: nie jest ona warunkiem uzyskania ochrony prawem autorskim ani udzielania posiadanych praw w procedurach prawa autorskiego.

Warto jest przyjrzeć się bardziej szczegółowo unikatowemu identyfikatorowi i związanym z nim informacjom. Istnieje w tej dziedzinie międzynarodowy i szeroko stosowany standard, na przykład w kontekście archiwów publikacji naukowych; jest nim cyfrowy identyfikator obiektów DOI, *Digital Object Identifier* (Paskin, 2008). Równoległe istnieją inne systemy, funkcjonujące w określonych kategoriach wydawnictw, jak na przykład numery ISBN¹⁸⁷ identyfikujące książki. Charakter DOI sprawia, że jest on dobrze przy-

¹⁸⁴Bern Convention Implementation Act — patrz http://en.wikipedia.org/wiki/Berne_Convention_Implementation_Act_of_1988.

¹⁸⁵Zastosowanie będzie miało domniemanie uprawnienia — z założeniem, że osoba rejestrująca ma prawo do zarejestrowania dzieła. Nie należy tego mylić z innym uprawnieniem wynikającym z prawa autorskiego, pozwalającym na egzekwowanie prawa autorskiego bez rejestrowania dzieła.

¹⁸⁶Należy zauważyć, że rejestracja opisana w niniejszym podrozdziale nie jest formalnością w rozumieniu punktu 5.2 aktu paryskiego konwencji berneńskiej — patrz http://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/trtdocs_w0001.html.

¹⁸⁷ISBN — *International Standard Book Number*, międzynarodowy znormalizowany numer książki

stosowany do funkcjonowania w systemie wynagrodzeń dla szerokiego zakresu dzieł. W żaden sposób nie uwzględnia on natury dzieł. Tworzenie i rozdzielanie unikalnych identyfikatorów plików można powierzyć wielu agencjom. DOI umożliwi zaistnienie trwałego połączenia pomiędzy identyfikatorem pliku a identyfikatorem zasobu (URI) wskazującym na egzemplarz referencyjny dzieła lub jego lokalizację w internecie — te informacje rejestrujący może uaktualniać, gdy jest to konieczne. Identyfikatory mogą dotyczyć prac zbiorowych na różnych poziomach ich istnienia, pozwalając na zdefiniowanie identyfikatora dla całego bloga lub galerii zdjęć. Jest to ważne w przypadku wynagradzania dzieł stanowiących kompozycję wielu jednostek, z których każda (rozważana oddzielnie) mogłaby nie zostać zauważona tak, by kwalifikować się do minimalnej kwoty wynagrodzenia. Takie grupowanie można zastosować tylko do dzieł dostępnych pod jednoznacznie określonym adresem w internecie, stanowiących zbiór, któremu można przyznać wynagrodzenie jako całości.

Wykorzystanie DOI może wywołać pewne głosy sprzeciwu na gruncie tego, że standard DOI nie jest do końca otwarty: w jego wdrażaniu zastosowanie mają określone patenty¹⁸⁸. Mimo tego zastrzeżenia, autor niniejszej pozycji zdecydował o wykorzystaniu DOI, jako przykładu dobrowolnego systemu identyfikacji spełniającego wszelkie istotne wymogi funkcjonalne.

Oprócz nadużyć w procesie rejestracji dzieł, kolejnym możliwym nadużyciem jest produkcja i wprowadzanie do obiegu kopii dzieł, w których identyfikator zastąpiono wskazaniem innego dzieła. Wykrywanie takiego procederu i zapobieganie mu jest względnie proste i przebiega z wykorzystaniem mechanizmów sprawdzania integralności kryptograficznej¹⁸⁹. Ujawnienie nadużyć i osób, które ich dokonały, również powinno być środkiem zapobiegawczym o dużej sile rażenia.

10.3. ZBIERANIE DANYCH

Duża próba internautów-ochotników pozostawiających anonimowo ślady użytkowania dzieł odgrywa kluczową rolę w proponowanym systemie wynagradzania współtwórców. Gdyby w badaniu uczestniczyła duża część internautów, mogłoby ono stanowić jedyne źródło danych o użytkowaniu dzieł. Mobilizacja wystarczająco wysokiej liczby uczestników wymagałaby jednak poprowadzenia kampanii informacyjnej na skalę całego społeczeństwa, a sam system zbierania danych byłby skuteczny tylko wtedy, gdyby użytkownikom dano proste do użycia narzędzia i gwarancję prywatności, efektywności i rzetelności przetwarzania pozyskanych informacji. Jest to kluczowy powód ograniczenia ilości danych zbieranych od użytkowników do informacji o dostępie do dzieł i udostępnianiu ich dalej (lub poleceniu i linkowaniu). Mając na uwadze realizm całości układu, autor przyjął, że po pierwotnym wprowadzeniu Kreatywnego Wkładu, przy odpowiednim czasie na przygotowanie, do badania może przystąpić 1/400 użytkowników szerokopasmowego internetu w danym kraju, czyli ok. 400 tysięcy internautów w Stanach Zjednoczonych lub 100 tysięcy we Francji.

Kluczową kwestią jest to, jak uczestnicy badania dostarczą ślady użytkowania. Autor proponuje następujące kroki:

- Każdy użytkownik może rejestrować się jako uczestnik badanej grupy. Będzie musiał podać dane osobowe, jak też działający adres e-mail — te dane będą chronione przez zasady poufności. Na komputerze użytkownika wygenerowane zostaną klucze kryptograficzne, umożliwiające autoryzację w procesie raportowania śladów użytkowania

¹⁸⁸Wykorzystanie DOI może wywołać pewne głosy sprzeciwu na gruncie tego, że standard DOI nie jest do końca otwarty: w jego wdrażaniu zastosowanie mają określone patenty — patenty te można podważyć w Europie jako patenty informacyjne, których ważności nie potwierdza konwencja o udzielaniu patentów europejskich z Monachium. Ważność patentów można podważyć również w Stanach Zjednoczonych na mocy prawa sądowego dotyczącego patentów informacyjnych wykorzystanych w modelach biznesowych. Możliwe jest również składanie wniosków wstecz, jak to ma miejsce w przypadku patentów informacyjnych oraz dotyczących oprogramowania.

¹⁸⁹Wykrywanie takiego procederu i zapobieganie mu jest względnie proste i przebiega z wykorzystaniem mechanizmów sprawdzania integralności kryptograficznej — należy to zrobić w sposób, który nie uniemożliwia modyfikacji dzieła w celu adaptacji do określonych kanałów rozpowszechniania czy formatów, jak też tworzenia utworów zależnych autoryzowanych przez twórcę.

(patrz dodatek C.4). Użytkownik otrzyma zalecenie, by nie ujawniał swojego identyfikatora i klucza kryptograficznego. Mimo dążenia do jak największego ułatwienia uczestnictwa w badanej grupie, możliwe, że proces rejestracji będzie trzeba spowolnić, wymagając określonego uzgodnienia lub innych metod przeciwdziałających nieprawnej rejestracji, na przykład przez automaty.

- Użytkownicy otrzymają wybór wolnych/otwartych wtyczek do aplikacji umożliwiających dostęp do treści i ich przesyłanie: przeglądarek internetowych, klientów FTP i grup dyskusyjnych, klientów sieci P2P, narzędzi do blogowania i publikacji¹⁹⁰. Oprogramowanie będzie można skonfigurować tak, by nie przysyłać określonych śladów, zależnie od sposobu wykorzystywania treści do momentu, gdy treści będą mogły być jednoznacznie zidentyfikowane.

- Ślady użytkowania będą zapisywane na komputerze użytkownika i przesyłane do agencji zbierającej dane na wskazanie użytkownika, co najmniej raz do roku. Przed przesłaniem danych użytkownik będzie mógł przejrzeć gotowy do przesłania zestaw i usunąć informacje, których nie chce ujawniać. Tryb przesyłania danych do zbierającej je agencji ograniczy możliwości tworzenia fałszywych zbiorów informacji. Dodatkowe mechanizmy ułatwiające wykrywanie fałszywych śladów użytkowania opisane są w Dodatku C.

- Opcjonalnie możliwe będzie zatrzymanie przesłania śladów użytkowania tych dzieł, za które dany użytkownik może pobierać wynagrodzenia. Nic oczywiście nie powstrzyma twórców przed poproszeniem znajomych o zarejestrowanie się w systemie zbierania danych i obcowanie z ich pracami, gdyż samo w sobie nie stanowi to defraudacji środków, będzie to jednak dość czasochłonny sposób na pozyskanie wynagrodzenia.

Dane dostarczane przez serwisy zamieszczające dzieła (współtworzone przez użytkowników serwisy internetowe i dobrowolne społeczności udostępniające wzajemnie uczestnikom pliki) oraz pośredników będą w swej naturze podobne: będą składać się z anonimowych informacji dotyczących dostępu, przesyłania i zapewne rekomendowania oraz linkowania dzieł (dane będą anonimowe w odniesieniu do użytkowników). Serwisy internetowe będą musiały ponieść określone koszty w procesie udostępniania danych, a normalnym zachowaniem będzie pokrycie poniesionych przez nie kosztów ze środków agencji zbierających dane. Można im będzie dać gwarancję poufności danych: wszystkie zebrane informacje będą dostępne publicznie, lecz to, które dokładnie dane pochodzą z którego serwisu, będzie stanowić informację tajną. Nie powinno się obciążać serwisów internetowych do podawania śladów wykorzystywania dzieł, lecz można je do tego zachęcić, gdyż zbierane od nich dane przyczyniają się do wynagradzania twórców, co z kolei przekłada się na zysk operatorów serwisów. Trudno jest przewidzieć, jak ułoży się równowaga między bezpośrednim przesyłaniem plików między jednostkami a dostępem poprzez przesyłanie dzieł do serwisów zbierających materiały w świetle zalegalizowania procesu dzielenia się. Jest jednak prawdopodobne, że przynajmniej w początkach funkcjonowania systemu ilość zbieranych śladów użytkowania z serwisów internetowych będzie co najmniej o jeden rząd wielkości wyższa niż ilość danych dostarczanych przez dobrowolnych uczestników badania wymiany plików (patrz niżej).

Obserwacja ruchu w internecie byłaby mechanizmem zarówno nieefektywnym, jak i podatnym na nadużycia, jeśli miałyby być ona wykorzystana bezpośrednio do wyliczania wynagrodzeń. Mimo tego, może to być użyteczny sposób na krzyżowe sprawdzenie zebranych śladów z względnie niezależnym źródłem, by wykryć potencjalnie złośliwe raportowanie. Dane pochodzące od pośredników, takich jak Flattr, czy od firm udostępniających dane z prób, pokroju Noank Media, mogą być równie użyteczne¹⁹¹.

¹⁹⁰ Użytkownicy otrzymają wybór wolnych/otwartych wtyczek do aplikacji umożliwiających dostęp do treści i ich przesyłanie: przeglądarek internetowych, klientów FTP i grup dyskusyjnych, klientów sieci P2P, narzędzi do blogowania i publikacji — może się wydawać dziwne, że autor korzysta z otwartego i darmowego oprogramowania, czyli takiego, którego użytkownicy mogą w nim dokonywać modyfikacji, w przypadku procesu, który musi być odporny na nadużycia. Zabranianie modyfikowania otwartego oprogramowania jest rzeczywiście sprzeczne z jego licencją. Jednak agencje zbierające dane postąpią w całkowicie prawidłowy sposób, jeśli zignorują dane, co do których nastąpiło podejrzenie, że wtyczka je generująca została zmodyfikowana. Podmioty zbierające dane mogą również podjąć działania zapewniające, że użytkownicy nie będą w stanie dokonywać modyfikacji we wtyczkach bez poinformowania o tym agencji wraz z przesłaniem danych.

¹⁹¹ Noank Media — jednostka Noank Media została założona w celu implementacji systemu pomiarów za proponowanego przez Fishera (2004). Nie wykazuje jednak dalszej aktywności.

10.4. WYDAJNOŚĆ SYSTEMU W JEDNYM MEDIUM

Jeśli wynagrodzenia mają być wypłacane ze względu na użytkowanie dzieł w każdym medium, konieczne będzie określenie, z jaką precyzją da się określić użytkowanie. W szczególności konieczne będzie udzielenie odpowiedzi na pytanie o to, czy wystarczająco precyzyjnie da się ustalić użytkowanie utworów względnie mało popularnych, których autorzy zasługują na wynagrodzenie i na nie liczą. Model wykorzystany w analizie tego zagadnienia dostępny jest w dodatku C. Przedstawione tu wyniki stanowią rezultat zastosowania modelu do dwóch odmiennych mediów w dwóch odmiennych krajach — jest to amerykański przemysł muzyczny oraz rynek blogów we Francji. W każdym przypadku modelowanie wyników pokazuje, że osiągnięcie wymaganej precyzji stanowiłoby początkowo trudne wyzwanie, podobnie jak zniechęcenie do nadużyć, jeśli wykorzystywano by tylko dane z grupy ochotniczej. Dane prezentują się jednak lepiej, jeśli dodatkowo wykorzystuje się ślady użytkowania z serwisów prezentujących treści.

W pierwszej kolejności zaprezentowane zostaną wyniki zastosowania modeli do obserwowanych zachowań grupy internautów-ochotników, po czym przedstawione będzie podejście umożliwiające obejście części ograniczeń wynikających z niewystarczającej ilości danych pozyskiwanych od ochotników dzięki wykorzystaniu danych generowanych przez serwery dostarczania treści.

Kluczowe parametry modelu są następujące:

- Jak wielkiego użytkownika możemy spodziewać się w nierynkowych wymianach dzieł w przeliczeniu na jeden utwór lub na jednego użytkownika? Zależy od tego ilość śladów użytkowania pobieranych od statystycznego użytkownika badania i z każdego serwisu.

- Model zakłada liczbę twórców, którym należałoby przyznać wynagrodzenie za prace publikowane w opisywanym medium, bez zakładania, że każde dzieło zostanie zarejestrowane do otrzymywania wynagrodzeń z tytułu Kreatywnego Wkładu.

- Końcowe pytanie dotyczy tego, jak zróżnicowany będzie rozkład popularności dzieł.

Szacunki autora jeśli chodzi o powyższe parametry niekoniecznie są dokładne, lecz w razie wątpliwości założył on najbardziej pesymistyczne scenariusze, czyli przyjął wartości, które doprowadzą do mniej dokładnych wyliczeń, lub zasygnalizował brak precyzji wyliczeń.

Single muzyczne w Stanach Zjednoczonych

Jak podano w dodatku C, punktem wyjścia jest hipoteza, że w Stanach Zjednoczonych jedna czwarta wynagrodzeń zostałaby przekazana twórcom muzyki. Oznacza to, że kwoty przekraczające 200 USD należałoby przekazać wstępnie 210 tysiącom muzyków, zaś kwoty przekraczające 40 USD — 1 050 000 osobom. Biorąc pod uwagę inne parametry, takie jak średnia ilość utworów przypadająca na jednego twórcę, czy odsetek utworów zarejestrowanych w celu pobierania wynagrodzenia, z odpowiednio wysoką precyzją należałoby określić użytkowanie 3 780 000 utworów.

Na podstawie powyższej hipotezy, gdyby raportowanie użytkowania dzieł pochodziło wyłącznie od ochotników włączonych do badania, pozyskano by rocznie od 333 do 536 śladów na jednego twórcę, którego należałoby wynagrodzić kwotą mieszczącą się powyżej granicy stawki „znaczącej”, czyli 200 USD. Liczba śladów użytkowania dla statystycznego twórcy wynagradzanego roczną kwotą przekraczającą 40 USD kształtowałyby się w granicach od 66 do 107. Te liczby uzyskano niezależnymi technikami badań (patrz dodatek C), a rozbieżność wyników jest skutkiem trudności w uzyskaniu dokładnych rezultatów wyliczeń. Nawet jednak biorąc pod uwagę najgorsze wartości, precyzja danych pochodzących z badania grupy ochotników byłaby prawidłowa: w przypadku wynagrodzenia rzędu 1000 USD, odpowiadającemu 1665 śladom użytkowania dzieła, w 95% przypadków uzyskano by błąd nieprzekraczający 5%¹⁹².

¹⁹²Nawet jednak biorąc pod uwagę najgorsze wartości, precyzja danych pochodzących z badania grupy ochotników byłaby prawidłowa: w przypadku wynagrodzenia rzędu 1000 USD, odpowiadającemu 1665 śladom użytkowania dzieła, w 95% przypadków uzyskano by błąd nieprzekraczający 5% — uzasadnienie tych stwierdzeń znajduje się w dodatku C.

Wprowadzenie do systemu błędnych śladów w procesie zbierania ich wśród ochotników wygenerowałoby sztuczny zysk (czyli wynagrodzenie) rzędu 60 centów (w najlepszym wypadku — 37 centów), co spowodowałoby, że oszustwa byłyby intratne. Oznacza to jednak w przypadku medium takiego, jak muzyka, użytkowanego w dużym kraju, konieczność stosowania dodatkowych zestawów danych o użytkowaniu dzieł, pochodzących od serwisów udostępniających dzieła w formie plików do pobrania lub strumieni. Niełatwo jest określić dokładnie, ile dodatkowych danych wygenerowałyby takie serwisy, lecz ostrożnie można założyć, że na każde dzieło będzie to 5 razy więcej śladów niż w przypadku badania użytkowników.

Blogi we Francji

Jak podano w dodatku C, autor pracował z założeniem, że 5% całościowej kwoty wynagrodzeń Kreatywnego Wkładu przekazanych zostanie blogerom. Jest to względnie wysoki odsetek jak na stosunkowo nowe medium internetowe, które jest tylko jednym z wielu nowych zjawisk, lecz wielkość ta jest uzasadniona, biorąc pod uwagę dający się obecnie zauważyć entuzjizm Francuzów do pisania blogów. W kraju zamieszkałym przez 64 miliony ludzi w internecie dostępnych jest 9 milionów blogów, z czego około 2,5 miliona wykazuje wysoką aktywność, a 500 tysięcy jest nie tylko aktywne, ale też twórcze¹⁹³. Liczba aktywnych blogów spada, gdyż część jest wypierana przez nowe media społecznościowe, takie jak Facebook, lecz liczba blogów, na których podejmuje się działania twórcze, nadal wzrasta.

Na bazie założenia, że wynagrodzić należałoby 5% blogerów, środki przekazano by 57 500 osobom. Najprawdopodobniej rejestracja blogów celem pozyskania wynagrodzenia będzie częściowa, więc precyzyjny pomiar użytkowania musiałby objąć dwukrotnie wyższą liczbę blogów, czyli 115 tysięcy.

Na podstawie dodatkowej ostrożnej hipotezy, mówiącej o średnim rocznym czytelnictwie powyżej zdefiniowanej liczby blogów (20 tysięcy odwiedzin rocznie), zakładając skoncentrowanie zainteresowania niższe niż wartość całkowita dla wszystkich mediów, można przewidzieć, że początkowo ustanowiony panel badanych zwróciłby 118 śladów użytkowania materiału, który wynagradzono by na poziomie przewyższającym wartość „znaczącą” i 33 w przypadku materiału wynagradzanego kwotami minimalnymi.

Oznacza to, że dane pochodzące wyłącznie od grupy ochotników włączonych do badania byłyby niewystarczające, by pomiary użytkowania uznać za precyzyjne. Dodatkowo odnotowano by wtedy wysokie ryzyko nadużyć: wprowadzenie fałszywego śladu do systemu byłoby warte 1,27 EUR.

W takich sytuacjach wykorzystywanie oprogramowania zarządzającego serwisami udostępniającymi treści i blogami, takimi jak Wordpress, i służącego automatycznemu raportowaniu śladów użytkowania, jest jeszcze bardziej nieodzowne, co najmniej do momentu pojawienia się o wiele liczniejszej grupy uczestników badania. Dodanie wyników generowanych bezpośrednio przez serwisy doprowadziłoby do wyższej precyzji, gdyż najprawdopodobniej udało się uzyskać ślady użytkowania dla co najmniej 1/4 dostępu do blogów, czyli 50 razy więcej danych¹⁹⁴, niż korzystając wyłącznie z danych podawanych przez ochotników. Oprócz wymogów precyzji obliczeń, pozwoliłoby to również na zmniejszenie atrakcyjności nadużyć. Wykorzystywanie wyłącznie danych generowanych przez same serwisy jest jednak odradzane z dwóch powodów: nie wolno im ufać bardziej bezkrytycznie niż danym raportowanym przez użytkowników, zaś

¹⁹³ W kraju zamieszkałym przez 64 miliony ludzi w internecie dostępnych jest 9 milionów blogów, z czego około 2,5 miliona wykazuje wysoką aktywność, a 500 tysięcy jest nie tylko aktywne, ale też twórcze — znakomita większość francuskich blogów to publikacje nastolatków skupione w serwisie Skyblog. Oczywiście część z nich wykazuje się oryginalnością, lecz większość jest stereotypowa. Źródłem pierwszych dwu liczb jest publikacja Giazziogo (2008). Liczba blogów wykazujących twórczy wysiłek jest wartością przybliżoną przez autora: dla celów niniejszej książki nie jest istotna pomyłka w tej wartości, nawet jeśli rozbieżność dochodzi do 2 rzędów jednostek. „Wysiłek twórczy” można tu zdefiniować jako formę osobistej oryginalności formy, zawartości lub wyrażanych idei czy przedstawianych faktów.

¹⁹⁴ Dodanie wyników generowanych bezpośrednio przez serwisy doprowadziłoby do wyższej precyzji, gdyż najprawdopodobniej udało się uzyskać ślady użytkowania dla co najmniej 1/4 dostępu do blogów, czyli 50 razy więcej danych — pięćdziesiąt a nie sto razy, gdyż w modelu raportowania użytkowania dzieł przez ochotników założono, że członkowie badanej grupy będą czytali blogi dwa razy częściej niż ogół ludności.

korzystanie z usług ochotników udostępniających ślady użytkowania wzmacnia obraz systemu wynagrodzeń jako systemu tworzonego przez wszystkich.

10.5. KOSZTY ZARZĄDZANIA

Każdy system wypłacania wynagrodzeń wprowadzony na szeroką skalę będzie wymagał ponoszenia kosztów zarządzania. Powinny one wynosić kilka procent kwot wypłacanych jako wynagrodzenia. System nierynkowego dzielenia się utworami, dzięki szerokiemu wykorzystaniu internetu, będzie charakteryzować się niższymi kosztami zarządzania, niż notują to aktualnie działające organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi. Mimo powyższego, utrzymywanie rejestrów, zbieranie dużych ilości danych, wykrywanie nadużyć i przeciwdziałanie im, współpraca z organizacjami zarządzania finansami i nadzorowanie ich działalności, jak też prowadzenie regularnych badań aktywności w internecie będzie wymagać określonych środków finansowych oraz kompetentnego personelu. Dla porównania, roczny budżet amerykańskiego biura ds. prawa autorskiego to 50 milionów USD, przy czym większość tej sumy pochodzi z opłat wnoszonych przez użytkowników.

Oczekuje się, że działania agencji przywołanej (lub przywołanych) w rozdziale 9 pochłoną kwotę równoważną około 2% środków Kreatywnego Wkładu. Dodatkowo pojawią się koszty związane z zarządzaniem przekazywaniem wynagrodzeń i funduszy, które zapewne zamkną się podobną kwotą. Końcowa kwota 4% ogółu środków — 214 milionów USD dla Stanów Zjednoczonych, 35 milionów EUR dla Francji i 49 milionów EUR w przypadku Niemiec — i tak jest znacznie niższa od kosztów zarządzania aktualnie działających systemów wynagrodzeń i zachęt twórczych, w tym tych systemów, które zarządzane są przez prywatne organizacje. Dla przykładu, Kickstarter przeznaczają 5% swoich środków na zysk i pokrycie kosztów operacyjnych¹⁹⁵.

¹⁹⁵Dla przykładu, Kickstarter przeznaczają 5% swoich środków na zysk i pokrycie kosztów operacyjnych — patrz [://www.kickstarter.com/help/faq](http://www.kickstarter.com/help/faq).

II. WYJAŚNIENIA I KONTRARGUMENTACJA

W ciągu ostatnich kilku lat w krajach, gdzie pojawiły się propozycje finansowania działalności twórczej przez internautów przy jednakowej wysokości opłat od każdej jednostki, zakładające dodatkowo legalizację procesu dzielenia się plikami, wykształciła się żywa debata. Większość zaproponowanych rozwiązań jest odmienna od systemu proponowanego w niniejszej publikacji, gdyż przyjmują one ideę wkładu użytkowników jako przeznaczanego na rekompensaty wypłacane twórcom. Niniejszy rozdział podejmuje najczęściej krytykowane aspekty. Niektóre z nich zostały wzięte pod uwagę w procesie budowania proponowanego rozwiązania, więc nie wszystkie głosy krytyczne dotyczą Kreatywnego Wkładu.

Autor chciałby odnieść się do kluczowych kwestii w sposób zwięzły i rzeczowy, ujmując całość w formule „Najczęściej zadawanych pytań (FAQ)”. „Pytania” podzielono na trzy kategorie: prośby o szersze objaśnienie, kontrargumenty wysnuwane przez zwolenników dzielenia się z jednej strony i przeciwników tego procesu z drugiej. Ten zbiór pytań i odpowiedzi zdecydowanie nie ma na celu zakończenia debaty, której kontynuacja jest mile widziana, lecz raczej wyjaśnienie punktu widzenia autora, by dalsza debata przebiegała w jasno zdefiniowanym kontekście.

II. I. WYJAŚNIENIA

1. *Które media podlegają Kreatywnemu Wkładowi?*

Wszystkie media zawierające treści chronione prawami autorskimi, oprócz oprogramowania i baz danych, które można chronić prawem autorskim. Kwestia włączenia do systemu publikacji naukowych jest niepewna. Należy zauważyć, że powyższa definicja stara się doprowadzić do sytuacji, w której wynagrodzenie i wsparcie przyznawane jest tylko oryginalnemu dziełu. Nie wolno jej interpretować jako ustanowienia podstawy do wynagrodzenia w prawie autorskim.

2. *Co z materiałami niepodlegającymi prawu autorskiemu — danymi, faktami, doniesieniami prasowymi, czy innymi materiałami w domenie publicznej?*

Nikt nie może ubiegać się o wynagrodzenie z tytułu obracania materiałami w domenie publicznej. Projekty, których praca polega na zwiększeniu dostępności dzieł w domenie publicznej, czy na poprawieniu możliwości ich wykorzystania, są jednak prawowitymi beneficjentami Kreatywnego Wkładu, gdyż stanowią część środowiska twórczego.

3. *Dlaczego do systemu nie zostało włączone oprogramowanie, bazy danych chronione prawami autorskimi i najprawdopodobniej publikacje naukowe?*

Nie są one częścią Kreatywnego Wkładu, gdyż w ich przypadku są już opracowywane lub zaimplementowane inne rozwiązania¹⁹⁶.

Pierwszą powinnością w tych domenach będzie powstrzymanie się od tworzenia kolejnych utrudnień wolnego dostępu do opublikowanych zasobów wiedzy. W tym względzie należy przywołać ustalenia Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady w sprawie ochrony baz danych¹⁹⁷. W niektórych przypadkach wymagane będą nowe modele finansowania, zezwalające na wprowadzanie innowacji technicznych, które umożliwią dokonywanie w zbiorze wspólnych materiałów działań redaktorskich właściwych dla publikacji naukowych. W tych domenach wypróbowuje się już pierwsze rozwiązania. Istotna jest również polityka przeciwdziałania dyskryminacji wolnego i otwartego oprogramowania.

¹⁹⁶ Nie są one częścią Kreatywnego Wkładu, gdyż w ich przypadku są już opracowywane lub zaimplementowane inne rozwiązania — w celu lepszego poznania specyfiki oprogramowania i baz danych warto przypomnieć sobie, jak dostały się one pod ochronę prawa autorskiego. W Stanach Zjednoczonych oprogramowanie i bazy danych zaczęto chronić po działaniach komisji CONTU w latach 70. XX wieku (informacje o tym opublikował w sieci Hollaar, 2003). W Europie debaty na ten temat prowadzono jeszcze przed konwencją monachijską o udzielaniu patentów europejskich z roku 1972, która wykluczyła oprogramowanie z listy produktów, które można opatentować. Podczas debat uznano, że zarówno oprogramowanie, jak i bazy danych są odmienne od innych jednostek chronionych prawem autorskim, zaś niektórzy sugerowali, by znalazły się one w domenie publicznej.

¹⁹⁷ W tym względzie należy przywołać ustalenia Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady w sprawie ochrony baz danych — Dyrektywa 96/9/EC.

Autor zdecydował o zawężeniu zakresu Kreatywnego Wkładu do dzieł informacyjnych, ekspresyjnych i twórczych, gdyż wydało mu się, że istniejące podejścia do dzieł mogłyby ulec zachwianiu, gdyby do systemu włączyć oprogramowanie, bazy danych i publikacje naukowe.

Jeśli jeszcze raz rozważy się powyższe, to możliwe jest włączenie w system Kreatywnego Wkładu oprogramowania, baz danych i publikacji naukowych, lecz po zmianach w całkowitej wartości finansowej systemu i przededefiniowaniu pojęcia dzieła. Niezbędne będą również działania w kwestii pomiaru użytkowania tak zdefiniowanych dzieł.

Wyłączenie publikacji naukowych może jednak wywołać pewnie problemy, gdyż niełatwo je czasami odróżnić od publikacji innego typu. Możliwe, że w tej kwestii niezbędne będzie przeprowadzenie dalszych debat, gdyż włączenie publikacji naukowych w ramy Kreatywnego Wkładu nie będzie wymagało adaptacji jego zasad. Końcowa decyzja może zależeć od tego, czy publikacje naukowe mają być głównie czytane przez środowiska badawcze i akademickie, czy przez członków społeczeństwa.

4. *Które dzieła włączone są do systemu?*

Każde dzieło w każdym medium, które rozpowszechnia się lub udostępnia w wersji cyfrowej jednostkom, za darmo lub za opłatą.

5. *Dlaczego nie dopuszcza się digitalizacji dzieł analogowych lub występów na żywo?*

Świat dzieł cyfrowych gotowych do udostępniania innym jest wspaniałą obietnicą przyszłości i już dał każdemu z nas określone możliwości, nadal jednak istotna jest dystrybucja dzieł w formie analogowej — te dwa światy najprawdopodobniej będą przez jakiś czas współistnieć. Rozszerzając ideę Marco Ricolfiego przedstawioną w publikacji *Copyright 2.0* (2009) autor sugeruje, by te dwa światy traktować oddzielnie, by dopomóc w okresie przejściowym ich wspólnego istnienia. Jest to równoznaczne z utrzymaniem jednej istotnej formy chronologii mediów, oddzielającej dystrybucję analogową lub występ na żywo od dystrybucji dzieła w formie cyfrowej. Można to też opisać jako uznanie prawa autora do autoryzacji dystrybucji jego dzieła w wersji cyfrowej, z którym nierynkowe dzielenie się nie koliduje.

Oznacza to, że nie będzie można zastosować prawa do dzielenia się w celu digitalizacji i rozpowszechniania dzieł osieroconych i wycofanych z publikacji. Stanowią one znaczny odsetek naszego dziedzictwa kulturowego, więc w celu jego odzyskania i upowszechnienia potrzebne będą inne mechanizmy. W przypadku dzieł osieroconych jedną możliwością jest licencjonowanie zbiorcze, bez rekompensat, lecz z funduszem gwarancyjnym, który zostałby ustanowiony na wypadek pojawienia się posiadaczy praw autorskich, a jednocześnie zapewniłby bezpieczeństwo prawne użytkownikom. W przypadku dzieł wycofanych z publikacji, prawidłowo sformułowane umowy wydawnicze zawierają zapisy zwracające autorom wszelkie prawa w sytuacji, gdy wydawca odmówi ponownego wydania ich dzieła w określonym (krótkim) okresie. Ten zapis mógłby stać się obowiązkowy.

6. *Czy dopuszcza się modyfikowanie dzieł?*

Autor uważa, że w celu zdecydowania o tym, czy zezwolić na niekomercyjne „remiksy” dzieł, czy tylko na modyfikacje uwzględnione w licencji Creative Commons – Bez utworów zależnych, stanowiącej, że „Takie modyfikacje, jakie są konieczne z technicznego punktu widzenia, by uwzględnić prawa innych mediów i formatów”¹⁹⁸, niezbędne jest przeprowadzenie dodatkowej debaty. Argumenty za każdą z powyższych opcji przedstawiono w podrozdziale 6.2. Jeśli autoryzowane zostanie dokonywanie modyfikacji dzieł, konieczne będzie wprowadzenie kilku zmian w systemie przyznawania wynagrodzeń. Powinno się w ich wyniku zachować prostotę owego systemu, co oznacza, że dzieła zależne spełniające kryteria oryginalności byłyby niezależnie nominowane do wynagrodzenia. Oznacza to, że zarejestrowanie dzieła zależnego stanowić będzie oświadczenie o jego oryginalnym charakterze, które może podważyć autor pierwotnego utworu. Jeśli dzieła zależne zostaną uznane jako prace niezależne, to muszą być odpowiednio oznaczone.

7. *Jak dzielona jest między poszczególne media całkowita kwota wynagrodzeń?*

¹⁹⁸ „Takie modyfikacje, jakie są konieczne z technicznego punktu widzenia, by uwzględnić prawa innych mediów i formatów” — patrz: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/legalcode>.

W celu zdecydowania o tym, czy dane będą zbierane osobno dla poszczególnych mediów i czy tak samo przekazywane będą wynagrodzenia, czy da się wszystkie media zebrać w jeden system, należy przeprowadzić debatę. W mniemaniu autora podejście rozdziałające poszczególne media będzie w początkowych fazach działania systemu bardziej wiarygodne. Przeprowadzona w rozdziale 7 analiza uwzględniająca wszystkie media jest użyteczna do wyliczenia całkowitej liczby wypłacanych wynagrodzeń, lecz definicja dzieła i sposoby jego wykorzystywania różnią się w poszczególnych mediach tak bardzo, że — przynajmniej na razie — trudno będzie rozdzielać wynagrodzenia w systemie zbierającym wszystkie media w jeden worek. Oznacza to, że całkowitą kwotę wynagrodzeń trzeba będzie podzielić na części odpowiadające dziełom w różnych mediach. Oczywiście będą musiały ku temu istnieć solidne i obiektywne podstawy, lecz jak już zauważono w rozdziale 7, nie da się ustalić jasnych zasad podziału dzieł według mediów. Dobrego kryterium nie stanowi ani całkowita ilość udostępnianych informacji (w bitach), ani ilość czasu poświęconego na użytkowanie dzieła w każdym medium. Niewiele sensowniejsze jest też wykorzystanie aktualnie obowiązujących proporcji obcowania z każdym medium w dzisiejszej sytuacji gospodarczej.

Jedno z możliwych podejść mówi o tym, by wykorzystać preferencje internautów, wyrażane co roku — każda osoba przyznałaby określony udział swojego zainteresowania muzyce, innym nagraniom dźwiękowym, dziełom pisanim, materiałom wideo, itd. Pożądana jednak byłaby pewność co do kwot przekazywanych na dzieła w konkretnych mediach. Autor sugeruje więc, by podział dzieł według mediów był częścią mechanizmów rządowych zdefiniowanych w rozdziale 9.

8. Jaki jest pomysł na mierzenie użytkowania utworów w każdym medium?

Autor proponuje pozyskiwanie danych od grupy internautów dobrowolnie uczestniczących w badaniu. W sytuacjach, gdy przedstawiciele sektora medialnego starają się wprowadzić mechanizmy monitorujące nieautoryzowane działania jednostek społecznych, pojawia się zdecydowany odpór społeczeństwa. Trudno jest więc sobie wyobrazić, by społeczeństwo było gotowe na współpracę z sektorem mediów w jakiegokolwiek formie mierzenia użytkowania dzieł.

Uczciwe i wydajne przekazanie zgromadzonych kwot leży jednak w interesie internautów, którzy w tym zadaniu mogą okazać się najlepszymi sprzymierzeńcami. Na pewno pojawią się próby przejęcia wynagrodzeń w nieczysty sposób, poprzez bezpośrednie oszustwo albo przez próby wpłynięcia na wyniki pomiarów. Rozdział 10 przedstawia szczególny system, który wydaje się odpowiednio wydajny, a jednocześnie zapewnia możliwość wykrycia oszustwa lub sprawienia, że nie będzie ono opłacalne. System wykorzystuje dodatkowe źródła informacji uzupełniające dane dostarczone przez badaną grupę ochotników.

9. Kto decyduje o przekazaniu środków na projekty produkcyjne?

Środki na produkcję nowych dzieł przekazują użytkownicy szerokopasmowego internetu płacący składki na rzecz Kreatywnego Wkładu. By ich wybór był prostszy i dał się wydajniej zarządzać, sugeruje się wprowadzenie „instytucji” wzajemnie ze sobą konkurujących pośredników, w której użytkownicy przekazują środki rywalizującym o nie podmiotom, ujawniającym rządzące nimi zasady lub wspierane projekty. Takimi pośrednikami mogą być organizacje wspólnego finansowania, firmy umożliwiające wspólną produkcję (w tym firmy prowadzące duże projekty twórcze) a nawet fundusze publiczne w sferze sztuki, kultury i mediów, o ile ich statuty pozwalają na pozyskiwanie funduszy z zewnątrz, od osób prywatnych. Użytkownicy dokonywaliby wyboru co roku. Dobrym pomysłem mogłoby być ustalenie maksymalnej części (procentowo) składki, którą dany użytkownik mógłby przekazać jednej organizacji, co zasugerował już Muguet (2008). By zostać uwzględnionymi na liście potencjalnych odbiorców składek, pośrednicy musieliby spełnić określone zasady przejrzystości działań i demokratycznego zarządzania. Zgodność z takimi wymogami musiałaby oczywiście być sprawdzana, w czym również mogą pomóc sami internauci.

II.2. KRYTYKA ZE STRONY PRZECIWNIKÓW SYSTEMU

10. *Nierynkowe dzielenie się utworami jest czarną dziurą, która pochłonie w całości gospodarkę kreatywną*

Wielu krytyków wyraża takie obawy, lecz dostępne obecnie dowody tego nie potwierdzają. Teraźniejsza sytuacja mediów ma następujące charakterystyki:

- Znaczny odsetek dobrowolnego dzielenia się utworami przez samych autorów krótkich tekstów, fotografii, nowych mediów i formatów wideo, jak też niektórych gatunków muzyki (np. techno, electro);
- Znaczny i wzrastający rozmiar procederu nieautoryzowanego dzielenia się plikami zawierającymi dzieła w wersji cyfrowej w różnych mediach, przebiegającego przy użyciu różnych środków.

Nie istnieją dowody na kurczenie się ogółu gospodarki kreatywnej. Byłoby jednak nietaktem zaprzeczyć, że technologia informatyczna i internet wprowadziły znaczne zmiany — społeczeństwo samo staje się dystrybutorem dzieł. Niektórzy uczestnicy gospodarki, których modele biznesowe działają dzięki utrzymywaniu wyłącznej kontroli nad kopiowaniem i rozpowszechnianiem dzieł, będą zmuszeni do częściowego przemyślenia swoich strategii działania. Jest to szczególnie istotne w przypadku wydawców fonograficznych, jak też wideo, choć w mniejszym stopniu. Ważne jest, by uzmysłowić sobie, że ich działania przedstawiają sobą jedynie niewielki wycinek rynku w danym medium, więc dotknięte zostaną zmianami w równie cząstkowy sposób. Rola takich wydawców nie ogranicza się jednak wyłącznie do kopiowania i rozpowszechniania dzieł, więc jeśli niektóre z ich ról (jak na przykład dobór edytorski, wspieranie i promowanie artystów) zaniknęłyby, spowodowałyby to znaczną stratę w obrębie kultury. Niektóre z aspektów Kreatywnego Wkładu pomyślano tak, by ożywić takie właśnie role w nowym kontekście. Mimo powyższego, gracze rynkowi będą musieli wprowadzić znaczne zmiany w swoich modelach działania. Do tej pory część z nich, głównie czołowi wydawcy muzyczni, trzymali się fikcyjnej wizji zachowania wyłącznej kontroli nad sporządzaniem kopii dzieł. Skutkiem tego był drastyczny spadek objętości rynku, na którym nowi gracze oferowali nowe tytuły o coraz większej różnorodności, przy jednoczesnym braku dostępu z ich strony do kanałów dystrybucji i promocji. Uznanie prawa do dzielenia się utworami pomoże w przerwaniu tego błędnego koła, szczególnie jeśli wraz z tym prawem wprowadzi się silne zasady konkurencji w sąsiednich segmentach rynku, czyli np. na rynku koncertów i dystrybucji nagrań muzycznych.

11. *Dlaczego ktoś miałby kupić rzecz, którą może mieć za darmo?*

Właśnie takie pytanie zadali wydawcy muzyki, gdy ta stała się ważną częścią programu radiostacji, czyli w latach 20. XX wieku. W tym czasie płyty miały nad radiem niewielką przewagę: nie oferowały lepszej jakości dźwięku, zdecydowanie nie można było o nich powiedzieć, że są ergonomiczne, skoro trzeba było je zmieniać co trzy minuty¹⁹⁹. Ich jedyną przewagą leżała w fakcie fizycznego posiadania rzeczy (nośnika) i możliwości odtworzenia nagrania w momencie, który posiadacz uznał za odpowiedni. Radio miało jednak również określoną przewagę nad płytami, będąc sposobem na odkrycie wcześniej nieznannej muzyki, czy medium, w których słuchać można było transmisji koncertów. W niedługim czasie stało się głównym kanałem promocji nagrań. Wraz z upływem czasu wywoływało to niepożądane efekty koncentracji, gdyż stacje radiowe przekupywano lub w inny sposób nakłaniano do odtwarzania ograniczonej liczby utworów²⁰⁰. Przed nastaniem takich procederów radio stało się oczywiście błogosławieństwem wydawców muzyki.

Obecnie sytuacja przedstawia się zgoła inaczej, a osoby sprzedające treści cyfrowe będą musiały zapewnić dodatkową wartość sprzedawanych treści ponad to, co użytkownicy

¹⁹⁹ W tym czasie płyty miały nad radiem niewielką przewagę: nie oferowały lepszej jakości dźwięku, zdecydowanie nie można było o nich powiedzieć, że są ergonomiczne, skoro trzeba było je zmieniać co trzy minuty — patrz doskonały artykuł o płytach gramofonowych w angielskiej Wikipedii: [://en.wikipedia.org/wiki/Gramophone_record](https://en.wikipedia.org/wiki/Gramophone_record).

²⁰⁰ Wraz z upływem czasu wywoływało to niepożądane efekty koncentracji, gdyż stacje radiowe przekupywano lub w inny sposób nakłaniano do odtwarzania ograniczonej liczby utworów — proponowana w Brazylii w roku 2010 ustawa o prawie autorskim zawierała zapis o sankcjach w stosunku do firm fonograficznych, które płaciłyby stacjom radiowym za nadawanie określonych utworów (Colombo, 2010).

dostają w wyniku pobrania pliku z wykorzystaniem jednego z mechanizmów dzielenia się plikami. Wartość dodana może przybierać różne postaci — od zagwarantowania określonej jakości, przekazania dzieła w wyjątkowo atrakcyjnej postaci, po formę łatwiejszą do długoterminowego przechowywania niż pliki. Dostawcy komercyjni mogą przyciągać użytkowników płacących za treści, pomagając im znaleźć interesujące ich dzieła, umożliwiając komunikację z użytkownikami o podobnych zainteresowaniach, czy interakcję z artystami, dostarczając dodatkowe funkcje (synchronizacja nagrania z zapisem nutowym, nawigacja po filmie), bądź inne dodatki. Nawet bez takich wartości dodanych, sprzedawanie treści cyfrowych, które są również dostępne za darmo, może być realne, szczególnie jeśli pozwala się zakupującym na dowolne postąpienie z zakupioną treścią w sferze nierynkowej. Całość ma szansę powodzenia przy utrzymaniu rozsądnych cen.

12. *Przez takie działania nie dojdziemy do handlowego Eldorado*

Postarajmy się pomyśleć tak samo, jak statystyczny przedsiębiorca rynku treści. „Co stałoby się, gdybyśmy mogli sprzedawać dobra ze swojej oferty po monopolistycznych cenach, pobierając wyższe kwoty za bardziej pożądane treści? Moglibyśmy zabronić ludziom kopiować treści, a nawet zmusić ich do płacenia za każde użytkowanie dzieła. Wszystko przy obniżonych kosztach produkcji i dystrybucji. Bylibyśmy bogaci. Taka perspektywa jest jeszcze bardziej pociągająca niż gorączka złota.”

Niestety, tak przedstawiane Eldorado jest nieatrakcyjne dla wszystkich pozostałych. Na drodze do takiego celu powyższy przedsiębiorca musiałby zdeptać praktycznie każde prawo jednostki i wszystkie wolności wymagane do egzekwowania tych praw: prawo do prywatności, wolność informacji i komunikacji, prawo do sprawiedliwego osądu i uczciwego procesu, prawo dostępu do wiedzy i edukacji, jak też wolność wyboru używanych technologii²⁰¹. Społeczeństwo niezbędne do zaistnienia Eldorado sprzedawców treści w trybie online do złudzenia przypominałoby najgorsze ze znanych dotychczas dyktatur w kwestii wolności korzystania z internetu i narzędzi informatycznych, choć motywy szpiegowania, kontrolowania i represjonowania jednostek byłyby inne.

Większość uczestników rynku dążąca do osiągnięcia sukcesu komercyjnego oczywiście nie jest gotowa na aż tak daleko idące poświęcenia. Zachowanie głównych uczestników francuskiej sceny kinematograficznej (producentów, reżyserów i aktorów) podczas debat nad zasadą „trzech ostrzeżeń, po których dana osoba musi opuścić internet na zawsze” towarzyszącej prawu HADOPI, kiedy to głośno powiedzieli, że nie są gotowi na wypowiedzenie wojny ogółowi publiczności, jest uspokajające (*Lettre aux spectateurs citoyens*, 2009). Podjęcie nawet kilku kroków w kierunku osławionego Eldorado może jednak wywołać niemożliwe do naprawienia szkody. Nietrudno sobie wyobrazić powstanie podzielonego społeczeństwa, w którym niedoinformowani konsumenci staliby się więźniami Eldorado, podczas gdy śladowe ilości wolnomyślicieli cieszyłyby się błogosławieństwami dzielenia się wiedzą i informacją, choć odbywałoby się to w zdegradowanej formie i przy niemalym ryzyku odpowiedzialności prawnej.

Zdecydowanie nie tego chcą przedsiębiorcy rynku treści: chcą oni zarabiać, służąc publice, artystom i jakości udostępnianych przez siebie produkcji. Autor głęboko wierzy, że ich wiedza da się wykorzystać do wprowadzenia usprawnień w naszym mało idealnym świecie.

13. *Po co nam dzielenie się plikami, skoro mamy strumienie treści i scentralizowane serwisy udostępniające treści do pobrania?*

Benjamin Bayart, prezes stowarzyszonego dostawcy usług internetowych działającego we Francji, odpowiedział na to pytanie następująco (Fradin, 2010):

W raporcie [francuskiego rządu dotyczącym neutralności internetu] nie znalazły się oczywiste wnioski z przeprowadzonej w owym raporcie analizy. Dla przykładu, raport podaje, że ruch w internecie porzucił zdecentralizowane modele P2P, co nie prowadzi do utraty równowagi międzynarodowej, na

²⁰¹ Lista odpowiada ryzykownym sytuacjom zidentyfikowanym w raporcie Lambridinisa (Lambridinis, 2009), przyjętym przez Parlament Europejski w marcu 2009, w dokumencie *Conseil constitutionnel Décision n 2009-580 z 10 czerwca 2009 dotyczącym pierwszej wersji ustawy HADOPI, zakładającej wdrożenie systemu „trzech ostrzeżeń przed wykluczeniem jednostki z internetu”* (*Conseil Constitutionnel*, 2009) i w opinii wydanej przez Europejskiego Inspektora Ochrony Danych w trakcie negocjacji układu ACTA (Hustinx, 2010).

rzecz platform strumieniujących dane, jak czyni to np. YouTube. [Raport] wspomina też zasadę [trzeciego ostrzeżenia] zaimplementowaną w ustawie HADOPI. Nie ma w nim jednak oczywistego wniosku. Dlaczego dzielenie się plikami w sieciach P2P traci na zasięgu? Dlatego, że działanie to jest atakowane ze wszystkich stron. Jest to najzdrowsza technologia pozwalająca na stabilny, silny i zrównoważony wzrost internetu bez znaczących problemów, a jednocześnie jest to technologia, którą starają się zatrzymać istniejące regulacje prawne.

Dystrybucję treści w sieciach P2P powinno się wspierać. Jest to jedyny [sposób dystrybucji dzieł], który jest w stanie przeciwstawić się dominującej pozycji głównych graczy na rynku, jak na przykład App Store prowadzonemu przez Apple. [Jeśli utrzyma się aktualnie obserwowany trend], iTunes uzyska globalny monopol na sprzedaż muzyki. (...) Wymiany pomiędzy jednostkami, obojętnie czy przebiegają bezpośrednio, czy od komputera do komputera, bez uczestnictwa pośredników technicznych, stanowią podstawę działania internetu. (...) Dane treści da się rozpowszechnić w niecałe 15 sekund w sieci P2P, choć z wykorzystaniem centralnego serwera zajmuje to od 20 do 30 minut. Sieci P2P są w tej chwili najefektywniejszym i najszybszym sposobem rozpowszechniania treści bez destabilizacji czy uszkodzenia sieci, a przy tym mogą podlegać lokalizacji. Z przyczyn dogmatycznych i politycznych oraz z błędnie pojmowanych przyczyn technicznych [część rządów] dąży do zaskodzenia najlepiej działającemu narzędziu.

Głównym skutkiem działania ustawy HADOPI będzie zastąpienie pobierania plików w sieci BitTorrent mechanizmami takimi jak MegaUpload, czyli przejście od systemu działającego sprawnie i nieobciążającego sieci do rozwiązania całkowicie scentralizowanego, tworzącego sztuczne punkty zagęszczenia wymiany danych — których nie powinno w ogóle być!

Tak, to prawda, nastąpiło przejście od zdecentralizowanego systemu dzielenia się plikami w kierunku strumieniowania treści i centralnych serwisów udostępniających pliki do pobrania, lecz jest to skutkiem złych decyzji politycznych i już wywołuje problemy, które bez wątpienia posłużą jako wymówki do wprowadzenia jeszcze gorszych rozwiązań politycznych (ataków na neutralność internetu).

14. Dążycie do wynagradzania twórców pornografii

Na tak sformułowaną krytykę istnieje kilka możliwych odpowiedzi, które trafią do różnego typu ludzi i prawdopodobnie będą mieć zastosowanie w różnych krajach:

- No i co? System prawa autorskiego już wynagradza pornografię, za co się go nie krytykuje.

- Z tego samego względu, dla którego prawo autorskie jest rzadziej stosowane na rynku pornografii, niż na dowolnym innym rynku treści, wpłaty na rzecz rozwoju pornografii i produkcję nowych dzieł wynikające z Kreatywnego Wkładu będą niższe, niż wynikałoby to z rzeczywistego użytkowania treści pornograficznych. Główną przyczyną takiego stanu rzeczy jest to, że autorzy i producenci treści pornograficznych będą mniej chętni do zarejestrowania swoich dzieł w systemie wynagrodzeń, gdyż przez to zamykają sobie drogę do unikania płacenia podatków, czy korzystania z innych nie do końca stosownych praktyk właściwych dla tego typu interesów. Kolejna, równie ważna przyczyna to fakt, że użytkowania pornografii nie da się zmierzyć w całościowy sposób, a do tego użytkownicy rzadziej będą wyrażać chęć przekazania środków na pornografię, gdyż takich danych użytkownicy najczęściej nie będą przekazywać — nawet w systemie gwarantującym anonimowość.

- Poszczególne kraje mogą wprowadzić prawa powstrzymujące wynagradzanie twórców pornografii i wspieranie produkcji nowych dzieł w tym sektorze. Istnieją słabe strony takich decyzji, szczególnie w przypadku środków pochodzących spoza funduszy publicznych. Takie decyzje można postrzegać jako zaprzeczenie wolności wyrażania się i dostępu do informacji. Można też wykazać, że definicja tego, co stanowi materiał pornograficzny, a co nie, jest nieostra. Istnieją jednak ustanowione zasady, które już wprowadziły negatywne lub pozytywne rozgraniczenie wsparcia dla produktów kultury. Dla przykładu, or-

ganizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi dla materiałów filmowych i wideo w krajach takich, jak Niemcy, preferencyjnie traktują lokowanie środków w produkcje określonego typu, na przykład filmów dokumentalnych, gorzej traktując inne rodzaje materiałów²⁰².

II.3. KRYTYKA ZE STRONY OBROŃCÓW IDEI DZIELENIA SIĘ

15. System jest niezgodny z innowacyjnymi ofertami rynkowymi

Wręcz przeciwnie, autor wierzy, że zaistnieje silna synergia pomiędzy Kreatywnym Wkładem a platformami dobrowolnego dzielenia się treściami z ich ofertami komercyjnymi. Takie organizacje działają w nieprzyjaznym środowisku, w którym współpracujący artyści nie czerpią dochodów z najważniejszego komponentu platformy, czyli z darmowego użytkowania stworzonych przez nich dzieł. Platformy udostępniające dzieła na licencji Creative Commons, takie jak Jamendo i Pragmatic, walczą o przyciągnięcie do siebie uznanych muzyków, gdyż artyści wykorzystujący owe platformy czerpią z tego tytułu jedynie pośrednie korzyści (rozpoznawalność z tytułu grania koncertów i podejmowania innych działań, sprzedaż licencji na komercyjne wykorzystywanie utworów). Dzięki środkom przekazanych w ramach Kreatywnego Wkładu artyści zyskują również podwójnie, dodatkowo docierając do odbiorców dzięki niekomercyjnemu udostępnianiu swoich dzieł w internecie, co zniesie ograniczenia.

Przedstawiciele sektora informacyjnego, zarówno w odniesieniu do serwisów tworzonych tradycyjnie, jak i przy współudziale wielu osób, które aktualnie udostępniają swoje treści w systemach abonamentów, darowizn, przychodu z wyświetlania reklam i (w niektórych przypadkach) dotacji z funduszy publicznych, zyskują nowe źródło wpływów finansowych, co pomoże im w uzyskaniu równowagi finansowej. Duża liczba organizacji samoprodukcji lub koprodukcji materiałów wideo, które celują w wiele kanałów pozyskiwania środków (koncerty, radio, telewizja, film, wykorzystywanie dzieł w występach na żywo i reklamie, itd.), również zyska nowe źródło przychodów lub wsparcia działalności.

Niektóre firmy fonograficzne, tak, jak francuska Believe²⁰³, staną w obliczu o wiele bardziej złożonego problemu, gdyż obecnie zajmują się one prawie wyłącznie sprzedażą treści w wersji cyfrowej. Mogą one jednak podjąć próbę dopasowania swoich modeli biznesowych do nowej sytuacji. Sprzedaż dzieł w wersji cyfrowej ostatecznym użytkownikom jest zgodna z prawem do dzielenia się, jeśli utwory te są odpowiednio wypożyczonowane i dostarczane z wartością dodaną. Serwis Magnatune przedstawia sobą sytuację przejściową: posiada w swoich zasobach znaczne ilości niekomercyjnie udostępnianych plików muzycznych, rozwijając przy tym licencje na użycie komercyjne, lecz sprzedaje utwory również w wersji cyfrowej użytkownikom końcowym.

16. Idea jest niezgodna z działaniami oddolnych pośredników i metodami współprodukcji dzieł

Oddolni pośrednicy i organizacje współprodukcji dzieł będą czerpać znaczne korzyści z Kreatywnego Wkładu — ściślej z jego aspektu finansowania produkcji dzieł, pozyskując środki od ogromnej grupy potencjalnych darczyńców. Pośrednio skorzystają również na wynagrodzeniach, gdyż artyści znacznie chętniej wyrażą gotowość do uczestnictwa w akcjach produkcji dzieł mobilizujących internautów.

Brazylijska grupa muzyczno-taneczna O Teatro Magico pod przewodnictwem Fernando Anitelliego jest żywym przykładem synergii pomiędzy dzieleniem się plikami a wynagrodzeniem pozyskiwanym od wielu uczestników. Zespół udostępniający swoje dzieła na licencji Creative Commons sprzedał ponad 300 tysięcy płyt w samej Brazylii i jest częścią Trama Virtual — finansowanej przez przedsiębiorców organizacji wynagradzającej twórców muzyki udostępnianej w internecie. Użytkownicy przesyłają do organizacji ślady użytkowania dzieł lub ich doceniania, zaś środki pozyskane od sponsorów rozdzielane są zgodnie z pozyskanymi od użytkowników wskazaniem. Trama Virtual

²⁰²Dla przykładu, organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi dla materiałów filmowych i wideo w krajach takich, jak Niemcy, preferencyjnie traktują lokowanie środków w produkcje określonego typu, na przykład filmów dokumentalnych, gorzej traktując inne rodzaje materiałów — por. Interwencja Caya Wesnigka, członka VG Bild-Kunst, w Parlamencie Europejskim (Cronin, 2010).

²⁰³Believe — patrz ://www.believedigital.com.

ujawnia trudności systemów wynagrodzeń fundowanych przez uczestników w kwestii skali: jeśli zebrane sumy są zbyt małe w porównaniu z liczebnością grupy ubiegającej się o wynagrodzenia, cały system rozdziela środki jedynie niewielkiej liczbie artystów lub ponosi konsekwencje wysokich kosztów transakcyjnych. Po wprowadzeniu Kreatywnego Wkładu Trama Virtual działałaby na pożądaną skalę, lecz oczywiście oznaczałoby to, że użytkownicy musieliby przekazywać do systemu nie tylko ślady użytkowania, lecz również środki pieniężne, powiększając tym samym kwoty przeznaczane na zakup płyt i biletów na koncerty. O Teatro Magico najprawdopodobniej nie potrzebuje tych dodatkowych środków, lecz na pewno w Trama Virtual są grupy twórcze, które ich wymagają do działania.

Organizacje takie jak Flatrr²⁰⁴ proponują ustanowienie oddolnie organizowanego systemu podobnego Kreatywnemu Wkładowi, skupiającego dobrowolnie zrzeszonych użytkowników — artystów i odbiorców. Nazwa Flatrr w języku angielskim jest zabawą słowną — połączeniem jednolitej stawki (*flat rate*) i schlebiana (*flatter*). Firma pobiera jednakową stawkę miesięczną od użytkowników i przekazuje zebrane środki producentom dzieł zarejestrowanych w systemie, zgodnie z danymi o użytkowaniu pobranymi od użytkowników, z których każdy zgodził się zainstalować na swoim komputerze niewielką aplikację — przycisk, którego kliknięcie równoznaczne jest z wyrażeniem uznania dla aktualnie użytkowanego dzieła. Czy Flatrr straci na popularności, gdyż użytkownicy będą czuć, że już zapłacili za ogólnie rozumianą kulturę? W opinii autora tak się nie stanie, gdyż Flatrr dysponuje specyficznymi aktywami: jest z założenia organizacją globalną, mogącą zmobilizować do działania grupy o określonych zainteresowaniach — tym samym może więc stać się pośrednikiem dla określonych grup. Ostatnim argumentem jest stwierdzenie, że trudno jest zaufać procesowi zbierania i rozporządzania tak wielkich funduszy, przebiegającemu na skalę całego społeczeństwa, a zarządzanemu przez prywatne przedsiębiorstwo. Możliwe jednak, że pośrednicy pokroju Flatrr staną się dostawcami certyfikowanych i możliwych do zaudytowania danych z użytkowania dzieł. Taki charakter stałby się dodatkową motywacją do włączenia się w działania systemu ze strony pojedynczych użytkowników.

17. To po prostu kolejny podatek służący niewielu

Kreatywny Wkład nie jest podatkiem, a raczej ustawowo narzuconą opłatą. Wiele osób postrzega te dwie rzeczy jako tożsame, lecz naprawdę między nimi jest jedna zasadnicza różnica: pobrane kwoty nie stają się częścią narodowego budżetu. Są przeznaczone na jeden określony cel, a zarządzanie nimi powierzone jest określonej organizacji. Organizacja została pomyślana jako kontrolowana przez osoby uiszczające opłaty, dlatego określa się ją mianem mutualistycznego systemu finansowania.

Czy owa ustawowo narzucona opłata służy interesom niewielu ludzi? W pewnych względach pomyślano ją jako działającą jako użytek wielu ludzi, w innych — na użytek wszystkich. Można stwierdzić, że wszyscy skorzystają na Kreatywnym Wkładzie, gdyż wszyscy zyskają prawo do nierynkowego dzielenia się utworami. Takie stwierdzenie nie byłoby jednak prawdą: nie kupuje się praw, lecz się je dostaje. Wszyscy jednak zyskają na bogactwie treści, które można będzie udostępniać w internecie. Naprawdę, zyskają wszyscy: po uznaniu prawa do dzielenia się utworami istnienie działających w obliczu prawa pośredników sprawi, że proces ten będzie rzeczywiście łatwy.

Oczywiście powyższe nie stanowi pełnej odpowiedzi. Większość osób popierających stwierdzenie zawarte w tym punkcie martwi się, że znaczące środki pieniężne zostaną przekazane niewielkiej grupie współtwórców. Z czym jednak porównać tę liczbę? Odbiorców może być niewielu, ale i tak będzie to liczba znacznie przewyższająca grono odbiorców znaczących środków z praw autorskich. Może nie wszyscy uznają tę liczbę za wystarczającą, lecz to przynajmniej dzięki decyzjom każdego użytkownika, nie zaś wskutek ustaleń leżących poza jego mocą sprawczą, wynagrodzenie otrzymują tacy a nie inni twórcy. Dodatkowo funkcja wynagrodzenia o współczynniku poniżej proporcjonalnego może przydać się w dostosowywaniu rozkładu wynagrodzeń.

18. Kreatywny Wkład zwiększy niemoc organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi

²⁰⁴ Flatrr — patrz ://flatrr.com.

Volker Grassmuck, jeden z propagatorów idei Kulturflatrate w Niemczech, powiedział (za Croninem, 2010):

Słowem często wykorzystywanym do opisanie organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi jest *mafia*. Mityczny świat organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi ściąga zainteresowanie i gniew społeczeństwa.

W obecnej sytuacji zawarta jest sprzeczność: zbiorowe zarządzanie w epoce internetu jest jeszcze bardziej potrzebne niż dotychczas, gdyż stanowi jedyną metodę efektywnego zarządzania funduszami na wielką skalę, bez obciążania użytkowników kosztami transakcyjnymi, lecz oblicze tego modelu organizacji jest obecnie brzydkie. Aktualnie funkcjonujący model zbiorowego zarządzania prawami autorskimi jest pochodną zrzeszeń artystów broniących wspólnego interesu. Zrzeszenia artystów zostały później rozwinięte przez ludzi rzeczywiście poświęconych kulturze i sztuce, lecz przerodziły się w organizacje służące interesom innym niż stworzenie pełnego ekosystemu twórczego. Wydawcy, spadkobiercy posiadaczy praw autorskich, inwestorzy, którzy pozyskali prawa autorskie, oraz grupa najlepiej sprzedających się artystów — ci właśnie ludzie kierują organizacjami zbiorowego zarządzania, często w systemie głosowania zależnego od cenzusu majątkowego²⁰⁵. W przypadku takich organizacji interes poszerzania własnych stref wpływów i dążenie do uzyskania pozycji zarządcy często są istotniejsze od interesu ogólnie rozumianej kultury.

Należy odciąć się od takiego modelu zarządzania, lecz nie wolno również wylewać dziecka z kąpielą. Autor zakłada stworzenie nowych organizacji, z nowymi ramami zarządzania i przekazanie wyłącznie im kluczowych w rozdziale środków funkcji. Będą one musiały spełnić minimalne kryteria dotyczące rejestracji dzieł, pomiarów ich użytkowania, wyliczania wynagrodzeń dla konkretnych utworów, zbierania preferencji użytkowników w dziedzinie wspierania produkcji i środowiska twórczego, organizacji procesu decyzyjnego w dziedzinie podziału środków pomiędzy poszczególne media oraz raportowania efektów swojej pracy opinii publicznej. Istniejące organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi staną w obliczu konieczności dokonania wyboru. Mogą zaakceptować grę według zasad zreformowanego systemu, uaktualnić swoje ramy zarządzania, zaakceptować fakt konieczności troszczenia się o wszystkich twórców i współtwórców (nie tylko o podmioty zrzeszone), co już stało się w kilku krajach (SPEDIDAM i w krótkim okresie ADAMI we Francji, zaś w Szwecji w ograniczonej formie STIM)²⁰⁶. Mogą też nadal sprzeciwiać się proponowanym rozwiązaniom, jak do tej pory robiła większość organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, często posuwając się do popierania najbardziej represyjnych podejść do kwestii dzielenia się plikami. W tym drugim przypadku wszystkie kwestie, włącznie z zarządzaniem finansowym poszczególnymi wynagrodzeniami, będą musiały podlegać nowo ustanowionym podmiotom.

19. *W imię wspólnych dóbr kultury staracie się spieniężyć sferę nierynkową*

Nie, lecz różnica jest dość subtelna. W myśl proponowanego rozwiązania finansuje się istnienie szczególnej formy wspólnego zasobu dóbr kultury. W świecie, w którym spieniężeniu ulega dostęp do warunków życia i zasobów produkcyjnych, wspólne zasoby dóbr mogą istnieć tylko wtedy, gdy podmioty je utrzymujące i wzbogacające mają odpowiednio zasoby finansowe. Kluczowe różnice między spieniężeniem sfery nierynkowej w ujęciu Jeremy'ego Rifkina w pracy *The Age of Access* (Rifkin, 2001) a propozycją zawartą w niniejszej książce to:

- Brak transakcji i kontroli w procesie użytkowania dzieł;
- Uprawnienie użytkowników.

Publiczne dobra społeczne i ich zasoby w nowoczesnych społeczeństwach zawsze finansowane są ze środków zbieranych z różnych źródeł. Szkoły publiczne budują opłacani kontrahenci, zaś nauczyciele pobierają wynagrodzenia za swoją pracę z budżetu. Elinor Ostrom, która za badania nad zarządzaniem wspólnymi zasobami dóbr otrzymała w roku

²⁰⁵system głosowania zależnego od cenzusu majątkowego — chodzi o głosowanie, w którym udział brać mogą jedynie bogatsi obywatele, lub w którym bogatsi mają więcej głosów.

²⁰⁶STIM — patrz <http://www.lalliance.org> oraz, w przypadku STIM, OMahony (2008).

2009 nagrodę Nobla w dziedzinie ekonomii, podkreślała, że zarządzanie zasobami przez społeczność użytkowników jest głównym podejściem do kwestii zarządzania zasobami wspólnych dóbr. Właściwym pytaniem w tym miejscu byłoby: „Czy propozycja opisana w tej publikacji jest prawidłowym rozwiązaniem kwestii finansowania zasobów wspólnych dóbr kultury doby internetu?” Autor tej publikacji zdecydowanie podjął wysiłek zdefiniowania jednego z możliwych podejść do tej kwestii.

20. Wszystko to nie zatrzyma wojny z udostępnianiem plików

Tak wyrażają swą krytykę myśliciele nurtu antykapitalistycznego. Uważają, że wojna z dzieleniem się plikami jest esencją kapitalizmu i wątpią, by ogłoszono zawieszenie broni tylko ze względu na uznanie nierynkowego dzielenia się plikami zawierającymi dzieła w wersji cyfrowej pomiędzy jednostkami. Ambicja autora niniejszej publikacji jest skromniejsza. Chce on po prostu zapewnić, że jednostkom nie zostaną odebrane pewne prawa niezbędne do pełnego funkcjonowania i wyraża nadzieję, że prawa te będą przez jednostki egzekwowane w sposób uprawniony.

21. Idea zmniejszy przychody twórców z innych źródeł, w tym z wypłat za pracę i opłat za określone dzieła

To zdecydowanie uzasadniona obawa. Za każdym razem, gdy powstanie nowa forma wynagrodzenia wypłacanego w odroczonym terminie, inwestorzy i pracodawcy mogą wykorzystać ją do nacisków na kwestie wynagrodzeń bieżących i innych form płatności. Nie oznacza to jednak, że należy zaniechać wdrożenia przedstawionego systemu, lecz raczej wskazuje na konieczność utrzymywania czujności.

12. OD PROPOZYCJI DO RZECZYWISTOŚCI

Nadszedł czas na refleksję nad tym, czy i jak uda się uzyskać krytyczną masę wsparcia dla idei przedstawionych w niniejszej publikacji. W ciągu ostatnich kilku lat dała się zauważyć subtelna, lecz znacząca ewolucja. Propozycje finansowania kultury z pobieranych od społeczeństwa jednakowych składek i uznania prawa do dzielenia się wyrosły jako sprzeciw w stosunku do represji prawnych. W ujęciu geograficznym podążyły one za wprowadzaniem represjonujących ustaw, koordynowanym przez kilka grup zainteresowania, jak na przykład Międzynarodową Izbę Handlową czy wyspecjalizowane grupy zainteresowania sektora medialnego²⁰⁷. Propozycje te powstały w odpowiedzi na prawa zakazujące obchodzenia zabezpieczeń treści mechanizmami DRM, później na ustawę wprowadzającą „zasadę trzeciego ostrzeżenia przed usunięciem jednostki z ruchu internetowego”, zaś obecnie — w obliczu tworzenia instrumentów prawnych wymuszających filtrowanie treści zamieszczanych w serwisach internetowych. Proces ten nadal postępuje, lecz jednocześnie powstaje następny: finansowanie twórczości cyfrowej zgodnej z ideami dzielenia się plikami postrzegane jest jako cel sam w sobie. Takie podejście było zauważalne od początku, lecz nie aż tak ostro zarysowane. W ostatnim rozdziale niniejszej książki autor przedstawia dwie ścieżki, wzdłuż których podąża ta samonapędzająca się maszyna. Ścieżki te będą się zbiegać i rozchodzić, spajając i dywersyfikując, dając wyniki niemożliwe do przewidzenia. Wszystkie możliwe scenariusze mają jednak do odegrania swoją rolę w kładzeniu fundamentów pod zrównoważony ekosystem działań twórczych w sferze cyfrowej, jak też w urzeczywistnieniu tegoż ekosystemu.

12.1. LOBBY OBYWATELSKIE W INTERNECIE, SPOŁECZNOŚCI TWÓRCZE

Consumer Project on Technology — organizacja pozarządowa kierowana przez Jamesa Love'a obecnie znana jako Knowledge Ecology International — od roku 2002 konsekwentnie promuje niezależną wizję sposobów finansowania kultury i dzielenia się nią w epoce cyfrowej²⁰⁸. Organizacji udało się po drodze osiągnąć kilka kamieni milowych. W roku 2006 spotkanie Paris Accord skupiło przedstawicieli organizacji ustalających zasady w internecie, grup konsumenckich i społeczności twórczych, którzy razem pracowali nad wytycznymi dotyczącymi powyższych kwestii²⁰⁹. W tym samym roku naukowcy i specjaliści od prawa internetowego spotkali się w Chicago na konferencji na 10-lecie czasopisma „First Monday” i debatowali nad doprowadzeniem do zapewnienia równowagi finansowej niezbędnej dla współtworzenia i kreatywności²¹⁰. Choć te wydarzenia zyskały rozgłos w internecie, trzeba stwierdzić, że ich echo nie przenikło daleko poza krąg specjalistów w dziedzinie dostępu do wiedzy i kultury.

Coraz częściej się przenikające organizacje obywatelskie i społeczności twórcze mają w ręku kluczową kartę przetargową: nie chcą czekać, by coś się wydarzyło, lecz same doprowadzają do wydarzeń. Prezentowane w niniejszej książce idee pozostałyby zamknięte w niewielkich grupach zainteresowania, gdyby autorzy treści nie zaczęli decydować o dopuszczaniu swoich dzieł do nierynkowego udostępniania innym. Dobrowolne dzielenie się utworami służącymi informacji, ekspresji i twórczości było formalnie ujęte w ramach

²⁰⁷ W ujęciu geograficznym podążyły one za wprowadzaniem represjonujących ustaw, koordynowanym przez kilka grup zainteresowania, jak na przykład Międzynarodową Izbę Handlową czy wyspecjalizowane grupy zainteresowania sektora medialnego — na szczególną wzmiankę zasługują Międzynarodowa Federacja Przemysłu Fonograficznego oraz Motion Picture Association (of America). Ostatni członek nazwy MPAA został przez organizację usunięty z nazwy.

²⁰⁸ Knowledge Ecology International — patrz <http://www.keionline.org>.

²⁰⁹ W roku 2006 spotkanie Paris Accord skupiło przedstawicieli organizacji ustalających zasady w internecie, grup konsumenckich i społeczności twórczych, którzy razem pracowali nad wytycznymi dotyczącymi powyższych kwestii — patrz <http://www.cptech.org/a2k/pa>.

²¹⁰ W tym samym roku naukowcy i specjaliści od prawa internetowego spotkali się w Chicago na konferencji na 10-lecie czasopisma „First Monday” i debatowali nad doprowadzeniem do zapewnienia równowagi finansowej niezbędnej dla współtworzenia i kreatywności — patrz <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/issue/view/197> oraz <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/issue/view/200>.

licencji od roku 1998²¹¹. Ujawniło to oficjalnie praktyki, które podjęto już o wiele wcześniej: projekty cyfrowe, takie jak Project Gutenberg, rozpoczęły swoje działanie prawie czterdzieści lat temu, zaś otwarta Sieć jako taka może być postrzegana jako gigantyczny projekt dobrowolnego dzielenia się, przy czym przebiega ono głównie metodą „kopiuji-wklej”. Pozwolenie na nieśmiałe z początku dzielenie się zasobami przez jednostki i grupy było kluczowym krokiem naprzód. Kilkanaście milionów dzieł chronionych prawem autorskim udostępnia się dziś dobrowolnie, głównie na jednej z licencji z rodziny Creative Commons. Licencje CC organizują synergię pomiędzy zasobem wspólnych dóbr kultury a działaniami komercyjnymi, lecz nie umożliwiają finansowania warunków istnienia dzieł twórczych i ich producentów. Nadal wykorzystuje się je głównie w odniesieniu do dzieł, które może wytworzyć jednostka, przy czym wymagana jest co najwyżej niewielka inwestycja i nieco zdolności (teksty w serwisach WWW, fotografie, wolne encyklopedie pokroju Wikipedii i jej projekty siostrzane) lub których finansowanie zagwarantowane jest już przez istniejącą organizację publiczną (na przykład publikacje naukowe). Da się też zauważyć znaczne ilości dzieł udostępnianych innym w różnych mediach, co wymaga zwiększenia nakładów finansowych na owe media lub zwiększenia poziomu mniej powszechnej wiedzy, lecz w swoich dziedzinach wymogi te nadal stanowią mniejszość.

Traktowanie zrównoważonego wspólnego zbioru dzieł jako celu samego w sobie, a w szczególności sugerowanie, by zasoby te były finansowane przez internautów płacących jednakowe składki, można postrzegać jako rozwiązanie tych ograniczeń. Tego typu propozycje pierwotnie odbijały się od betonowego muru: zdecydowaną odmowę ich rozważenia wyraziły nie tylko grupy zainteresowania sektora mediów, lecz nawet rządy. Nie prowadzono inicjowanych przez administrację państwową oficjalnych badań kosztów, korzyści i ogólnie rozumianego wpływu propozycji takich, jak przedstawiona w niniejszej pozycji. Spowodowało to frustrację w kręgach znacznie szerszych niż wysuwające takie propozycje, w szczególności w krajach, gdzie próby wyplenienia procesu dzielenia się plikami wywołały ożywione debaty z udziałem opinii publicznej. W obliczu powyższego, lobby obywatelskie i twórcze wzięły sprawy we własne ręce i podjęły próby zorganizowania systemów współfinansowania produkcji dzieł w stylu kooperatyw sektora rozrywkowego, których ideę zaproponował Fisher (2004, str. 252–258)²¹². W ciągu ostatnich 3 lat projekty takie, jak amerykański Kickstarter i francuski Yooook²¹³ znacznie się rozrosły. Niektóre przyjęły nawet model jednakowej składki pobieranej od użytkowników — dla przykładu projekt Flatrr Petera Sunde²¹⁴. Projekt ten przedstawiany jest nieco mylnie jako społeczna platforma mikropłatności, lecz zdecydowanie unika on mikropłatności uiszczanych przez użytkowników, czego złe strony opisał Shirky (2000). Każdy użytkownik systemu Flatrr płaci jednakową składkę miesięczną, które rozdzielana jest zgodnie z zainteresowaniem wyrażonym w stosunku do dzieł innych użytkowników platformy Flatrr. Innymi słowy, Flatrr jest platformą społecznego zbierania zasobów i rozdzielania ich zgodnie z uznaniem uczestników. W tym ujęciu stanowi więc uosobienie propozycji zawartej w tej książce, choć z pewnymi różnicami (Flatrr musi zapisywać uznanie każdego dzieła wyrażone przez każdego użytkownika). Jest zbyt wcześnie, by stwierdzić, czy Flatrr, Kickstarter i ich odpowiedniki w poszczególnych krajach zwiększą skalę swojego działania, a jeśli tak — do jakiego stopnia. Jeśli serwisy te osiągną skalę odpowiednią do wyzwań stawianych przez globalny zasób wspólnych dóbr kultury, będą obracać miliardami dolarów rocznie. W przypadku części owych pośredników pojawią się kwestie demokratycznego zarządzania, podobnie jak ma to miejsce w każdej organizacji operującej dużymi kwotami.

W międzyczasie da się zauważyć doskonałą synergię pomiędzy konkretną eksploracją alternatywnych systemów finansowania kultury a propozycjami nowych zasad zbiera-

²¹¹Dobrowolne dzielenie się utworami służącymi informacji, ekspresji i twórczości było formalnie ujęte w ramach licencji od roku 1998 — patrz podrozdział 3.2.

²¹²W obliczu powyższego, lobby obywatelskie i twórcze wzięły sprawy we własne ręce i podjęły próby zorganizowania systemów współfinansowania produkcji dzieł w stylu kooperatyw sektora rozrywkowego, których ideę zaproponował Fisher — z większym zakresem niż tylko rozrywka.

²¹³...amerykański Kickstarter i francuski Yooook — patrz <http://www.kickstarter.com>, <http://www.yooook.net>.

²¹⁴Niektóre przyjęły nawet model jednakowej składki pobieranej od użytkowników — dla przykładu projekt Flatrr Petera Sunde — zobacz prezentację wideo pod adresem <http://flatrr.com/register>.

nia zasobów na skalę całego społeczeństwa działającymi w ustalonych ramach prawnych. Synergii tej nie da się osiągnąć bez spięć, podobnie do często występujących zgrzytów pomiędzy dobrowolnym dzieleniem się plikami a uznaniem określonego poziomu dzielenia się jako prawa minimalnego. Choć twórcy licencji z rodziny Creative Commons, szczególnie Lawrence Lessig i James Boyle, są również reformatorami prawa autorskiego wierzącymi we wprowadzenie podstawowego prawa do dzielenia się, uznanie tego prawa w pewnym sensie pozbawi osoby dobrowolnie udostępniające treści możliwości wyrażenia owego specyficznego gestu autoryzowania minimalnego poziomu dzielenia się. Istnieją również osoby, które postrzegają idee takie, jak Kreatywny Wkład, jako zbędną inwazję ustawodawstwa w układ zbierania zasobów na rozwijanie wspólnego zbioru dóbr kultury.

Przedstawiciele lobby obywatelskich i społeczności internetowych, naukowcy i ustawodawcy mogą się teraz regularnie spotykać podczas wydarzeń takich, jak Free Culture Forum²¹⁵ w Barcelonie, gdzie mają okazję dyskutować o nowych modelach zrównowazenia w erze cyfrowej. Wyżej przywołane pytania są gorąco dyskutowanymi kwestiami. Wyniki dyskusji z roku 2010 zamieszczono w dokumencie *How-To for Sustainable Creativity*, przedstawiającym 12 mechanizmów zbierania zasobów na działalność twórczą zgodnych z ideą dzielenia się plikami²¹⁶. Finansowanie kultury z jednakowych składek pobieranych od jednostek tak, jak opisuje to niniejsza książka, jest tylko jedną z dostępnych propozycji, zaś dokument wymienia ważne warunki akceptacji systemu w społecznościach, które twórcy danego systemu chcieliby uprawnić do dzielenia się. Jedno jest pewne: najlepszym narzędziem poprawy proponowanych systemów jest przyjazne i rzetelne ich porównanie.

Wizja autora mówi, że oprócz mechanizmów rynkowych i dotacji publicznych, optymalnie byłoby sprząc ogólne zbieranie środków na skalę całego społeczeństwa ujęte w normy prawne z działaniami konkurującymi ze sobą pośredników, co zapewniłoby skupienie finansowania wynagrodzeń dla twórców w określonych domenach lub regionach geograficznych.

Poza wyżej wymienionymi kręgami, w ciągu ostatnich dziesięciu lat dał się zauważyć rozwój rzemieślnictwa kulturowego na dużą skalę. W trakcie pisania tej książki, jej autor spotkał się z dowodami powyższego stwierdzenia w różnych stadiach rozwoju: wyżej wspomniano już, że w Stanach Zjednoczonych wydano ostatnio więcej tytułów w systemie druku na żądanie niż w systemie uprzedniego przygotowania i wydruku, opisano też rozwój struktur samopublikacji i publikacji na niewielką skalę w sektorze muzycznym, jak też rosnącą liczbę produkowanych w ten sposób wydawnictw muzycznych. Współczesne elastyczne rzemieślnictwo rozwija ważne funkcje edytorskie. Praktyki w tej materii są ze swojej natury rozczłonkowane, a ich ewolucja do postaci spójnej strategii wymagać będzie czasu. W międzyczasie zauważyć da się wiele jednostek pochłoniętych przez grupy zainteresowania większych kanałów dystrybucji, czasami z uwagi na to, że są zależni od owych większych kanałów dystrybucji kontrolowanych przez owe grupy, czasami — są one zbyt pochłonięte statutowymi działaniami, by budować koalicje. Uznanie ich za ważny składnik gospodarki kreatywnej i pomaganie im w zdefiniowaniu autonomicznych celów jest ważnym celem politycznym. Odpowiedzmy teraz na kluczowe pytanie: kto złoży propozycje rozwiązań prawnych i zagłosuje za wprowadzeniem Kreatywnego Wkładu lub podobnego systemu?

12.2. ROZWIĄZANIA PRAWNE

Wyżej wspomniano już, że do tej pory rządy poświęcały niewiele uwagi jednolitym składkom na budowanie zgodnej z ideami dzielenia się gospodarki kulturowej, może z wyjątkiem Brazylii, gdzie odbywa się dyskusja nad włączeniem jednolitych składek na kulturę w ramy prowadzonej reformy prawa autorskiego. Projekt ustawy przedstawiony opinii publicznej do skomentowania w roku 2010 nie zawierał propozycji wprowadzenia jednolitej składki, choć jest to jedno z najlepszych narzędzi w rozważaniach nad dostępem do kultury (Colombo, 2010), lecz sprawa jest nadal w fazie dyskusji. Nominacja nowego

²¹⁵Free Culture Forum — patrz <http://2010.fcforum.net/en>.

²¹⁶How-To for Sustainable Creativity — patrz <http://fcforum.net/sustainable-models-for-creativity/how-to-manual>.

ministra kultury wywołała pewne obawy co do tego, czy nadal będą rozwijane pierwotne założenia reformy (CulturaDigital, 2010).

Przyczyny ciągłego represyjnego podejścia rządów do propozycji takich, jak zawarta w niniejszej książce, coraz częściej i coraz wyraźniej wykraczają poza samo dzielenie się plikami: kontrolowanie internetu jako sfery publicznego wyrażania się stało się głównym celem niektórych rządów, obojętnie, czy to autokratycznych, czy demokratycznych.

Skrajny przykład powyższego to Włochy, gdzie zagrożone lub już osłabione są: otwarty dostęp do internetu, wolność wyrażania się blogerów, ochrona pośredników przed odpowiedzialnością za działania stron trzecich, wolność mediów w dziedzinie informowania o kwestiach prawnych, czy dostęp do szeregu serwisów internetowych. W myśl rozporządzenia włoskiego ministra spraw wewnętrznych Giuseppe Pisanu z roku 2005, początkowo tymczasowego, lecz później przekutego na pełnoprawną ustawę, przyznanie komukolwiek prawa dostępu do internetu wymagało przedstawienia kopii dowodu tożsamości ze zdjęciem i zachowania historii komunikacji dla danego użytkownika (Masera, 2010). Wykluczyło to korzystanie z kawiarenek internetowych lub otwartych punktów dostępowych, w tym instalowanych na uniwersytetach, więc Włosi mogli jedynie podziwiać wolność rezydentów wielu krajów wschodzących w tym względzie. Choć wyżej przywołane rozporządzenie zostało poddane reformie, w końcu roku 2010 dostęp do internetu we Włoszech nadal ograniczany jest kwestiami prawnymi i społecznymi. Zaistniała propozycja prawa, w myśl którego blogerzy podlegać będą takim samym zasadom, jak prasa, co wymuszałoby autoryzację działania operatorów wideoblogów, jak ma to miejsce w przypadku nadawców telewizyjnych (de Martin, 2010). Kolejna propozycja ustawy zakazałaby w razie przyjęcia raportowania w dowolnym medium treści rozmów telefonicznych podsłuchiwanym decyzją sądu do czasu wydania ostatecznej decyzji sądu w sprawie (D'Eramo, 2010): decyzja wydaje się być motywowana głównie zapobieganiem podawania do publicznej wiadomości szczegółów ważnych spraw sądowych, w które zaangażowany jest premier i jego doradcy. Zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych usługodawcy internetowi i firmy hostingowe nie ponoszą odpowiedzialności za przesyłane z ich udziałem lub do ich infrastruktury treści, jeśli ich nie sprawdzają. Jest to ochrona „zwykłego przekazu”, która była główną siłą napędową rozwoju biznesu i ogólnie rozumianej działalności w internecie. W procesie wytoczonym usłudze Google Video, włoski sędzia pierwszej instancji zasądził karę więzienia dla pracowników szczebla zarządzającego Google — sprawa jest w fazie apelacji. Podstawa decyzji sędziego wydaje się sugerować ignorowanie praw ochrony odpowiedzialności²¹⁷. Oczekiwana jest ostateczna decyzja sądu w sprawie tego, czy mandat przyznany włoskim operatorom internetu na filtrowanie całości ruchu pochodzącego z serwisu The Pirate Bay jest uzasadniony prawnie²¹⁸. Tylko ostatnia z przytoczonych spraw bezpośrednio dotyczy kwestii dzielenia się plikami, ale wszystkie składają się na ogół działań zmierzających do prewencyjnej kontroli wyrażania się w internecie, dostępu do tego medium i wykorzystywania go.

Wszystkie powyższe przykłady są oczywiście niepokojące, lecz ofensywy przeciwko otwartości internetu i wolności korzystania z niego bez mechanizmów kontroli *a priori* wywierają niezamierzone przez twórców pozytywne efekty. Wielu użytkowników i grup zainteresowania, zwykle abstrahujących w swoich działaniach od kwestii związanych z internetem, czuje, jak dalece wolność internetu stała się nieodzownym warunkiem istnienia demokracji i otwartego społeczeństwa. Wiele osób, które niegdyś przyjęłyby dowolne rozwiązanie, które przedstawiono by pod szyldem walki z piractwem, zaczęło baczniej przyglądać się proponowanym mechanizmom. Część z nich uznaje nawet, że propozycja zalegalizowania dzielenia się plikami jest korzystniejsza dla rozwoju twórczości niż propozycja walki z piractwem. Jest to jedna z głównych przyczyn, dla których część przedsta-

²¹⁷ Podstawa decyzji sędziego wydaje się sugerować ignorowanie praw ochrony odpowiedzialności — patrz http://news.cnet.com/8301-30685_3-20000092-264.htm

²¹⁸ Oczekiwana jest ostateczna decyzja sądu w sprawie tego, czy mandat przyznany włoskim operatorom internetu na filtrowanie całości ruchu pochodzącego z serwisu The Pirate Bay jest uzasadniony prawnie — patrz <http://crenk.com/the-pirate-bay-torrent-search-engine-to-be-censored-in-italy/>.

wiciele francuskiego przemysłu kinowego dołączyła do koalicji Création-Public-Internet, popierającej ideę Kreatywnego Wkładu²¹⁹.

Wszystko to jednak nie wystarczy do wprowadzenia zmian w systemie prawnym. Pomaga jednak w sformułowaniu minimalnej listy żądań, które można spójnie przedstawić we wszystkich krajach demokratycznych. Jednym z wymogów z tej listy jest, by rządy zleciły przeprowadzenie niezależnych badań wpływu idei pokroju Kreatywnego Wkładu na gospodarkę kreatywną, a następnie przeprowadziły konsultacje. Uogólniając, opcję taką winno się uwzględnić w ćwiczeniach nad przygotowaniem propozycji aktów prawnych. Takie propozycje coraz częściej pojawiają się nie tylko w środowiskach grup zainteresowania, lecz również w parlamentach i w gronie przedstawicieli partii politycznych.

12.3. USTAWODAWCY

Wyżej przywołano już poprawkę do jednej z ustaw parlamentu francuskiego, wprowadzającą zbiorczą licencję na udostępnianie plików i przyjętą w grudniu 2005, odwołaną kolejnym głosowaniem w roku 2006. W trakcie dyskusji nad ustawą HADOPI, wprowadzającą zasadę trzeciego ostrzeżenia, dwukrotnie pojawiała się poprawka wprowadzająca „kreatywny wkład” w rynek muzyczny, dwa razy przedstawiana przez opozycyjną partię socjalistyczną w roku 2009. Nawet po wprowadzeniu rzeczonej ustawy, w obliczu coraz oczywistszych trudności w implementacji jej postanowień, w roku 2010 pojawiła się nowa propozycja zbiorczego licencjonowania udostępnianych plików, przedstawiona przez posła prawicowej większości (Guillaume, 2010). Podczas wyborów powszechnych w Niemczech w roku 2009 Partia Zielonych oraz niemiecka socjaldemokracja włączyły do swoich programów wyborczych propozycję o nazwie Kulturflatrate. Bez popierania Kulturflatrate, rzecznik zwycięskiej w wyborach partii CDU oświadczył, że idea ta jest jednym z pomysłów, który brany jest pod uwagę w dyskusjach ustawodawczych²²⁰. Uznanie dzielenia się plikami i ustanowienie mechanizmów finansowania rozwoju kultury to kwestie, które są wspólne dla ugrupowań reprezentujących różne opcje polityczne, ciekawe jest więc móc spojrzeć na to, jak poszczególne szkoły myślenia politycznego ustanawiają swój punkt widzenia na przedmiotowe kwestie.

Partie Zielonych / proekologiczne mają naturalne inklinacje do uznawania dóbr wspólnych i uprawniania jednostek w kwestiach twórczości. Najbardziej zagorzali sympatycy Kulturflatrate czy Kreatywnego Wkładu pochodzą właśnie z tego typu ugrupowań. Te same zapatrywania polityczne sprawiają jednak, że ugrupowania te są ostrożne w kwestii możliwych negatywnych wpływów rozwiązań prawnych przedstawianych inicjatywom lobby obywatelskich. Dla nich zgodność pomiędzy tymi dwoma aspektami jest kluczową kwestią każdego potencjalnego rozwiązania.

Partie socjaldemokratyczne (w Stanach Zjednoczonych są to liberałowie) dobrze czują się w sytuacjach, w których pojawia się zbieranie zasobów na skalę całego społeczeństwa i sprawiedliwość dystrybucyjna. W Europie obawiają się jednak one czasami zbyt silnego uprawnienia obywateli prowadzącego do zagrożenia tradycyjnej polityki kulturowej, gdzie zasady narzucane są z góry. Z tych właśnie względów wolą one wspierać nadawców publicznych, niż publiczność występującą w roli nadawców. Związek socjaldemokratów z prawami socjalno-gospodarczymi prowadzi do sytuacji, w której niektórzy postrzegają wspólne dobra kultury i mechanizmy ich finansowania jako czynnik aktywujący odnośne prawa, zaś inni patrzą na nierynkowe zasoby wspólnych dóbr kultury z pewną podejrzliwością, bojąc się osłabienia wzrostu gospodarczego. Ostatnio pojawiły się głosy uznania wkładu nierynkowych zasobów wspólnych dóbr kultury w uprawnienie i budowanie możliwości, jako centralnej strategii odnowienia oferty programowej socjaldemokratów (LabideesPS, 2010).

²¹⁹Jest to jedna z głównych przyczyn, dla których część przedstawicieli francuskiego przemysłu kinowego dołączyła do koalicji Création-Public-Internet, popierającej ideę Kreatywnego Wkładu — patrz <http://creationpublicinternet.fr/blog/index.php?category/Ce-que-nous-proposons>.

²²⁰Bez popierania Kulturflatrate, rzecznik zwycięskiej w wyborach partii CDU oświadczył, że idea ta jest jednym z pomysłów, który brany jest pod uwagę w dyskusjach ustawodawczych — stwierdzenie Ruth Hyeronimi w trakcie konferencji Future of Intellectual Property zorganizowanej przez Instytut Goethego i Komitet Regionów Unii Europejskiej w Brukseli, 23-24 kwietnia 2009.

Liberałowie (w rozumieniu europejskim, czyli obrońcy wolności gospodarczych i praw obywateli) są podzieleni: większość odrzuca represje w stosunku do dzielenia się plikami, lecz niechętnie podchodzi do idei włączenia się rządu w organizowanie kolejnego zbioru zasad.

Część europejskich konserwatystów (we Francji — republikanów) niechętnie widzi wpływ grup zainteresowania na stanowienie prawa w tego typu domenach, więc popiera wynagradzanie twórców ze środków rządowych oraz prawo do dzielenia się plikami. Wielu konserwatywnie myślących ludzi poświęcenie dla interesów ogółu ogranicza do sytuacji przed momentem, w którym występuje sprzeciw w stosunku do interesów głównych graczy rynku finansowego. W czasach głębokiego kryzysu gospodarczego linie podziału stają się jednak bardziej rozmyte.

Partie wywodzące się z tradycji komunistycznych wyrażają dużo sympatii dla wspólnych zasobów, lecz zdarza im się, podobnie jak Billowi Gatesowi, mylić popieranie istnienia dóbr wspólnych (tzw. *komonizm*) z komunizmem²²¹. Skłaniają się ku wspieraniu dostarczania usług kulturowych przez państwo, co stawia ich w pozycji obrońców dostępu do zdigitalizowanego dziedzictwa kulturowego, nie pomaga to jednak w rozpoznaniu potencjału bezpośredniego umożliwienia dostępu do kultury przez samych obywateli.

Wielu wyborców deklarujących brak sympatii dla jakiegokolwiek określonej opcji politycznej, zmieniających swoje głosy pomiędzy poszczególnymi wyborami, jak czyni to wielu internautów, głosuje w sposób, na który wpływają aktualnie rozważane kwestie wolności w internecie.

12.4. PRZEDSTAWICIELE RYNKU ROZRYWKOWEGO?

Wymienienie graczy rynku rozrywkowego jako jednej z sił napędowych legalizacji dzielenia się plikami i ustanowienia nowych modeli finansowania kultury może wydawać się paradoksalne. Nawet analitycy wykazujący głębokie zrozumienie dla sposobu myślenia rynku rozrywkowego i dla jego obaw mają trudności w przebicciu się przez wyrażane przez przemysł rozrywkowy zdecydowane odrzucenie zaniechania podejmowania kroków antypirackich. Istnieją jednak powody do myślenia, że część uczestników rynku rozrywkowego w określonym momencie zmieni swoje nastawienie. Możliwość taka nastąpiła na przykład wtedy, gdy — co już wspomniano wyżej — Jim Griffin, ówczesny strateg Warner Music, zaproponował finansowaną z jednolitych składek licencję na dzielenie się plikami przez studentów (Orlowski, 2008). Istnieją jeszcze głębsze przesłanki ku myśleniu, że kwestia ta nie jest zamknięta. Pierwsza z nich to obecność komponentów tylko do odczytu (*Read-Only*) w „społeczeństwie czytająco-zapisującym” (*Read-Write Society*) wspieranym przez Lawrence'a Lessiga (Lessig, 2006). Ciągłość działań producentów i konsumentów, czy twórców i odbiorców, co było wspomniane wyżej, zawiera również pozycje skrajne — występują w niej zawodowi twórcy i producenci oraz konsumenci nastawieni wyłącznie na odbiór dzieł. Nawet najbardziej prosumenccy internauci korzystają z biernej rozrywki, jeśli nie jest ona im narzucona jako jedyna możliwość obcowania z kulturą. Choć trudno myśleć tu o nich jako o wiodącej grupie, część rynku mediów może doprowadzić do powstania nowej definicji praw użytkownika i wpłat na utrzymanie kultury, jeśli prawdopodobne jest wdrożenie proponowanego przez nich systemu. Ich celem byłoby uzyskanie odpowiednio dużego udziału w ofertach komercyjnych zgodnych z ideą dzielenia się.

Przemysł filmowy i wideo, obecnie ciągle naciskający na stosowanie mechanizmów DRM i na wprowadzenie innych sposobów utrzymania rzadkości kopii dzieł, mógłby przyjąć nowe rozwiązania zamiast toczyć ciągłą wojnę z odbiorcami. Przyczyna, dla której tego jeszcze nie robi, leży w aktualnie czerpanych zyskach ze współistnienia nieautoryzowanego, prowadzonego w ukryciu, dzielenia się plikami i oligopolistycznej kontroli

²²¹ Partie wywodzące się z tradycji komunistycznych wyrażają dużo sympatii dla wspólnych zasobów, lecz zdarza im się, podobnie jak Billowi Gatesowi, mylić popieranie istnienia dóbr wspólnych (tzw. *komonizm*) z komunizmem — w wywiadzie z roku 2005 (Kanellos, 2005) Bill Gates stwierdził: „Nie, uważam, że w grupie światowych gospodarek uwaga poświęcana własności intelektualnej jest wyższa niż kiedykolwiek. Na świecie jest coraz mniej komunistów. Pojawili się też nowi, współcześni komuniści, którzy pod różnymi przykrywkami chcą doprowadzić do zniknięcia motywatorów finansowych dla muzyków, filmowców i programistów. Oni uważają, że takie zachęty finansowe nie powinny w ogóle istnieć.”

— w niektórych krajach nad procesem produkcji, w innych nad kanałami dystrybucji. To kura znosząca złote jaja, którą należałoby utrzymywać przy życiu jak najdłużej. Niezależni producenci filmowi w Stanach Zjednoczonych, którzy z przymusu współpracowali z RIAA podczas wytaczania procesów osobom udostępniającym pliki (p. Anderson, 2010) w końcu zwrócą uwagę na potencjalny wkład w koszty produkcji wynikający z propozycji zamieszczonej w tej książce.

Jeśli chodzi o głównych wydawców muzyki, wymęczyli oni kurę znoszącą złote jajka pod postacią rzadkości kopii do tego stopnia, że przestała ona cokolwiek znosić. Oferta nowych albumów muzycznych jest tak uboga, że nie da się jej zawęzić jeszcze mocniej przy utrzymaniu tak samo wysokich jak dotychczas marży na jeden egzemplarz. W momencie, gdy względnie ustabilizuje się nowy segment rynku, przemysł muzyczny się tam przeniesie. Kiedy się tak stanie? Trudno powiedzieć. Kto wysunie się na wiodącą pozycję? Najprawdopodobniej mniej dominujący uczestnicy oligopolu wydawniczego.

12.5. ORGANIZACJE ZBIOROWEGO ZARZĄDZANIA PRAWAMI AUTORSKIMI?

Przez jakiś czas wydawało się, że organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi staną się kluczową grupą poparcia dla nowego systemu wynagradzania twórców z jednolitych składek wpłacanych przez internautów. We Francji organizacje zbiorowego zarządzania prawami twórców muzyki (SPEDIDAM i ADAMI) były uczestnikami zrzeszenia Alliance Public-Artistes, które promowało przedstawioną w roku 2005 propozycję zbiorowego licencjonowania dzieł²²². Szwedzkie i kanadyjskie organizacje zbiorowego zarządzania również wysunęły podobne propozycje. Włoska SIAE wyraziła chęć przedyskutowania podobnego rozwiązania. Włączenie się do dyskusji organizacji zbiorowego zarządzania wywołało obawy o zarządzanie środkami, o ich równe rozdzielanie (w tym podmiotom niezrzeszonym) i o dostosowanie modelu działania organizacji do realiów internetowych. Ich udział uznano jednak za posunięcie zrywające z represyjnym stylem działania, skoro do powstających systemów wносиły znaczną wiedzę na temat zarządzania środkami na dużą skalę i wpływy polityczne.

O ile organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi nie zmieniają w zasadniczy sposób swojego podejścia, mogą przegapić zaistniałą przed nimi szansę. Niewielu ludzi uważa, że podmioty tego typu są w stanie włączyć się do jakiegokolwiek sensownego systemu wynagradzania twórców. W ciągu ostatnich kilku lat organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi były jednymi z najgorętszych orędowników nowych mechanizmów kontroli, inwigilacji i represji, posuwając się nawet do składania propozycji poprawek ustawowych godzących w neutralność i wolność internetu w trakcie prac nad regulacją europejskich zasad rządzących sektorem telekomunikacyjnym (Quadrature, 2008b). Ich uparta odmowa zaakceptowania zarządzania prawami komercyjnymi do utworów udostępnianych na zasadach licencji Creative Commons – Użycie niekomercyjne prawie we wszystkich krajach doprowadziło do wrzenia nawet najspokojniejsze umysły. Spraw zarządzania nie udało im się poruszyć do przodu choćby na centymetr i nie podejmą żadnych kroków, dopóki odpowiednie do ich miejsca działania rządu nie przyjmą zapisów podobnych do zawartych w brazylijskiej ustawie o prawie autorskim, która stwierdza między innymi (Colombo, 2010):

(iii) podmioty uprawnione do zbierania przychodów i dystrybucji praw autorskich mają zmniejszyć koszty administracyjne i skrócić terminy wypłat odpowiednich świadczeń na rzecz posiadaczy praw autorskich oraz opublikować swoje wewnętrzne dokumenty zarządzania (zwiększenie przejrzystości działań), w szczególności w odniesieniu do zbierania kwot i ich rozdzielania.

Wydaje się, że zmniejsza to szanse, by organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi mogły działać jako „podmioty zarządzania finansami” w rozumieniu rozdziału

²²²We Francji organizacje zbiorowego zarządzania prawami twórców muzyki (SPEDIDAM i ADAMI) były uczestnikami zrzeszenia Alliance Public-Artistes, które promowało przedstawioną w roku 2005 propozycję zbiorowego licencjonowania dzieł — po zmianie zarządu ADAMI odrzuciło takie propozycje.

9 niniejszej książki, bez względu na przyjęty system wdrożenia propozycji. Jeszcze mniej prawdopodobne jest, by w nadchodzących debatach organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskimi wystąpiły w roli podmiotów popierających niniejszą propozycję. Mimo tego, skoro do podziału między twórców będą setki milionów albo nawet miliardy dolarów, wielu członków, a nawet kierowników takich organizacji pomyśli nad tą propozycją więcej niż raz. Gdy propozycja wejdzie w życie, podmioty popierające wprowadzenie jednolitej stawki na finansowanie kultury będą występować z pozycji siły, powinny więc wyłożyć na stół wszystkie żądania. Niniejsza propozycja broni pewnych elementów sprawiedliwości dystrybtywnej, których nie da się z pełnym zaufaniem powierzyć organizacjom zbiorowego zarządzania w obecnej formie: zbierania danych o użytkowaniu dzieł i preferencjach odbiorców, wyliczania wynagrodzeń i zarządzania decyzjami wielu uczestników procesu. Organizacje tego typu mogą jednak znacznie przyczynić się do wydajnego rozdzielania wynagrodzeń i usprawniać proces rejestracji dzieł, o ile zrozumieją, że jest to równoznaczne z powołaniem ich do nowej roli, na neutralnym gruncie.

12.6. DALSZA ROLA BADAŃ NAUKOWYCH

Badania naukowe odegrały znaczącą rolę w wysuwanej kontrargumentacji na temat przyjętej wiedzy w dziedzinie wpływu procesu dzielenia się plikami na gospodarkę i w opracowywaniu szczegółów nowego systemu wynagradzania twórczości w epoce internetu. W przyszłości środowisko akademickie nadal będzie odgrywać taką samą rolę, lecz w o wiele bardziej skomplikowanym kontekście. Zbliżając się do fazy wdrażania pomysłów takich, jak zawarty w tej książce, coraz częściej da się zauważyć wzajemne przenikanie się badań i rzecznictwa. Warsztaty i konferencje Free Culture Research²²³ to pole, na którym te dwa działania się spotykają, lecz jest to interakcja, która przebiega też wewnątrz każdego z nas.

Badacze mają do odegrania rolę obywatelską i teraz właśnie muszą w stopniu silniejszym niż do tej pory włączyć się w kwestie dotyczące społeczeństwa i debaty społeczne. Ta rola społeczna zakłada jednak również przypomnienie wszystkim o wysokim stopniu złożoności przedstawianych przez autora kwestii. Zredukowanie ich do kilku abstrakcyjnych zasad własności czy maksymalizacji zysku pasuje do kilku systemów myślenia. Przyjęcie prostego podejścia do skomplikowanych kwestii („po prostu zróbcie to”) również nie będzie służyć lepiej interesowi publicznemu. Nie doprowadzi też do postępu naukowego.

²²³Free Culture Research — patrz <http://wikis.fu-berlin.de/display/fcrc/Home>.

Dodatki

A. ZRÓŻNICOWANIE UWAGI DLA POCZĄTKUJĄCYCH

W niniejszej pozycji autor analizuje zróżnicowanie zainteresowania dziełami, jak też zróżnicowanie dystrybucji wynagrodzeń otrzymywanych przez producentów owych dzieł, pozyskiwanych przez różne kanały. Czasami dostępne były wyczerpujące dane pozwalające na bezpośrednie zbadanie zróżnicowania zainteresowania, często jednak dane bądź wskaźniki pokazujące możliwą przyszłość w różnych warunkach były albo cząstkowe, albo pośrednie. Całość debaty na temat teorii długiego ogona, sformułowanej przez Chrisa Andersona (Anderson, 2004; Anderson, 2006), obraca się wokół sposobu, w jaki zróżnicowanie uwagi odbiorców może ewoluować w zależności od kontekstu — patrz podrozdział A. 4 poniżej. Kolejnym krokiem jest sporządzenie modelu zróżnicowania uwagi odbiorców za pomocą formuły matematycznej, znanej jako prawo Zipfa. Niniejszy dodatek ma na celu przedstawienie zainteresowanemu czytelnikowi skróconego wstępu do ogólnego modelowania zróżnicowania uwagi, jak też wyjaśnienie, dlaczego wykorzystano akurat prawo Zipfa, jak ono działa i jakie są jego ograniczenia. Czytelnicy o mniejszej wiedzy matematycznej nie powinni bać się występujących w tym dodatku równań: można je zignorować i mimo tego zrozumieć całość tekstu. Równania będą jednak przydatne tym czytelnikom, którzy chcą samodzielnie zweryfikować przedstawioną argumentację matematyczną lub którzy chcą przeprowadzić dalsze badania.

W dodatku wykorzystano pomysły z wprowadzenia do rangowania autorstwa Lady M. Adamic (Adamic, 2002b) i ze wspaniałego artykułu w Wikipedii na temat prawa Zipfa²²⁴.

A.1. OD BOGACTWA DO POPULARNOŚCI

Rozkład bogactwa

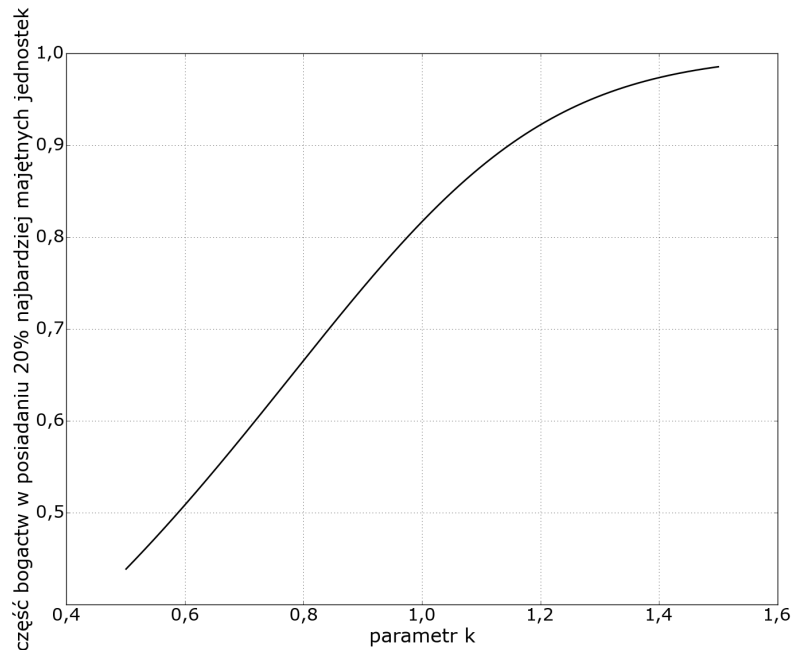
Bibliotekarze najprawdopodobniej od wieków prowadzą badania nad względnym popytem na książki i inne materiały tekstowe. Już w średniowieczu były one podstawą do organizowania procesów produkcji, zakupu i przechowywania książek i innych treści. Można więc przypuszczać, że starożytni bibliotekarze sporządzali wykazy książek i innych przedmiotów, sortując je w zależności od popytu, na początku umieszczając pozycje, o które najczęściej pytano. Niektóre z takich rejestrów mogły przetrwać w bibliotecznych archiwach do dziś. Jeśli tak, byłyby one pierwszymi znanymi przypadkami badań nad rozkładem zainteresowania. Wydaje się jednak, że modelowanie matematyczne podobnych rozkładów pojawiło się w innych dziedzinach. Pod koniec XIX wieku włoski ekonomista Vilfredo Pareto sformułował zasadę nazwaną od jego nazwiska, w myśl której liczba ludzi, którzy mają więcej bogactwa (posiadają większy areal, zarabiają wyższe sumy) niż podana wartość jest odwrotnie proporcjonalna do podniesionego do charakterystycznej potęgi o stałym wykładniku. Odpowiedni rozkład popularności można opisać następująco:

$$P[X > x] \propto \left[\frac{m}{x}\right]^k,$$

gdzie to bogactwo przedmiotowej osoby, zaś to poziom bogactwa najbiedniejszej osoby. W tym dodatku, po którym następuje wyrażenie w nawiasach kwadratowych, oznacza „prawdopodobieństwo, że [wyrażenie w nawiasach] jest prawdziwe”, zaś symbol \propto oznacza „wprost proporcjonalny do”. Gdy współczynnik k wynosi nieco mniej niż 1, to 20% populacji jest w posiadaniu 80% bogactwa, co znane jest pod nazwą zasady Pareto. Jak to często bywa, ta ogólna zasada stała się dobrze znana, lecz niezbyt znane jest odpowiadające jej prawo, a ludzie dodatkowo zapominają, że w tym prawie występuje parametr. Rysunek A.1 pokazuje, że jeśli k przybiera wartości od 0.5 do 1.5, udział ogółu dóbr w posiadaniu 20% najbogatszych jednostek waha się od 99% do 55%. Pełna zasada Pareto tak naprawdę mówi dwie rzeczy: że rozkład majątności odpowiada prawu Pareto i że

²²⁴prawo Zipfa — patrz en.wikipedia.org/wiki/Zipf%27s_law.

w niektórych zaobserwowanych przypadkach współczynnik zawarty w prawie jest bliski 1.



Rysunek A.1 — udział ogółu dóbr w posiadaniu 20% najbogatszych obywateli, w zależności od parametru prawa Pareto. Jeśli rozkład majątności określonej grupy jest opisany prawem Pareto z parametrem, wykres pokazuje część ogółu zasobów w posiadaniu 20% najbogatszych obywateli, zależnie od wartości.

Prawo Pareto opisuje rodzinę funkcji będących przykładem szerszej klasy rozkładów potęgowych. Ich nazwa pochodzi od faktu, że ich funkcje gęstości prawdopodobieństwa²²⁵ odpowiadają prawom potęgowym, czyli wykazują proporcjonalne zachowanie do ujemnej potęgi zmiennej. W przypadku prawa Pareto funkcja gęstości prawdopodobieństwa wygląda następująco:

$$f(x) = \frac{km^k}{x^{k+1}}$$

Prawo Pareto jest więc rozkładem potęgowym o indeksie $k + 1$. Rozkłady potęgowe są w naturze bardzo rozpowszechnione, wyrastając z procesów niemających preferowanej skali. Często pojawiają się też, co jest istotne z punktu widzenia tej książki, w badaniach nad rozkładami zmiennych rangowanych, czyli nad rozkładami wyników ułożonych malejąco według wartości.

Gwóźdź programu

Dla wygody dalszych rozważań dobrze byłoby scharakteryzować stopień zróżnicowania uwagi skupionej na dziełach kultury za pomocą jednej wartości. Najlepszym rozwiązaniem jest zbudowanie modelu rozkładu rangowanego, pokazującego ile razy pojawił się dostęp do danego dzieła, z wykorzystaniem prawa Zipfa, które — jak się okazuje — często odpowiada rangowanym rozkładom popularności dzieł kultury w świecie rzeczywistym.

²²⁵Funkcja gęstości prawdopodobieństwa to funkcja matematyczna, którą całkuje się w określonym przedziale, uzyskując przez to prawdopodobieństwo, z którym określona część ogółu zainteresowania zawiera się w owym przedziale: $P[a \leq \text{textless}b] = \int_a^b f(x)dx$. Całkowanie w przedziale od zadanej wartości do nieskończoności pozwala wyliczyć prawdopodobieństwo, z którym dana część ogółu zainteresowania przekracza graniczną wartość, co znane jest jako dystrybuanta: $P[X \text{textgreater}x] = \int_x^\infty f(x')dx'$. Można też wykonać działanie odwrotne i X różniczkując dystrybuantę otrzymać funkcję gęstości prawdopodobieństwa.

George Kingsley Zipf był lingwistą na uniwersytecie Harvarda, studiującym częstość występowania poszczególnych słów w różnych językach. Prawo nazwane od jego nazwiska sformułował w roku 1935, choć same prawidłowości zauważono już o wiele wcześniej, najprawdopodobniej w roku 1916, czego dokonał francuski stenograf Jean-Baptiste Estoup (Petruszewycz, 1973). Estoup napisał podręcznik stenografii, wielokrotnie wznawiany, wykorzystując swoją analizę częstości występowania słów do opracowania własnej metody, nie kształtując jej jednak tak systematycznie, jak zrobił to Zipf.

Zipf wyszedł od tego, że jeśli nadać rangę ilości występowania poszczególnych słów w obszernym tekście, zaczynając od słów najczęściej występujących i przechodząc do rzadziej spotykanych, to liczba wystąpień każdego słowa O jest odwrotnie proporcjonalna do jej rangi k podniesionej do potęgi α o stałym wykładniku:

$$O(k) \propto \frac{1}{k^\alpha}$$

Zipf zauważył też, że parametr α tej funkcji (to jest wykładnik potęgi) zbliżony był do 1, więc setny najpopularniejszy wyraz jest około 100 razy rzadszy niż słowo najczęściej spotykane. Podobnie jak w przypadku prawa Pareto, do powszechnego użytku wszedł ten wariant prawa, zaś komentatorzy często zapominają o tym, że parametr funkcji może przyjmować rozmaite wartości.

	Nombre des répétitions		Nombre des répétitions
Le, la, les	1949	bien	53
de, du, des	1712	industrie	50
que, qui	766	français	48
à, au	743	certain	44
et, est, si	741	grand	44
un, une	413	avec	41
ce, se	393	sans	40
il	282	venir (et temps)	39
ne	279	quel	39
en	258	commerce	38
ces, ses, cette	232	nouveau	37
être (et temps)	200	très	37
dans	181	vouloir (et temps)	37
pas	179	droit	36
nous	167	autre	36
plus	162	produit	36
pour	157	environ	35
par	155	falloir (et temps)	35
on	155	voir (et temps)	35
son, sont	141	donner (et temps)	34
je	137	savoir (et temps)	33
faire (et temps)	136	nation	32
tout, toute	119	développer	31
avoir (et temps)	118	économique	31
nos	115	messieurs	30
vous	108	sa	30
ou, où	100	France	29
leur	94	quelque	29
si	93	trouver (et temps)	29
elle	92	intérêt	29
même	84	aller (et temps)	28
sur	82	lui	27
mais	82	nombre	27
y	70	point	26
pouvoir (et temps)	66	public	26
celui, celle, ceux	62	année	25
dont, donc	62	moins	25
devoir (et temps)	60	demander	25
travailler (et temps)	60	tant, temps	24
peut, peu	58	chose	23
dire	57	État	23
comme	56	me	23

Rysunek A.2 — liczba wystąpień poszczególnych słów we francuskim tekście zawierającym około 30 tysięcy wyrazów, dane za Estoupem, podane przez Petruszewycza, 1973.

Wykorzystywanie „prawa Zipfa z parametrem bliskim 1” stało się wręcz częścią folkloru kilku dziedzin nauki — oczywiście językoznawstwa i bibliotekoznawstwa, lecz niedawno również badań nad internetem (Shirky, 2003b) i kulturą. W tej ostatniej dziedzinie prawo Zipfa wykorzystywano do badań nad rozkładem dostępu do poszczególnych dzieł w bibliotekach, w systemach sprzedaży i w internecie. Jak zostanie pokazane niżej, rozkład popularności dzieł nie odzwierciedla dokładnie prawa Zipfa w ujęciu statystycznym. Można jednak dostosować parametr funkcji tak, by jak najściślej odpowiadała ona

rzeczywistemu rozkładowi. Końcowe dopasowanie wykresu jest czasami tak dokładne, że wartość parametru α dająca taki właśnie wykres może zostać w praktyce użyta jako wyłączna wartość liczbową charakteryzująca stopień zróżnicowania uwagi poświęconej dziełom. W innych sytuacjach należy wykazać ostrożność, gdyż aproksymacja wykresu wykorzystująca prawo Zipfa staje się zbyt rozbieżna z rzeczywistymi danymi.

Gdy zróżnicowanie uwagi modelowane jest za pomocą prawa Zipfa, zmiany w jego parametrze prowadzą do znacznych zmian stopnia, w którym uwaga odbiorców koncentruje się na ograniczonym repertuarze dzieł, czy w którym sprzedaż obejmuje ograniczony katalog tytułów. Dla przykładu rozważmy populację tysiąca dzieł. Jeśli dostęp do nich da się opisać prawem Zipfa z parametrem równym 0.5, to 5% najpopularniejszych dzieł skupia na sobie 20% uwagi ogółu odbiorców. Jeśli ten sam parametr wynosić będzie 1,5, to te same 5% dzieł skupi na sobie 92% ogółu dostępu. Może to się wydawać zaskakujące, ale tak silne rozbieżności da się zauważyć w odniesieniu do różnych form dostępu do dóbr kultury.

Dlaczego niektóre rozkłady zachowują się zgodnie z prawem Zipfa?

Było wiele prób wyjaśnienia tego, dlaczego niektóre rozkłady obserwowane w realnych warunkach są tak zbliżone do rozkładu Zipfa. Sam George Zipf sugerował, że jest to skutkiem tendencji ludzi do wybierania linii najmniejszego oporu w dążeniu do swoich celów. Autor tej książki proponuje wyjaśnienie wychodzące z podobnych przesłanek, choć inaczej sformułowane. Szczegółowa analiza warunków powodujących powstanie wykresów zgodnych z prawem Zipfa jest jednak poza zakresem zainteresowania niniejszej publikacji; poniższe uwagi są jedynie wskazaniem działających w tej materii procesów.

Można wskazać charakterystyczne cechy zmiennych odpowiadających prawu Zipfa — takich jak poziom zainteresowania, wykorzystywanie dzieł i uzyskiwanie dostępu do nich, przychody jednostek lub ich poziom bogactwa, wielkość miast czy częstość występowania słów w danym języku. Ogólnie ujmując, zmienna przystaje do rozkładu potęgowego, jeśli spełnia dwa poniższe warunki:

- Wartości są ograniczane przez zasób, który mimo globalnej obfitości jest ograniczony na poziomie jednostkowym;
- Im większa wartość zmiennej, tym łatwiej może wzrastać.

Obydwe części składowe pierwszego warunku są równie istotne. Ograniczający zasób może być oferowany lub pożądaný. Ogólna ilość bogactwa jest wysoka, lecz większości jednostek niełatwo jest pozyskać jego znaczne ilości. W języku istnieje wiele słów, lecz używanie tych rzadszych wymaga wysiłku, przynajmniej dla większości ludzi (wysiłek jest tak naprawdę odwrotnie proporcjonalny do częstości występowania każdego ze słów)²²⁶. W danym kraju mieszka wielu ludzi, lecz dana jednostka może zamieszkiwać tylko w jednym miejscu. Ogół zainteresowania internautów na skalę światową zdecydowanie nie jest zjawiskiem rzadkim, lecz każda jednostka ma ograniczone zasoby czasu. Drugi warunek jest nieco bardziej oczywisty: większość ludzi jest świadoma tego, że bogatym dalsze wzbogacanie się przychodzi łatwo. Często wykorzystywane słowa przychodzą na myśl każdemu, więc w pewnym zakresie korzysta się z nich częściej, niż uzasadniałby to kontekst. Taka dynamika jest najbardziej widoczna, gdy pojawia się nowe chwytliwe słowo czy sformułowanie. Zachowania takie mają jednak swoje ograniczenia — nie da się używać w kółko tego samego słowa. Podobnie dzieło kultury, które skupiło już na sobie wystarczające zainteresowanie, dotrze do jeszcze większej liczby odbiorców — czy to przez osobiste polecenie, czy przez inwestycje w jego promocję — osiągając w końcu pewien punkt, w którym trudno jest zwrócić na siebie uwagę jeszcze większej liczby odbiorców.

Przyjrzyjmy się metodzie sprawdzania, czy dany rozkład odpowiada prawu Zipfa i sposobom ustalania wielkości parametru tego prawa.

²²⁶ W języku istnieje wiele słów, lecz używanie tych rzadszych wymaga wysiłku, przynajmniej dla większości ludzi (wysiłek jest tak naprawdę odwrotnie proporcjonalny do częstości występowania każdego ze słów) — wektorowe indeksowanie tekstu pod kątem pobierania wyrazów wykorzystuje tę wartość, w procesie indeksowania tekstów przypisując wyższą wagę rzadszym słowom.

A.2. TEST PRAWA ZIPFA I USTALENIE WYSOKOŚCI JEGO PARAMETRU

Gdy popularność odpowiada prawu Zipfa, to poziom dostępu lub wykorzystywania dzieł można modelować z wykorzystaniem następującego wzoru:

$$z(n) = \frac{\mu}{H_N(\alpha) \times n^\alpha}$$

gdzie $z(n)$ oznacza ilość prób dostępu lub wykorzystania dzieła o randze n (przy czym dzieła rangowane są według malejącej popularności), N to całkowita liczba dzieł (ilość książek w bibliotece, utworów w serwisie udostępniającym muzykę do pobrania czy blogów w internecie), μ to średnia ilośćostępów lub wykorzystania dzieła, zaś $H_N(\alpha)$ to stała wykorzystana do normalizacji wzoru²²⁷. Dokładniej, $H_N(\alpha)$ to N -ta zgeneralizowana liczba harmoniczna.

$$H_N(\alpha) = \sum_{n=1}^N \frac{1}{n^\alpha}$$

Wielkość $\frac{1}{n^\alpha}$ jest wartością stałą. Prawo Zipfa jest również prawem potęgowym, lecz z indeksem $1 + \frac{1}{\alpha}$ — patrz Adamic (2002b)²²⁸.

Sprawdzenie, czy zaobserwowany rangowany rozkład rzeczywiście odpowiada prawu Zipfa i ustalenie odpowiedniej wartości jego parametru α (wartości, przy której wykres prawa Zipfa jak najdokładniej odpowiada wykresowi wynikającemu z zaobserwowanych danych) jest zadaniem nietrywialnym. Przytłaczająca większość opublikowanych opracowań na ten temat wykorzystuje prostą właściwość praw potęgowych: jeśli wykreślić obydwie osie wykorzystując skalę logarytmiczną, obydwie zbliżone są do prostych o nachyleniu $-\alpha$, gdzie α , jest indeksem zastosowanej zasady. Rysunek A.3 pokazuje przykładowy wykres, który wystarczająco jasno podaje czytelnikowi definicję linii prostej widzianej oczami statystyka. Łatwo jest przybliżyć nachylenie linii w przestrzeni o złożoności log-log wykorzystując techniki takie, jak regresja metodą najmniejszych kwadratów czy logarytmy binarne. Goldstein et. al. (2004) pokazali jednak, że takie podejście jest nie tylko mało precyzyjne, lecz również obciążone dużym błędem systematycznym. Autor opracował szybką metodę dopasowania prawa Zipfa (ustalenia parametru α) dla szerokiego zestawu dostępnych rozkładów²²⁹ nie cierpiącą na te niedostatki. Jeśli dostępne są jedynie niekompletne dane, co występuje często w kontekstach komercyjnych, zalecane jest podejście przedstawione przez Goldsteina et. al. (2004)²³⁰.

Po dopasowaniu wykresu można sprawdzić, jak ściśle wyznaczone prawo Zipfa odpowiada uzyskanym danym. Rygorystyczne testy statystyczne zwykle wskazują, że funkcja, która skutkuje pojawieniem się obserwowanych rozkładów, nie odpowiada ściśle prawu Zipfa. Andrew Odlyzko²³¹ zauważył, że takie zachowanie jest całkiem naturalne, gdyż różne fragmenty rozkładu zainteresowania powstają w wyniku działania różnych czynników. W szczególności istotne stają się krańce rozkładu popularności, w przypadku których mało prawdopodobne jest działanie czystego prawa potęgowego. Niewielka ilość

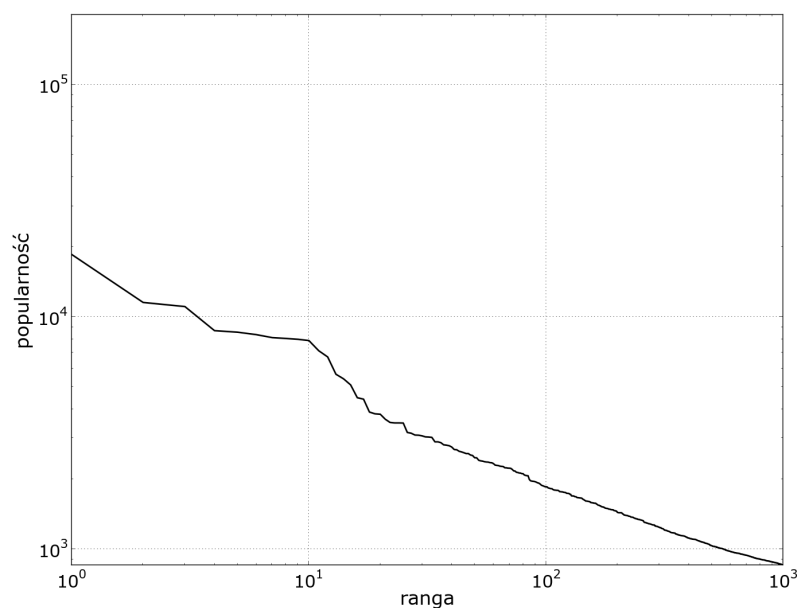
²²⁷normalizacja wzoru — normalizacja jest niezbędna, gdyż skończona suma prawa potęgowego zależy od indeksu funkcji.

²²⁸Prawo Zipfa jest również prawem potęgowym, lecz z indeksem — patrz Adamic (2002b) — Oznacza to „tożsamość” prawa Pareto i prawa Zipfa, z których każde ma parametr wynoszący 1, nie jest to jednak tożsamość dla powyższych praw z parametrem różnym do 1. Dla przykładu, prawo Zipfa z parametrem α wynoszącym 0,5 odpowiada prawu potęgowemu z indeksem równym 3, czyli prawu Pareto z parametrem wynoszącym 2.

²²⁹Autor opracował szybką metodę dopasowania prawa Zipfa (ustalenia parametru α) dla szerokiego zestawu dostępnych rozkładów... — metoda przyjęta przez autora polega na bezpośredniej optymalizacji dopasowania z wykorzystaniem pomiarów odległości Kolmogorowa-Smirnowa dla rozkładów kumulowanych. Kod źródłowy odpowiedniego algorytmu rozpowszechniany jest na zasadzie licencji GNU GPL w wersji 3 (<http://www.fsf.org/licenses/licenses/gpl.html>) w serwisie WWW powiązany z niniejszą publikacją, pod adresem <http://sharing-thebook.net>.

²³⁰Goldstein et. al. (2004) — zaproponowali metodę maksymalnego podobieństwa (*Maximum Likelihood Method*) w której dopasowanie wykresów również mierzy się odległością Kolmogorowa-Smirnowa zastosowanej dla rozkładów kumulowanych, z wykorzystaniem tabel dopasowanych do przyjętego podejścia.

²³¹Andrew Odlyzko zauważył... — osobiste rozmowy autora książki podczas konferencji z okazji 10-lecia wydawania „First Monday”, na temat: Otwartość: kod, nauka i treści, zrównoważenie współtworzonej kreatywności; Chicago, 15–17 maja 2006.



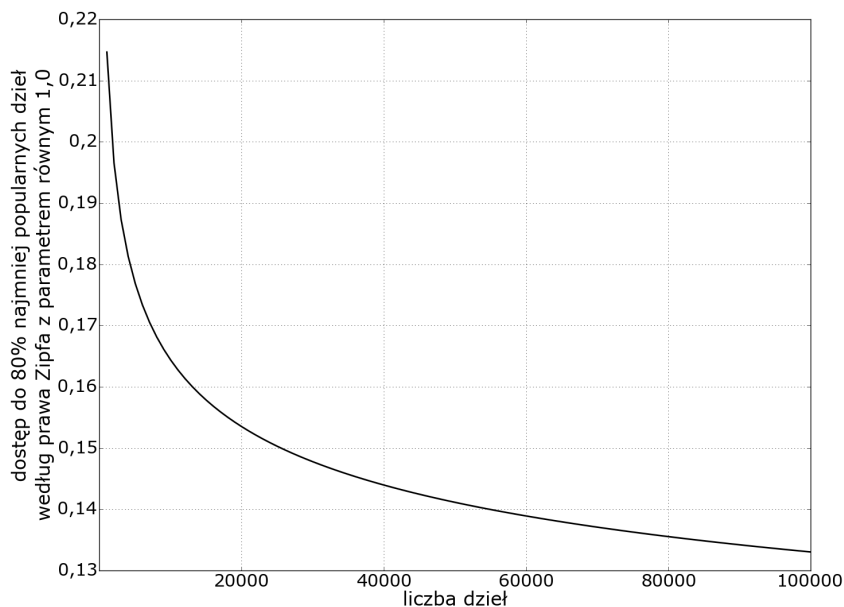
Rysunek A.3 — liczba odsłuchań każdego utworu w populacji 1000 najpopularniejszych ścieżek muzycznych na platformie Musique Libre udostępniającej swoje zasoby na licencji Creative Commons, dane z roku 2006 (Aigrain, 2006). Obydwie osie wykresu są w skali logarymicznej.

utworów promowana jest we względnie drogich kanałach promocji (wideoklipy, reklamy telewizyjne, radiowe i billboardy). Możliwe jest wystąpienie znacznej różnicy poziomu zainteresowania odbiorców tak promowanymi dziełami i tymi o kolejnych rangach. W procesie dzielenia się plikami w sieci P2P drugi koniec wykresu charakteryzują różne zanieczyszczenia wprowadzane do systemu, czasami w sposób niezamierzony (błędy użytkowników), lecz w większości w sposób zamierzony (fałszywe pliki i pliki z podrobionymi identyfikatorami, wprowadzane do obiegu przez podmioty prowadzące walkę z systemami wymiany plików, dążące przez kierowanie użytkowników na nieinteresujące dla nich treści do tracenia czasu odbiorców i w konsekwencji do zmniejszania ich zainteresowania dzieleniem się treściami). Użytkownicy sieci P2P i serwisy udostępniające dane o wymienianych plikach szybko i skutecznie wykrywają zanieczyszczenia w systemie, ograniczając tym samym krąg ich odbiorców, lecz i tak treści te pobierane są kilkadziesiąt razy. Sprawa to, że rozkład traci charakterystyczną cechę praw potęgowych: niezmiennosć skali, czyli możliwość określenia prawa rządzącego parametrem funkcji w dowolnej części jej przebiegu. Jeśli jednak ograniczyć analizę do początkowego segmentu rozkładu, odpowiadającego 80–90% ogółu dostępów do dzieł, da się przybliżyć parametr funkcji z dużą dokładnością, sam wykres jest też dość dobrze dopasowany do zaobserwowanych danych. Oznacza to wybranie tylko tych plików, które faktycznie podlegają dzieleniu się.

W praktyce nikt nie zajmuje się poznawaniem, czy popularność dzieł ściśle odpowiada prawu Zipfa w ujęciu statystycznym, lecz raczej tym, czy da się wykorzystać prawo Zipfa jako przybliżony model w decyzjach ustawodawczych. Okazuje się, że ta sama funkcja odległości, którą wykorzystuje się do rygorystycznego sprawdzenia dopasowania wykresu, przydaje się też do wykazania istotności aproksymacji z pomocą prawa Zipfa dla celów ustawodawczych. Test Kołmogorowa-Smirnowa podaje, że odległość między dwoma rozkładami to największa bezwzględna różnica pomiędzy wartościami dystrybuant²³². Jeśli więc zauważymy różnicę, powiedzmy, rzędu 0,03 (3%) pomiędzy rozkładem popularności a najlepiej do niego pasującym prawem Zipfa, oznacza to, że możemy wziąć pod uwagę dowolną rangę, a całkowite zainteresowanie dziełami o randze leżącej powyżej lub poniżej

²³²dystrybuanta — funkcja wyznaczająca rozkład prawdopodobieństwa.

wybranej rangi nie będzie się różnić od wartości aproksymowanej z wykorzystaniem prawa Zipfa o więcej niż 3% całkowitego zainteresowania wszystkimi dziełami. Czy jest to dużo, czy mało? Jest to dużo; wystarczająco dużo, by odrzucić hipotezy o wysokiej zgodności obserwowanych rozkładów z prawem Zipfa w populacji przekraczającej 1000 dzieł. Jest to jednak niewiele, jeśli przybliżenie wykorzystuje się jedynie do skomentowania różnic w grupie powiedzmy 20% całkowitego zainteresowania dziełami w określonym zakresie rang popularności.



Rysunek A.4 — Udział w dostępie do 80% najmniej popularnych dzieł według prawa Zipfa z takim samym parametrem ($\alpha = 1.0$) dla stu populacji zawierających od 1000 do 100 000 dzieł.

Parametry prawa Zipfa dają się zastosować do porównania obserwowanych rozkładów popularności, jeśli obydwie porównywane populacje mają podobne rozmiary lub jeśli w porównywaniu dwóch populacji o różnych rozmiarach stosuje się starannie przemyślane procesy normalizacyjne. Zapominanie o tych prawidłowościach doprowadziło już do szeregu błędów w interpretacjach danych, w szczególności popełnianych przez krytyków teorii długiego ogona (patrz niżej). Wpływ wielkości populacji na prawo Zipfa przedstawia rysunek A.4: nawet w ograniczonym zestawie wielkości populacji to samo prawo (z tym samym parametrem α) skutkuje spadkiem ogółu dostępu do 80% najmniej popularnych dzieł z ponad 21% do niecałych 14% ogółu zainteresowania.

A.3. PRAWO ZIPFA A ZRÓŻNICOWANIE ZAINTERESOWANIA W SIECIACH P2P

Badania autora nad społecznościami informacyjnymi, których członkowie udostępniają swoje dzieła na licencjach z rodziny Creative Commons i nad serwisami internetowymi udostępniającymi określone dzieła znajdujące się w domenie publicznej pokazują dobre dopasowanie faktycznych rozkładów do prawa Zipfa z najdokładniej dobranym parametrem. Sytuacja wygląda zgoła odmiennie w przypadku działających na wielką skalę sieci wymiany plików — głównie oferujących dzieła, których autorzy nie wyrazili gotowości do ich wolnego udostępniania.

Gdy jednostki udostępniają dzieła w sieciach P2P, mamy do czynienia z ogromnymi ilościami utworów. W grupie udostępnianych dzieł znajduje się dużo takich, które nie są oferowane kanałami komercyjnymi, gdyż posiadacze praw autorskich nie sądzą,

by sprzedawanie owych dzieł leżało w ich interesie, lub dzieł osieroconych²³³, nawet jeśli część z nich udostępniana jest w niewielu przypadkach. W ciągu dziesięciu tygodni w roku 2008 Frédéric Aidouni, Mathieu Latapy i Clémence Magnien (Aidouni et. al., 2009) analizowali całość ruchu generowanego przez jeden z serwerów sieci P2P działający w oparciu o protokół eDonkey. Dane w formie zanonimizowanej udostępniono publicznie. Stanowią one około 9 miliardów komunikatów protokołu eDonkey, wygenerowanych przez około 90 milionów klientów sieci z niepowtarzalnymi identyfikatorami. W badanym okresie za pośrednictwem serwera wymieniono co najmniej 3 miliardy plików. Udostępniano prawie 12 milionów unikatowych plików, przy czym dostęp do każdego z nich uzyskiwano statystycznie ponad 250 razy. Dane na temat wymiany plików w tym kontekście, pomijając same pliki, zajęły w formie nieskompresowanej przestrzeń prawie 10 terabajtów (dziesięć tysięcy gigabajtów), co jest wartością bezprecedensową w dziedzinie dostępnych publicznie danych w badaniach nad internetem. Autor jest niezmiernie wdzięczny Mathieu Latapy'emu i jego zespołowi badawczemu Complex Networks działającemu przy Paris 6 University w laboratoriach LIP6 za zebranie i udostępnienie danych pod adresem <http://data.complexnetworks.fr/weeks-1.0.1/>.

Zebranie danych było możliwe dzięki gwarancji silnej anonimizacji danych wyrażonej przez zespół badawczy. Ma to określone konsekwencje dla analityków: anonimowe stały się nie tylko dane dotyczące użytkowników, ale również dotyczące wymienianych plików. Rzetelne określenie, które dzieła należą do danego medium, jest niemożliwe. Wyniki analizy autora należy więc uznać za istotne tylko dla celów ogólnych badań nad zróżnicowaniem zainteresowania odbiorców dzieł udostępnianych w internecie, nie zaś dla celów badania określonego medium.

Philippe Aigrain poddał dane analizie wspólnie z Raphaëlem Badinem przy pomocy Suzanne Aigrain, dzięki superkomputerowi pracującemu na University of Essex. W myśl protokołu eMule zaimplementowanego na badanym serwerze sieci eDonkey użytkownicy muszą przejść dwa etapy: pierwszym jest wysłanie zapytania o listę dostępnych dzieł, przy wykorzystaniu słów kluczowych — takich jak nazwisko lub nazwa artysty, tytuł dzieła, nazwa pliku lub jego rozmiar — co zwraca listę dostępnych plików. Użytkownik dokonuje wyboru pliku lub plików z poszukiwaną zawartością i wysyła zapytanie o źródła (tzw. *peerów*) udostępniające odpowiednie pliki. Po uzyskaniu źródeł rozpoczyna się pobieranie pliku. To właśnie zapytania o źródła stanowią próby dostępu do odpowiadającego danemu plikowi dzieła. Ze zbioru danych pozyskano więc identyfikatory plików stanowiące wyniki zapytań o źródła²³⁴. Policzone wystąpienie każdego niepowtarzalnego identyfikatora pliku, po czym posortowano wyniki malejąco według liczby wystąpień, by uzyskać rozkład popularności dzieł. Następnie uruchomiono algorytm pozwalający na otrzymanie najlepiej dopasowanego prawa Zipfa. Tabela A. 1 przedstawia najlepiej dopasowane parametry i odpowiadającą im odległość prawa Kołmogorowa-Smirnowa (KS) dla kumulowanych rozkładów, mierzących jakość dopasowania wykresów — im mniejsza odległość, tym lepiej — dla różnych podzestawów danych.

Jak zauważyli Aidouni et. al. (2009), końcowa sekcja rozkładu jest skrajnie zanieczyszczona: dopasowanie dwóch krzywych staje się niemożliwe w populacji przekraczającej milion dzieł. Na podstawie danych udostępnionych przez Aidouniego et. al. (2009) i Lee et. al. (2006), autor jest względnie pewny, że rozrzut obserwowany pod koniec wykresu pochodzi z umyślnego „zanieczyszczenia” sieci P2P. By jednak udowodnić to z większą dozą pewności, należałoby przeprowadzić dodatkowe badania nad zakłóceniami wprowadzanymi do wyliczeń przez fałszywe pliki.

Na rysunku 3.4 widać, jak przedstawia się zróżnicowanie uwagi poświęconej dwu milionom najbardziej popularnych plików, co stanowi 95% zarejestrowanych prób dostępu, całość jest zestawiona z populacją podobnych rozmiarów, zawierającą utwory muzyczne przedstawione do sprzedaży komercyjnej, co zostało przeanalizowane przez Page'a i Garlanda (2009). Mając na uwadze znaczne rozbieżności między obserwowanymi danymi a prawem Zipfa, autor nie wykorzystał przybliżenia wynikającego z prawa Zipfa w po-

²³³ dzieła osierocone — utwory, których autorów nie można zidentyfikować lub z którymi nie można się skontaktować.

²³⁴ Ze zbioru danych pozyskano więc identyfikatory plików stanowiące wyniki zapytań o źródła — pliki, których nazwa w zestawie danych to *SourceSearch.xml*.

Uniwersum	Parametr dla najlepszej aproksymacji prawem Zipfa	Odległość dystrybuant	KS	Większy dostęp do zaobserwowany dla rang od	do
100000 najpopularniejszych plików	0.378	0.0056		4.830	62.10
Milion najpopularniejszych plików (85% zarejestrowanego dostępu)	0.581	0.0645		18.000	491.00
Dwa miliony najpopularniejszych plików (95% zarejestrowanego dostępu)	0.682	0.1073		18.800	750.00
Jedna trzecia wszystkich plików (prawie 4 miliony plików)	0.758	0.1496		17.700	1.050.00
Wszystkie pliki (prawie 12 mln)	0.842	0.2079		15.000	1.551.00

Tabela A.1 — Dopasowanie prawa Zipfa do różnych części zbioru danych zebranego przez Aidouniego et. al. (2009). Dwie kolumny z prawej pokazują zakres rang, dla których zaobserwowany dostęp do dzieł jest wyższy niż w przypadku najlepiej dopasowanego prawa Zipfa.

równaniu sytuacji zaobserwowanej w środowisku P2P z dostępnymi szacunkami sprzedaży plików muzycznych, lecz zaprezentował rzeczywiste dane. Powinno się zaznaczyć, że zaobserwowany rozkład jest w rzeczywistości bardziej zróżnicowany niż w przypadku najlepiej nawet dopasowanego prawa Zipfa: zanotowana popularność jest wyższa od wynikającej z prawa Zipfa dla rang od 18 800 do 750 000. Powyższe zostało już zauważone w odniesieniu do społeczności, których członkowie dobrowolnie udostępniają pliki (Aigrain, 2006).

Ważna uwaga: wstępne wyniki niniejszego badania przedstawiono w roku 2009 podczas warsztatów Free Culture Research Workshop na Uniwersytecie Harvarda (Aigrain i Badin; 2009). Ich podstawą była jednak odmienna analiza danych zebranych przez zespół pracujący na Paris 6 University: zamiast analizować dostęp do plików źródłowych, pod uwagę wzięto pliki pojawiające się w odpowiedzi na zapytanie o dostępne dzieła z wykorzystaniem słów kluczowych. Analiza wykazała jeszcze głębsze zróżnicowanie zainteresowania odbiorców. W opinii autora ma ona jednak o wiele mniej reprezentacyjny charakter, jeśli chodzi o rzeczywiste użytkowanie dzieł.

A.4. ŚWIEŻE SPOJRZENIE NA TEORIĘ DŁUGIEGO OGONA

W roku 2004 Chris Anderson opublikował znamienny artykuł opisujący teorię długiego ogona (Anderson, 2004). Artykuł zapowiadał, że w dobie internetu dojdzie do zwiększenia zróżnicowania uwagi odbiorców, lecz nie zaprezentował szczegółowego modelu. Opracowanie rozszerzono do postaci książki w roku 2006 (Anderson, 2006). W tym samym roku inna grupa badawcza (Brynjolfsson et. al., 2006) podała pierwsze wymierne dowody na zwiększenie zróżnicowania sprzedaży w kanałach internetowych tych produktów, które dostępne są również w postaci materialnej. Wzrost zróżnicowania był jednak niewielki: w populacji 20 tysięcy produktów odpowiadało to zmianie parametru prawa Zipfa z 0.935 do 0.877.

W kolejnych latach pojawiły się głosy krytyczne w stosunku do dokładności teorii długiego ogona lub jej istotności dla branży. Przykładową krytykę stanowi komentarz w pracy badawczej Toma F. Tana i Sergueia Netessine z Wharton Business School (Tan

i Netessine, 2009). Badacze przeanalizowali oceny filmów zamieszczane w serwisie wypożyczalni Netflix. Dane naukowców z Wharton przedstawiają sobą ciekawy przypadek do badań i doprowadziły do wymiany zdań z Chrisem Andersonem. Większość krytyków teorii długiego ogona nie podaje w wątpliwość jej dokładności, lecz raczej wykonalność skutecznego prowadzenia interesów w kontekście zwiększonego popytu na tytuły o ograniczonej popularności. Naukowcy z Wharton poszli o krok dalej: oddzielili „popularność bezwzględna” (czyli zainteresowanie skupione na dziele o danej randze), która w ich mniemaniu jest kluczową koncepcją teorii długiego ogona, a „popularnością względną” wyrażaną jako udział w ogóle popularności skupiony przez dany odsetek dostępnych filmów. Z zebranych danych wywnioskowali, że względny udział zainteresowania skupiony na np. 20% najpopularniejszych filmów wzrósł w czasie od wartości 86,6% do 90,08%.

Z punktu widzenia analizy zróżnicowania uwagi istotne jest poczynienie pewnych uściśleń. Przede wszystkim porównuje się w powyższym przypadku 86.6% z populacji 4470 filmów w roku 2000 i 90.08% z populacji 17 468 filmów w roku 2005. Można wykorzystać wcześniejsze eksperymenty autorów na temat wpływu wielkości populacji na udział zainteresowania przypadający 20 procentom najpopularniejszych dzieł i w ten sposób sprawdzić efekt wywierany przez wzrost wielkości populacji dostępnych filmów. Utrzymując wartość parametru prawa Zipfa na poziomie 1.075, czyli na poziomie wyjściowym, można wywnioskować, że zainteresowanie wzrosło z 86,6% do 89.1%. Innymi słowy, zaobserwowany przez naukowców z Wharton „efekt” i tak by wystąpił, mimo braku zmian w opisującym go prawie, z uwagi na zachowanie prawa Zipfa w rosnącej populacji. Co ważniejsze, jak już zauważył Chris Anderson w opublikowanej wiadomości e-mail (Anderson, 2009), z punktu widzenia różnorodności kulturowej ważna jest uwaga skupiona na dziełach o popularności bezwzględnej ze środka zakresu rang, na przykład dzieł o rangach od 1 do 4 tysięcy — filmach, które nie są hitami, lecz są tytułami popularnymi. Zaczynając od roku 2002 — przedtem brak było wystarczającej ilości ocenianych filmów, by prawidłowo przebadać ich popularność — widać, że udział wyznaczonego zakresu rang w stosunku do ich całkowitej ilości wzrósł z niecałych 12% do co najmniej 28%.

Dzieła o umiarkowanej popularności mogą nie skupić na sobie wystarczająco silnego zainteresowania, by wywołać skutki właściwe dla sprzedaży komercyjnej, czyli pojawienie się przychodów ze sprzedaży lub wypożyczenia. Nie ma jednak wątpliwości, że zainteresowanie to będzie wystarczające do pojawienia się wynagrodzenia w systemie takim, jak Kreatywny Wkład.

Pozostaje jedynie sprawdzić, czy odpowiedni poziom zainteresowania da się wystarczająco dokładnie zmierzyć, co jest przedmiotem Dodatku C.

B. CAŁKOWITA SUMA WYNAGRODZEŃ I ICH PODZIAŁ

B.1. METODA WYLICZEŃ PRZYJĘTA W ROZDZIALE 7

Rozwój rozkładu zainteresowania

W rozdziale 7 podjęto próbę przedstawienia efektu niezależnego rozwoju systemu produkcji dóbr kultury działającego w internecie i ciągłego wykorzystywania internetu jako medium rozpowszechniania wydawanych mediów. Interakcja przebiegająca między tymi czynnikami prowadzi do ukształtowania się rozkładu popularności poszczególnych twórców (beneficjentów Kreatywnego Wkładu) stanowiącego podstawę przyjętego przez autorów modelu.

Chcąc wyjaśnić, czym w rozumieniu twórców jest „popularność poszczególnych twórców”, należy zdefiniować kilka wielkości. Jeśli każde dzieło w_j charakteryzuje popularność $pop(w_j)$, zaś względny wkład współtwórcy c_j w powstanie dzieła w_j wynosi $contrib(c_j, w_j)$, to ogół popularności²³⁵ przypadającej danemu twórcy wynosi:

$$pop(c_j) = \sum_j contrib(c_j, w_j) \times pop(w_j)$$

Dla przykładu, jeśli twórca A przyczynił się do powstania dzieła w 50%, do powstania dzieła w 25%, zaś dzieła — w 60%, to jego popularność wynosi:

$$pop(A) = 0.5pop(w_1) + 0.25pop(w_2) + 0.6pop(w_3)$$

Rozkład popularności poszczególnych twórców to rozkład $pop(c_i)$: określa on jednocześnie podział wynagrodzeń. W takich samych kategoriach opisywany będzie rozkład użytkowania dzieł, gdyż przyjęty przez autora system zakłada pozyskiwanie śladów użytkowania — patrz Dodatek C.

Interakcja kierująca uwagę odbiorców na różne dzieła występuje już pomiędzy pewnymi heterogenicznymi czynnikami, takimi jak klasyczne modele wydawania dzieł i nieautoryzowane dzielenie się plikami. Interakcja ta będzie o wiele silniejsza po ustanowieniu Kreatywnego Wkładu i po uznaniu udostępniania plików za działanie uprawnione. Skutkiem będą — dające się już zaobserwować — wzorce uwagi skupionej na dziełach, czyli rozkłady zainteresowania, które nie odpowiadają formalnie prawu Zipfa, lecz często dają się owym prawem przybliżyć z dużą dokładnością. Skutki wywołane przez tę możliwą rozbieżność między teorią a zaobserwowanym zachowaniem użytkowników omówione zostaną szczegółowo dalej, lecz na razie wystarczy, jeśli wzorce użytkowania dzieł przedstawione będą za pomocą prawa Zipfa, przy zastosowaniu wyłącznic zmian jego parametru, a przez to prezentacji zróżnicowania użytkowania dzieł.

Należy zauważyć, że faktyczne wynagrodzenia rozdzielone zostaną zgodnie z zaobserwowanym rozkładem, nie zaś z jego modelem; model ten wykorzystuje się tylko do ustalenia ostatecznej sumy wypłacanych wynagrodzeń, czyli do określenia czynnika skali w ujęciu globalnym. Chcąc tego dokonać, przyjęto założenie, że dane wejściowe pochodzą z prawa Zipfa o parametrze α . W takiej sytuacji ustalić należy trzy parametry: wartość α , wielkość populacji (liczbę wynagradzanych twórców) i najmniejszą przekazywaną wartość wynagrodzenia.

Jak wyjaśnia podrozdział 7.2, można jedynie domniemywać możliwej wartości parametru α . Autor przewidział w rozdziale 7, że wyjściowa wartość parametru wynosić będzie 1.0, co czyni ją dość wysoką, lecz i tak skutkuje niższą koncentracją zainteresowania odbiorców niż w obecnie obowiązującym systemie prawa autorskiego. Wartość ta miałaby w miarę upływu czasu spaść do 0.9, odzwierciedlając bardziej zróżnicowane zainteresowanie dziełami ze strony odbiorców, zaś długofalowo miałaby ona ustabilizować się na poziomie 0.8. Zainteresowani czytelnicy odnajdą porównanie tak scharakteryzowanych

²³⁵Jeśli każde dzieło charakteryzuje popularność, zaś względny wkład współtwórcy w powstanie dzieła wynosi, to ogół popularności... — jeśli twórca w ogóle nie przyczynił się do powstania dzieła, to

rozkładów na rysunku 7.2²³⁶. Mając na uwadze niepewność co do wartości parametru α i prawdopodobieństwo jego zmian, ważne jest, by zbudować model mogący funkcjonować przy stałych kosztach bez względu na wysokość parametru α , przynajmniej w dającej się przewidzieć przyszłości.

Parametry wielkości wynagradzanej grupy i wysokości minimalnego wynagrodzenia

Ustalając pozostałe dwie wartości należy wyjść z założenia wynagradzania określonej ilości współtwórców w danym kraju kwotami przekraczającymi określoną wartość minimalną w momencie wprowadzenia Kreatywnego Wkładu. Wybór nie jest umowy; jest oparty na decyzji programowej, nie zaś jakiejś podstawowej zasadzie: nie istnieje prawda objawiona, mówiąca: „należy wynagrodzić tyle a tyle osób co najmniej takimi a takimi kwotami”.

Autor zdecydował, że minimalne wynagrodzenie wynosić będzie 200 USD rocznie lub równowartość tej kwoty w lokalnej walucie, zaś liczba wynagrodzonych osób stanowić będzie 2–2,5% użytkowników internetu „współtworzących treści udostępniane w internecie w ciągu danych 3 miesięcy” (p. Deroin, 2010). Autor dołożył starań, by te decyzje uzasadnić (patrz też podrozdział 7.3), uznając jednak również, że można było dokonać odmiennych wyborów, pamiętając przy tym o określonych ograniczeniach. Nie wolno umownie podnosić ilości osób wynagradzanych na minimalnym poziomie, nie tylko z uwagi na zwiększenie całkowitego kosztu systemu, lecz również z uwagi na to, że znajduje to swoje uzasadnienie w ilości ludzi, których należałoby wynagrodzić; nie jest pewne, czy tacy ludzie pojawiliby się, gdyby zaistniały okoliczności pozwalające na ich wynagradzanie.

Wszystkie procedury wykorzystane do eksperymentowania z modelami przedstawionymi w niniejszej książce dostępne są jako wolne oprogramowanie²³⁷. Zachęca się tym samym czytelników do eksperymentowania ze zmienionymi wartościami parametrów, jeśli mają na to ochotę.

Wybrana przez autora wartość, poniżej której nie będą wypłacane wynagrodzenia, to 40 USD rocznie, co uzasadnione zostało w podrozdziale 7.2. Po dobraniu tych dwóch parametrów reszta ustalana jest na podstawie parametru zróżnicowania, czyli α

Ustalanie początkowej wielkości populacji

Na razie można przyjąć proporcjonalne wypłacanie wynagrodzeń, w myśl którego współtwórców wynagradza się proporcjonalnie do zmierzonego użytkowania współtworzonych przez nich dzieł. Załóżmy, że wartość wyjściowa parametru prawa Zipfa dla początkowo zaobserwowanego zróżnicowania użytkowania dzieł wynosić będzie $\alpha = 1.0$, a system zakłada wynagrodzenie co najmniej $n = 230000$ twórców kwotami przekraczającymi 150 EUR rocznie. Poniższy wzór wylicza całkowitą ilość wynagrodzonych osób:

$$N = \exp[\ln(n) + \frac{1}{\alpha} \ln(\frac{150}{30})]$$

gdzie $\exp(x)$ to wykładnik x , zaś $\ln(n)$ to logarytm naturalny liczby n . Wzór uzyskuje się następująco: zgodnie z prawem Zipfa wynagrodzenie n -tego współtwórcy to:

$$\text{reward}(n) = \frac{R_\alpha}{n^\alpha}$$

gdzie R_α jest stałym czynnikiem skalującym, który ustala ogólny poziom wynagrodzeń. Ostatni z wynagrodzonych współtwórców, czyli ten, który wynagrodzony zostanie najmniejszą kwotą, otrzyma:

$$\text{reward}_{\min} = \frac{R_\alpha}{N^\alpha}$$

²³⁶rysunek 7.2 — na rysunku 7.2 rozmiar populacji uznano za niezmienny, lecz w rzeczywistości będzie on się wahać. Jeśli całościowa wysokość wypłacanych wynagrodzeń jest stała, to jej bardziej różnorodne rozłożenie (nadal jednak zgodnie z prawem Zipfa) zakłada zwiększenie liczebności wynagradzanej grupy twórców.

²³⁷Wszystkie procedury wykorzystane do eksperymentowania z modelami przedstawionymi w niniejszej książce dostępne są jako wolne oprogramowanie — modele można uruchomić bezpośrednio w serwisie <http://sharing-thebook.net> lub pobrać do uruchomienia lokalnie na komputerze.

Dzieląc równania otrzymujemy:

$$\frac{reward(n)}{reward_{min}} = \frac{N^\alpha}{n^\alpha}$$

Wyciągnijmy logarytm naturalny z obu stron równania:

$$\ln\left[\frac{reward(n)}{reward_{min}}\right] = \alpha \ln(N) - \alpha \ln(n)$$

Po przestawieniu:

$$\ln(N) = \ln(n) + \frac{1}{\alpha} \ln\left[\frac{reward(n)}{reward_{min}}\right]$$

Wyliczając funkcję wykładniczą obu stron mamy:

$$N = \exp\left\{\ln(n) + \frac{1}{\alpha} \ln\left[\frac{reward(n)}{reward_{min}}\right]\right\}$$

Podstawiając za zmienne następujące wartości: $reward(n) = 150$, $reward_{min} = 30$, $n = 230000$, $\alpha = 1$ otrzymujemy:

$$\begin{aligned} N &= \exp\left\{\ln(230000) + \frac{1}{1} \ln\left[\frac{150}{30}\right]\right\} \\ &= \exp\{\ln(230000) + \ln(5)\} \\ &= \exp\{\ln(230000 \times 5)\} = 1150000 \end{aligned}$$

Modelowanie

Ostatnim krokiem jest ustalenie całkowitej sumy wynagrodzeń:

$$\begin{aligned} reward_{tot} &= \sum_{m=1}^N reward(m) = \sum_{m=1}^N reward_{min} \frac{N^\alpha}{m^\alpha} \\ reward_{top} &= reward_{min} \times N^\alpha \times \sum_{m=1}^N \frac{1}{m^\alpha} \\ reward_{tot} &= reward_{min} \times N^\alpha \times H_N(\alpha) \end{aligned}$$

gdzie $H_{N,\alpha}$ to N-ta liczba harmoniczna, wprowadzona w dodatku A. Powyższy wzór pozwala od razu wyliczyć łączną kwotę wynagrodzeń, a jedynym krokiem, gdzie potrzebna jest pomoc, jest wyliczenie $H_N(\alpha)$.

Ilu współtwórców zostanie wynagrodzonych w miarę zwiększania się zróżnicowania?

Jeśli znajdziemy się w sytuacji, w której zaobserwowane zróżnicowanie uwagi odbiorców odpowiada innej wartości prawa Zipfa, dajmy na to α' , możemy wyznaczyć nową liczbę wynagrodzonych twórców N' przy niezmienionej całkowitej puli wynagrodzeń.

$$N'^{\alpha'} \times H_{N'}(\alpha') = N^\alpha \times H_N(\alpha)$$

Rozwiązanie powyższego równania dla N' nie jest rzeczą trywialną i łatwiej jest do tej kwestii podejść wykorzystując przybliżenia lub tabele numeryczne. W powyższym przykładzie dla $N = 1150000$ i $\alpha = 1.0$ rozwiązaniem dla wartości parametru $\alpha = 0.9$ jest 2140000 natomiast dla wartości $\alpha = 0.8$ jest to $N' = 3490000$.

Wpływ rozbieżności pomiędzy zaobserwowanym użytkowaniem dzieł a prawem Zipfa

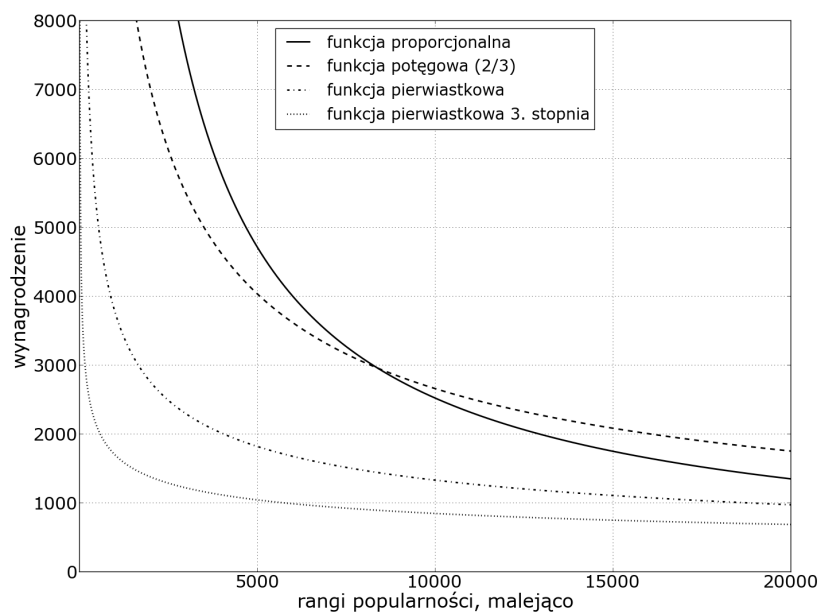
Dopiero po pełnej implementacji systemu mierzenia użytkowania dzieł można ocenić, czy podawane dane są zgodne z prawem Zipfa. Jakie są skutki sytuacji, w których dane te są rozbieżne? Opracowany system działa przy stałej sumie wypłacanych kwot, którą można rozdzielić także zgodnie z zaobserwowanym wykorzystywaniem dzieł, po dokonaniu wymaganych zmian.

W sytuacji dążenia do utrzymania minimalnej kwoty wypłacanej twórcom oraz niezmięnionej całkowitej kwoty wypłacanej w ramach systemu — w porównaniu z prawem Zipfa dopasowanym do faktycznego zestawu danych mogą nastąpić dwie zmiany:

- Zmiana ilości wynagradzanych osób;
- Zmiana poziomu zainteresowania stanowiącego podstawę do wypłacenia minimalnej kwoty.

Drugi z przedstawionych scenariuszy jest bardziej problematyczny, gdyż wymusza dokładne mierzenie użytkowania dzieł na o wiele niższych poziomach niż model przedstawiony w dodatku C. Na szczęście łatwo takiej konieczności uniknąć tak długo, jak długo nie próbuje się wynagradzać nadmiernej ilości twórców, pozostając w nieskażonych zakłóceniami obszarach zainteresowania odbiorców. Biorąc pod uwagę 2 miliony najpopularniejszych plików wyznaczonych w ciągu 10 tygodni obserwacji w ruchu w sieci P2P opartej na protokole eDonkey, gdzie widać zdecydowaną różnicę pomiędzy faktycznie zaobserwowanymi danymi a najlepiej dopasowanym do nich prawem Zipfa (patrz tabela A.1), poziom użytkowania milionowego co do popularności dzieła jest w rzeczywistości jedynie o 24% niższy od poziomu zainteresowania modelowanego matematycznie.

B.2. FUNKCJA WYNAGRODZENIA



Rysunek B.1 — wynagrodzenia wypłacane czołowym 20 tysiącom współtwórców w grupie miliona osób dla różnych funkcji wynagrodzenia. Założenia: rozkład popularności twórców odpowiada prawu Zipfa z parametrem wynoszącym 0.9, zaś minimalne wynagrodzenie wynosi 40 USD. Pierwiastkową funkcję wynagrodzenia zaproponował Richard Stallman (2009). Jeśli udałoby się wprowadzić nieproporcjonalną funkcję wynagrodzenia, autor sugeruje zastosowanie funkcji potęgowej o wykładniku $2/3$, ze zrównaniem najwyższych kwot wynagrodzeń.

Należy porzucić założenie, że związek pomiędzy popularnością a wynagrodzeniem ma być proporcjonalny. Nie jest to rzeczą niezwykłą: w większości mediów wynagrodzenie

wypłacane twórcom jest wyższe od proporcjonalnego w stosunku do sprzedaży. Autor bestsellerów może otrzymać czterokrotnie (w ujęciu procentowym) wyższe tantiemy niż przeciętny eseista, co częściowo tłumaczy się efektem skali w świecie produkcji i rozpowszechniania książek, lecz głównie silną pozycją negocjacyjną najlepiej sprzedających się autorów. W świecie cyfrowym istnieje silna motywacja (ze względów dotyczących sprawiedliwości i różnorodności) do stosowania wynagrodzeń o wysokości mniejszej niż proporcjonalna.

Chcąc ustanowić takie wyliczenia, należy wprowadzić funkcję wynagrodzenia $reward(n) = r(p_n)$, gdzie p_n to popularność twórcy n w stosunku do najmniej popularnego twórcy, który otrzyma wynagrodzenie: $p_n = pop(c_n)/pop(c_N)$. Wynagrodzenie jest proporcjonalne, jeśli $r(p_n) = p_n$. Jeśli chcemy wynagradzać w stopniu zależnym od pierwiastka popularności, wykorzystalibyśmy funkcję $r(p_n) = \sqrt{p_n}$.

Całkowita suma wypłacanych wynagrodzeń wynosi:

$$reward_{tot} = reward(N) \times \sum_{n=1}^N r\left(\frac{N^\alpha}{n^\alpha}\right)$$

zaś w przypadku funkcji opisanej równaniem pierwiastkowym:

$$reward_{tot} = reward_{min} \sum_{n=1}^N \sqrt{\frac{N^\alpha}{n^\alpha}}$$

Innymi słowy, wynagrodzenia liczone według funkcji pierwiastkowej rozkładu z parametrem α są takie same jak dla funkcji proporcjonalnej z parametrem $\frac{\alpha}{2}$. To samo dotyczy każdej funkcji potęgowej.

C. MODELOWANIE POMIARÓW UŻYTKOWANIA

Niniejszy dodatek opisuje model, który definiuje precyzję osiągalną przez badanie preferencji w grupie internautów ochotniczo uczestniczących w badaniu.

C.1. MODEL OGÓLNY

Najpierw podkreślić należy ciekawą charakterystykę systemu wynagradzania twórców bazującego na stałym koszcie całkowitym, który zdefiniowano w rozdziale 7 i przedstawiono szczegółowo w dodatku B. Minimalny względny poziom użytkowania (wszystkich dzieł przez daną osobę), który należy zmierzyć, wyraża się wzorem:

$$U_N = \frac{1}{H_N(\alpha)N^\alpha}$$

gdzie N to liczba współtwórców, którzy mieliby zostać wynagrodzeni kwotami przekraczającymi ustaloną wartość minimalną, zaś $H_N(\alpha)N^\alpha$ to N -ta liczba harmoniczna dla parametru α . Jest to wartość stała, z uwagi na założenie niezmienności całkowitej kwoty przeznaczanej na wynagrodzenia, stanowiącej część równania w podrozdziale B. 1. Wydaje się więc, że można zapomnieć o tym, jak zmieniać się będzie zaobserwowane zróżnicowanie (lub z jakiej funkcji potęgowej korzystać będzie funkcja wynagrodzenia): stopień komplikacji zmierzenia minimalnego wykorzystywania dzieł skutkującego przyznaniem wynagrodzenia pozostaje niezmienny. Niestety mając na uwadze ścisłość badań, należy pamiętać o kilku czynnikach wynikających z kontekstu i zmuszających do odejścia od pięknej prostoty rozwiązania, przynajmniej jeśli wynagrodzenia mają być wypłacane niezależnie w poszczególnych mediach.

Pierwszy krok stanowi ustalenie, dla ilu dzieł system musi być wystarczająco precyzyjny. Całość systemu wynagradzania twórców skalibrowano tak, by wynagrodzić określoną liczbę twórców. Przy wykorzystaniu wiedzy o procesach opisanych w rozdziale 9 podjęta zostanie decyzja o przekazywaniu określonych środków na wypłaty w poszczególnych mediach. Z tego da się wyznaczyć wartość, określającą liczbę twórców R , których należy wynagrodzić w obserwowanym medium. Obecnie tę liczbę da się jedynie przybliżyć, pamiętając, że celem tego kroku jest jedynie ustalenie poprawnie funkcjonującego systemu zbierania danych, a nie faktyczna dystrybucja wynagrodzeń. Po dotarciu do tego etapu znana już będzie dokładna ilość wynagrodzonych twórców. W przykładowym scenariuszu opisującym amerykański rynek muzyczny określono, że jedna czwarta osób którym, wypłacone zostanie wynagrodzenie, to artyści muzycy, co daje $R = 1050000$ osób wynagrodzonych kwotami przekraczającymi minimalny próg 40 USD, przy założeniu takiego samego zróżnicowania zainteresowania muzyką, jakie obowiązuje w innych segmentach rynku, czyli dla prawa Zipfa z parametrem wynoszącym 1.0.

Należy wziąć pod uwagę fakt, że twórcy często przyczyniają się do powstania szeregu dzieł, zaś jedno dzieło może być efektem pracy kilku twórców. Konsekwencją tych dwóch stwierdzeń jest szacunkowa średnia liczba dzieł, które należy wynagrodzić celem wypłacenia środków określonej liczbie twórców. Dla przykładu w odniesieniu do muzyki określono, że należałoby wynagrodzić $N = 3 \times R$ dzieł, by wynagrodzić R twórców, co daje $N = 3150000$. Prowadzi to do następującego szacunku: przy ustalaniu minimalnego wynagrodzenia wykorzystywane będą dzieła generujące co najmniej jedną trzecią kwoty minimalnej wynoszącej 40 USD, co należy mieć na uwadze podczas interpretowania wyników²³⁸.

Należy też zauważyć, że nie wszystkie dzieła, za które można otrzymać wynagrodzenie, zostaną zarejestrowane w systemie. Zdefiniujmy

$$N' = kN$$

²³⁸Prowadzi to do następującego szacunku: przy ustalaniu minimalnego wynagrodzenia wykorzystywane będą dzieła generujące co najmniej jedną trzecią kwoty minimalnej wynoszącej 40 USD, co należy mieć na uwadze podczas interpretowania wyników — w obliczu większej wiedzy na temat rozkładu tytułów na jednego autora, można byłoby znacznie usprawnić model poprzez skorelowanie uzyskanego rozkładu z rozkładem popularności.

gdzie k to współczynnik spełniający warunek, że w grupie kN najbardziej popularnych dzieł co najmniej N zostanie zarejestrowanych w systemie wynagrodzeń. W przypadku muzyki autor przewiduje, że prawie wszystkie utwory, które mogą generować wynagrodzenia, zostaną zarejestrowane w systemie ($k = 1.2$ i $N' = 3780000$).

Można teraz przejść do głównego zadania, czyli do oszacowania ilości śladów użytkowania zebranych od wszystkich uczestników badania, udostępniających informacje na temat wszystkich zarejestrowanych dzieł o zróżnicowanej popularności.

Chcąc to zrobić, należy określić ilość śladów użytkowania zgłaszanych przez statystycznego uczestnika badanej grupy dla zarejestrowanego dzieła, opierając się o statystyki średniego użytkowania dzieł przez danego użytkownika lub średniego użytkowania dzieł, zależnie od tego, które dane są łatwiej dostępne.

Rozważmy wprawdzie idealną sytuację, w której do badanej grupy włączono by wszystkich użytkowników dzieł. Mamy więc:

$$\eta \times N' = \theta \times K = \text{totclues}$$

gdzie η to średnia ilość śladów przekazywanych na jedno dzieło, N' to ilość dzieł, θ to średnia ilość śladów zwracanych przez jednego użytkownika w ciągu roku, K — liczba użytkowników, a — liczba śladów ogółem.

Jeśli znamy wartość η , to część ogółu śladów $C(n)$ zwracanych dla dzieła o popularności n w danym medium wynoszącej wynosi

$$s(n) = \frac{\eta \times p}{H_{N'}(\alpha) \times n^\alpha}$$

gdzie α to parametr rozkładu popularności według prawa Zipfa, zaś p to udział śladów użytkowania dzieł pochodzący z badanej grupy w stosunku do ogółu użytkowania. Bezwzględna ilość śladów wynosić będzie:

$$C(n) = s(n) \times N' = \frac{\eta \times p \times N'}{H_{N'}(\alpha) \times n^\alpha}$$

Jak będzie widać poniżej, często spotyka się media, w których użytkowanie dzieł będzie wyższe dla badanej grupy.

Jeśli znane jest średnie użytkowanie dzieł przez jednostkę, można wyliczyć za pomocą poniższego równania średnią ilość śladów użytkowania przypadających na jedno dzieło:

$$\eta = \frac{\theta \times K}{N'}$$

zaś wartość $C(n)$ wyliczyć następująco:

$$C(n) = \frac{\frac{\theta \times K}{N'} \times p \times N'}{H_{N'}(\alpha) \times n^\alpha} = \frac{\theta \times p \times K}{H_{N'}(\alpha) \times n^\alpha}$$

gdzie p to część użytkowania tego samego zestawu dzieł pochodząca z badanej grupy w stosunku do całości użytkowania dzieł.

Po określeniu liczby śladów użytkowania przyczyniających się do wypłacenia wynagrodzenia o minimalnej wartości, należy powrócić do kwestii śladów użytkowania na jednego twórcę — w przypadku muzyki trzykrotnie więcej, co uzasadniono wyżej.

Generalnie, poczyniono następujące założenia:

1. Rozkład popularności dzieł da się dokładnie przybliżyć z wykorzystaniem prawa Zipfa.
 2. Parametr rozkładu Zipfa został prawidłowo ustalony.
 3. Równie dokładnie przewidziano ilość zwracanych śladów użytkowania na poziom użytkowania dzieła.
 4. Prawidłowo oszacowano ilość dzieł zarejestrowanych do pobierania wynagrodzenia.
- Ilość warunków jest względnie wysoka, lecz warunki drugi i czwarty da się sprawdzić po podstawieniu faktycznych liczb, by potencjalnie dostosować wielkość grupy wynagradzanych dzieł lub dobrać kształt funkcji wynagrodzenia.

Mając na uwadze powyższe założenia, można ustalić stopień precyzji wyliczeń, przy którym liczba raportowanych śladów użytkowania dzieł będzie zgodna z modelem matematycznym: centralne twierdzenie graniczne²³⁹ zapewnia, że w dużych rozkładach, (typowo, jeśli $C(n) > 100$) liczba zwracanych śladów użytkowania dzieł o danej popularności da się dobrze przybliżyć prawem o średniej $C(n)$ przy odchyleniu standardowym wynoszącym $\sqrt{C(n)}$. Oznacza to, że odchylenie o wartość większą niż $2/\sqrt{C(n)}$ nie przekracza 5%.

C.2. SINGLE MUZYCZNE W STANACH ZJEDNOCZONYCH

Jak już wyjaśniono, liczbę dzieł, których użytkowanie należy wyznaczyć, ustalono na $N' = 3780000$. Wartość ta może wydawać się zaskakująca, choćby w świetle istnienia ponad 13 milionów ścieżek w samym serwisie iTunes²⁴⁰. Należy jednak pamiętać, że pod uwagę brane są tylko utwory, które prawdopodobnie otrzymają kwotę przewyższającą 1/3 wartości minimalnej wynoszącej 40 USD. Szacunki autora niniejszej publikacji mówią, że do przekazania współtwórcom kwoty przewyższającej 13 USD przyczyniłoby się tylko 2,1 miliona tytułów sprzedawanych w iTunes²⁴¹.

W dalszych rozważaniach wykorzystane zostaną dwa źródła informacji, pomagające ustalić, ile śladów użytkowania pojawi się w badanej grupie ochotników. Będzie to statystyka czasu słuchania muzyki i sprzedaż cyfrowa.

W przypadku treści o znacznej aktywności handlowej najczęściej dostępne są roczne dane o użytkowaniu. Publikacja US Census Bureau „2010 Statistical Yearbook” podaje w tabeli 1094, że statystyczny obywatel słuchał muzyki przez 177 godzin, co daje $15 \times 177 = 2655$ odsłuchanych czterominutowych utworów. Ta wielkość zakłada, że słuchanie muzyki pochłania główną część uwagi słuchającego, podczas gdy w rzeczywistości — szczególnie w przypadku ludzi młodych — jest to zajęcie drugorzędne. Szacuje się, że co najmniej jedna czwarta odsłuchiwanego utworów pochodzi z plików udostępnianych innym, choć w świecie współdzielonych plików na jedno odsłuchanie utworu przypada kilkanaście jego pobrań. Co więcej, użytkownicy najczęściej korzystający z internetu słuchają muzyki w wymiarze czasu trzykrotnie wyższym niż reszta populacji²⁴². Szacunki autora zakładają, że średnia ilość zwracanych śladów użytkowania, o ile do badanej grupy włączono by wszystkich użytkowników, byłaby bliska średniej liczbie odsłuchań podawanej przez statystyki spędzania czasu, czyli $\theta = 2655$. W wyliczeniach przyjmie się, że faktyczne wykorzystanie dzieł w danym zbiorze będzie równe podwojonej wartości uzyskanej w badanej grupie. Pierwotnie badana grupa miałaby objąć 1/400 amerykańskich użytkowników szerokopasmowego internetu, więc $p = 1/200 = 0.005$. Liczba użytkowników ogółem będzie w założeniach wynosić $K = 160000000$.

Po zastosowaniu wyprowadzonego modelu

$$C(n) = \frac{\theta \times p \times K}{H_{N'}(\alpha) \times n^\alpha}$$

$$C(n) = \frac{2655 \times 0.005 \times 160000000}{H_{3780000}(1.0) \times n}$$

$$C(n) = \frac{2124000000}{H_{3780000}(1.0) \times n}$$

²³⁹Mając na uwadze powyższe założenia, można ustalić stopień precyzji wyliczeń, przy którym liczba raportowanych śladów użytkowania dzieł będzie zgodna z modelem matematycznym: centralne twierdzenie graniczne... — najprawdopodobniej jest to wariant dla zmiennych odpowiadających prawu potęgowemu z nieskończoną wariancją.

²⁴⁰13 milionów ścieżek w serwisie iTunes — źródło: artykuł na temat iTunes Store w angielskiej wersji Wikipedii, http://en.wikipedia.org/wiki/iTunes_Store, cytujący materiały prasowe firmy Apple.

²⁴¹Szacunki autora niniejszej publikacji mówią, że do przekazania współtwórcom kwoty przewyższającej 13 USD przyczyniłoby się tylko 2,1 miliona tytułów sprzedawanych w iTunes — na podstawie 3,6 miliarda sprzedanych tytułów w cenie średnio 1 USD za egzemplarz, z czego 13% jest rozdzielanych pomiędzy autorów, kompozytorów, wykonawców i innych współtwórców lub osoby przez nich wskazane.

²⁴²Co więcej, użytkownicy najczęściej korzystający z internetu słuchają muzyki w wymiarze czasu trzykrotnie wyższym niż reszta populacji — patrz tabela 6 w publikacji Veenhofa (2009), <http://www.statcan.gc.ca/pub/56f0004m/2006013/tb1/tb106-eng.html>.

W szczególności:

$$C(\textit{significant}) = \frac{2124000000}{H_{3780000}(1.0) \times 756000} \sim 179$$

$$C(\textit{minimal}) = \frac{2124000000}{H_{3780000}(1.0) \times 3780000} \sim 36$$

Liczba śladów użytkowania uzyskiwanych na jednego twórcę otrzymywana jest z przemnożenia powyższych wartości przez 3, co daje odpowiednio 536 i 107.

Dobrze jest sprawdzić krzyżowo powyższe dane z analizą sprzedaży utworów w wersji cyfrowej. W ostatnim roku, dla którego dostępne są dane ze sprzedaży, obrót objął 3,6 miliarda utworów z serwisu iTunes, co odpowiada 277 transakcjom na jeden utwór. Jeżeli założymy, że rozkład zainteresowania odpowiada prawu Zipfa z parametrem wynoszącym 1.0, wówczas 3780000 najpopularniejszych utworów sprzedano by średnio po 700razy. Jeśli na jeden sprzedany plik rocznie przypada 100 plików udostępnianych w internecie, dałoby to średnio $\eta = 700$ śladów użytkowania na jedno dzieło, o ile w badaniu wzięliby udział wszyscy użytkownicy szerokopasmowego internetu. Zastosujmy model ponownie, zakładając większy udział w próbie osób słuchających muzyki i udostępniających w internecie pliki niż dla wartości: $p = 0.005$

$$C(n) = \frac{\eta \times p \times N'}{H_{N'}(\alpha) \times n^\alpha}$$

Całkowita liczba śladów użytkowania dla wszystkich użytkowników wynosić będzie:

$$C(n) = \frac{70000 \times 0.005 \times 3780000}{H_{3780000}(1.0) \times n^{1.0}}$$

W szczególności jeśli spojrzymy na ilość śladów użytkowania zwracanych dla najmniej popularnych dzieł wynagradzanych kwotami „znaczącymi” oraz ilość śladów dla najmniej popularnych dzieł w wynagradzanej grupie, otrzymamy:

$$C(\textit{significant}) \sim 111$$

$$C(\textit{minimal}) \sim 22$$

Powracając do kwestii twórców, z danych o wymianie plików w sieciach P2P można pozyskać o 3 razy więcej śladów użytkowania niż od badanej grupy ochotników — odpowiednio 333 i 66.

Podane liczby oczywiście są wartościami przybliżonymi i należy je traktować jako dane informacyjne.

C.3. BLOGI WE FRANCJI

Choć istnieją blogi pisane przez wielu użytkowników, a jedna osoba może założyć kilka blogów, można ustalić, że na jedną osobę przypada jeden blog, co upraszcza wyliczenia. Jak wyjaśniono już w rozdziale 10.4, liczba blogów, która mogłaby pobierać wynagrodzenia, wynosi $N = 57500$. Liczba zarejestrowanych w systemie Kreatywnego Wkładu blogów byłaby względnie niska ($k = 2$, $N' = 115000$). Dodatkowo zróżnicowanie zainteresowania blogami jest wyższe w porównaniu z innymi mediami, gdyż — jak już podano w rozdziale 7 — zakłada się w ich przypadku wyższe zróżnicowanie współtwórstwa. Odpowiada to prawu Zipfa z parametrem wynoszącym $\alpha = 0.8^{243}$.

Według wiedzy autora, nie istnieją wiarygodne dane statystyczne na temat czasu spędzonego na czytaniu blogów lub liczby czytanych materiałów w przeliczeniu na jednego internautę na skalę całej populacji. Trzeba więc skorzystać z danych na temat średniej

²⁴³Odpowiada to prawu Zipfa z parametrem wynoszącym $\alpha = 0.8$ — w ujęciu ścisłym należałoby również wziąć pod uwagę wyliczając wartość N' , lecz nie wywołałoby to znaczących zmian. W rzeczywistości blogi cieszące się większym uznaniem czytelników będą rejestrowane w systemie z wyższym prawdopodobieństwem niż pozostałe, lecz ten fakt został pominięty dla zachowania prostoty modelu.

liczby osób odwiedzających blogi. Dostępne na ten temat dane są sprzeczne, lecz skoro pod uwagę brane jest 115000 najczęściej czytanych blogów, co stanowi czołowe 4,5% tej gałęzi rynku, to można z dużą dozą pewności założyć, że przyciągają one co najmniej 20 tysięcy czytelników rocznie²⁴⁴. Po zarejestrowaniu danego bloga w systemie Kreatywnego Wkładu, zakłada się przyznanie 1,5 śladu użytkownika na jeden dostęp ze strony członka badanej grupy internautów-ochotników, czyli średnio $\eta = 30000$ śladów rocznie. Podobnie jak wyżej, założono tu wielkość badanej grupy internautów na poziomie 1/400 liczby internautów ogółem, co daje około 100 tysięcy osób, które stanowią o dwukrotnie intensywniejszym czytelnictwie blogów, gdyż uczestnictwo w badaniu będzie interesujące dla tych samych ludzi, których ciekawią blogi. Wyprowadzamy więc z tych założeń wartość $p = 1/200 = 0.005$.

Można teraz zastosować przygotowany model:

$$C(n) = \frac{\eta \times p \times N'}{H_{N'}(\alpha) \times n^\alpha}$$

$$C(n) = \frac{30000 \times 0.005 \times 115000}{H_{115000}(0.8) \times n^{0.8}}$$

$$C(n) = \frac{17250000}{H_{115000}(0.8) \times n^{0.8}}$$

W szczególności:

$$C(\text{significant}) = \frac{17250000}{H_{115000}(0.8) \times 23000^{0.8}} \sim 118$$

$$C(\text{minimal}) = \frac{17250000}{H_{115000}(0.8) \times 23000^{0.8}} \sim 32$$

C.4. WYKRYWANIE NADUŻYĆ I PRZECIWDZIAŁANIE IM

Dokładne opracowanie bezpośrednich mechanizmów kryptograficznych przeciwdziałających nadużyciom w systemie leży poza kompetencjami autora, a co więcej byłoby ono w pewnym stopniu bezsensowne, gdyż mechanizmy takie bardzo szybko ewoluują. Przedstawione w książce przykłady stanowią tylko przybliżenie możliwych do zastosowania rozwiązań, zakładające, że uczestnicy badania przyjmują do wiadomości, iż podmiot zbierający generowane przez nich dane będzie w stanie zidentyfikować nadawcę śladów użytkownika, lecz dane identyfikujące użytkownika zostaną albo niezwłocznie usunięte, albo przechowane wyłącznie w celach dochodzeniowych.

Zgłaszanie śladów użytkownika przez uczestnika panelu badawczego może przebiegać poprzez przesłanie podpisanego elektronicznie komunikatu agencji zbierającej dane. Celem wykorzystania podpisu elektronicznego jest skomplikowanie procesu przesyłania fałszywych śladów lub raportowania użytkownika przez nieuprawnionych użytkowników, jak też zwiększenie ryzyka wykrycia nadużyć.

Komunikat będzie zawierać określoną liczbę śladów użytkownika, zawierających identyfikator dzieła oraz naturę samego śladu. Jeśli podpis nie odpowiada użytkownikowi doń przypisanemu, komunikat zostanie przechowany celem dalszego dochodzenia. Jeśli oba elementy są zgodne, to dane zostaną poddane anonimizacji lub przechowane w bezpiecznym systemie, z którego można będzie je przywołać tylko do celów późniejszych dochodzeń w sprawie nadużyć. Wymaga to, by w podmiocie zbierającym dane pokładać zaufanie, że podejmie tylko takie działania, do których jest uprawniony. O takie zaufanie będzie łatwiej, jeśli użytkownik otrzyma zapewnienie, że przekazywane będą jedynie dane dotyczące przesyłania plików do internetu i dostępu do treści oraz jeśli uzyska on możliwość przejrzania danych przed ich wysłaniem.

²⁴⁴Dostępne na ten temat dane są sprzeczne, lecz skoro pod uwagę brane jest 115000 najczęściej czytanych blogów, co stanowi czołowe 4.5% tej gałęzi rynku, to można z dużą dozą pewności założyć, że przyciągają one co najmniej 20 tysięcy czytelników rocznie — pod mianem czytelnictwa rocznego rozumie się ilość wyświetleń stron z zawartością bloga, z wyłączeniem dostępu przez samego autora, roboty wyszukiwawcze i dostępu przez kanały RSS bez wyświetlenia treści strony.

Wprowadzenie do systemu sfalszowanych śladów użytkownika pociągnie za sobą konieczność dostępu do cyfrowego podpisu lub do danych rejestracyjnych uczestnika. Kluczowym elementem przeciwdziałania nadużyciom jest utrudnienie przesyłania sfalszowanych śladów użytkownika członkom grupy badawczej lub sprawienie, że proces ten będzie ryzykowny. Jednym z rozwiązań jest zapisywanie przez wtyczki zbierające ślady użytkownika danych w postaci zaszyfrowanej przy pomocy prywatnego klucza, utrzymanego w tajemnicy przez użytkownika. Użytkownik będzie w stanie odszyfrować dane za pomocą klucza publicznego, chcąc sprawdzić zawartość przesyłanego pakietu śladów. Utrzymywanie klucza prywatnego w tajemnicy wymagać będzie zaciemnienia kodu (ang. *obfuscation*²⁴⁵) przed wtyczkami, jak też częstych zmian klucza. Dodatkowej analizie trzeba będzie w takim przypadku poddać zgodność oprogramowania z licencjami otwartego oprogramowania, takimi jak GNU General Public License 3. Możliwe jednak, że istnieją wydajne mechanizmy zapobiegania nadużyciom, niewymagające zaciemniania kodu.

Ważne jest też podjęcie wiatku „sprawienia, by nadużycia były mniej opłacalne”: generowanie sztucznego ruchu przez przesłanie lub pobranie całego pliku (przy czym wygenerowany zostanie ślad użytkownika) nie jest pod względem zasobów darmowe, w szczególności jeśli chodzi o przesyłanie danych od komputera użytkownika do sieci. Struktura przesyłanych śladów użytkownika również umożliwi wykrycie nadużyć, szczególnie jeśli wystąpi wystarczająco wysoka liczba fikcyjnych odwołań do dzieł, generująca wynagrodzenie.

²⁴⁵ *Obfuscation* — patrz http://en.wikipedia.org/wiki/Obfuscated_code.

Literatura

Adamic L. A., *Zipf, power-laws, and Pareto a ranking tutorial* [online], La Stampa Web, dostępny WWW:

<http://www.hpl.hp.com/research/idl/papers/ranking/ranking.html>, 2002

Aidouni F., Latapy M. i Magnien C., *Ten weeks in the life of an eDonkey server* [online], dostępny WWW: <http://arxiv.org/abs/0809.3415>, Rzym 2008

Aigrain P., *Macro-economics and time issues in consumer access to media and new media*, listopad 1996, nieopublikowana

Aigrain P., *Attention, media, value and economics* [online], „First Monday”, vol. 2, dostępny WWW: <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/549/470>, wrzesień 1997

Aigrain P., *Cause commune: l'information entre bien commun et propriété*, Fayard, Paryż 2005, ISBN 2212623058

Aigrain P., *Diversity, attention and symmetry in a many-to-many information society* [online], „First Monday”, vol. 11, dostępny WWW: <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/1337/1257>, 10 czerwca 2006

Aigrain P., *Internet et Création: comment reconnaître les échanges sur internet en financant la création*, InLibroVeritas, Cergy-Pontoise, Francja 2008, ISBN 9782352091776

Aigrain P. i Badin R., *Attention diversity in eDonkey P2P* [online], dostępny WWW: <http://cyber.law.harvard.edu/fcrw/sites/fcrw/images/Aigrain>, 23 października 2009

Andersen B. i Frenz M., *The impact of music downloads and p2p file-sharing on the purchase of music: A study for industry Canada* [online], dostępny WWW: http://www.ic.gc.ca/eic/site/ippd-dppi.nsf/eng/h_ip01456.html, 2008

Anderson C., *The long tail* [online], „Wired”, dostępny WWW: <http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html>, październik 2004

Anderson C., *The Long Tail, Why the Future of Business is Selling Less of More*, Hyperion, Nowy Jork 2006, ISBN 1401302378

Anderson C., *Netflix data shows shifting demand down the Long Tail* [online], dostępny WWW: http://www.longtail.com/the_long_tail/2009/09/netflix-data-shows-shifting-demand-down-the-long-tail.html, 24 września 2009

Anderson N., *The RIAA? Amateurs. Here's how you sue 14, 000+ p2p users* [online], „Ars Technica”, dostępny WWW: <http://arstechnica.com/tech-policy/news/2010/06/the-riaa-amateurs-heres-how-you-sue-p2p-users.ars>, 2010

Axel P., *Entretien avec le Président de la SACEM* [online], dostępny WWW: <http://www.philaxel.com/2005/01/31/blog-musical/entretien-avec-le-president-de-la-sacem/>, styczeń 2005

Bacache M., Bourreau M., Gensollen M. i Moreau F., *Les musiciens dans la révolution numérique — inquiétude et enthousiasme* [online], Telecom ParisTech-CNAM-ADAMI-IRMA, dostępny WWW: <http://ses.telecom-paristech.fr/bourreau/Recherche/LivreAMImanuscript12octobre2009.pdf>, październik 2009

Baker S., *When DHS questioned ACTA* [online], dostępny WWW: <http://volokh.com/2011/04/27/when-dhs-questioned-acta/>, 27 kwietnia 2011

Balázs B. i Lakatos Z., *A filmek online feketepiacá és a moziforgalmazás: 1. rész: A tranzakciósint új elemzés lehet ő segei* [online], Szociológiai Szemle, 20(3), 2010, dostępny WWW: <http://www.warsystems.hu/publikaciok/online-black-market-of-films-and-cinematic-distribution-in-hungary/>

Beck-Domzalska M., *Cultural statistics pocketbook* [online], dostępny WWW: http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/product_details/publication?p_product_code=KS-77-07-296, listopad 2007

Bell D., *The coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, Basic Books, 1973, ISBN 0465012817

Benhamou F. i Sagot-Duvaurox D., *Place et rôle de la propriété littéraire et artistique dans le fonctionnement économique des filières d'industrie culturelle* [online], dostępny WWW: http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pubepm_cetudes.html, grudzień 2007

Benkler Y., *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*, Yale University Press, 2006, ISBN 9780300110562

Blair A. M., *Too Much to Know: Managing Scholarly Information before the Modern Age*, Yale University Press, listopad 2010, ISBN 9780300112511

Blasselle B., *Histoire du Livre. Gallimard Découvertes*, Paryż, grudzień 2008, ISBN 9782070122479

Bollier D., *Online collaboration goes legit: A new Vermont law lays the foundation for new types of virtual corporations* [online], On the Commons, dostępny WWW: <http://onthecommons.org/online-collaboration-goes-legit>, 16 grudnia 2008

Bourreau M. i Gensollen M., *L'impact du numérique sur la filière de la musique enregistrée*, [w:] *Mutation des STIC: acteurs, ressources et activités*, red. Vialle P., Lavoisier, Paryż 2007

Boyle J., *The second enclosure movement and the construction of the public domain* [online], dostępny WWW: <http://james-boyle.com/>, 2003

Boyle J., *The Public Domain: Enclosing the Commons of the Mind*, Yale University Press, 2008, ISBN 9780300137408

Brantley P., *The orphan monopoly* [online], dostępny WWW: <http://blogs.lib.berkeley.edu/shimenawa.php/2009/03/15/the-orphan-monopoly>, marzec 2009

Brynjolsson E., Yu J. i Simester D., *Goodbye Pareto principle, Hello Long Tail: The effect of search costs on the concentration of product sales* [online], dostępny WWW: <http://ssrn.com/abstract953587>, 2006

Cammaerts B. i Meng B., *Creative destruction and copyright protection — regulatory responses to file-sharing* [online], „London School of Economics and Political Science, dostępny WWW: <http://www.scribd.com/doc/51217629/LSE-MPPbrief1-creative-destruction-and-copyright-protection>, marzec 2001

Colombo M. C. B., *Brazil's discussion on copyright law reform — response to the digital era?* [online], IP Watch, dostępny WWW: <http://www.ip-watch.org/weblog/2010/07/15/brazil%E2%80%99s-discussion-on-copyright-law-reform-response-to-the-digital-era/>, 15 czerwca 2010

Corsani A. i Lazzarato M., *Intermittents et précaires* [online], Editions Amsterdam, dostępny WWW: <http://www.cip-idf.org/IMG/pdf/Intermittent-Ultimate-interior-file.pdf>, 2008, ISBN 9782354800215

Cosmo di R., *Création artistique libre dans un internet libre* [online], dostępny WWW: <http://www.dicosmo.org/MyOpinions/index.php/2011/01/27/109-manifesto-creation-et-internet-libre>, 25 stycznia 2011

Cronin D., *New business models proposed in debate on EU culture and copyright* [online], dostępny WWW: <http://www.ip-watch.org/weblog/2010/06/09/new-business-models-proposed-in-debate-on-eu-culture-and-copyright/>, 9 czerwca 2010

Darnton R., *A digital library better than google+* [online], „The New York Times”, dostępny WWW: <http://www.nytimes.com/2011/03/24/opinion/24darnton.html>, 23 marca 2011

Daval M., *Etude sur l'offre numérique illégale des livres français sur internet en 2009* [online], Edysseus Consulting, dostępny WWW: http://www.lemotif.fr/fichier/motif_fichier/72/fichier_fichier_etude_ebookz.pdf, październik 2009

Décision 2009-580 dc du 10 juin 2009 sur la Loi favorisant la diffusion et la protection de la création sur internet [online], Conseil Constitutionnel, dostępny WWW: <http://www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/les-decisions/acces-par-date/decisions-depuis-1959/2009/2009-{}-580-dc/decision-n-2009-{}-580-dc-du-10-juin-2009.42666.html>, 10 czerwca 2009

Declaration: A balanced interpretation of the three-step test in copyright law [online], praca zbiorowa, dostępny WWW: http://www.ip.mpg.de/shared/data/pdf/declaration_three_steps.pdf, 2008

Dehorter N., *Les acteurs du financement participatif sur Internet* [online], dostępny WWW: <http://musique.suite101.fr/article.cfm/les-acteurs-du-financement-participatif-sur-internet>, 29 lipca 2010

Dejean S., Pénard T. i Suire R., *Une étude sur les pratiques de consommation de vidéos sur internet* [online], dostępny WWW: <http://www.marsouin.org/IMG/pdf/etudeusagep2p.pdf>, grudzień 2008

D'Eramo G., *Italy's media unite in protest against latest 'gag law'* [online], The Latest. Com, dostępny WWW: <http://www.the-latest.com/italys-media-unite-protest-against-new-gag-law>, 24 sierpnia 2010

Deroin V., *Diffusion et utilisation des TIC en France et en Europe en 2009* [online], DEPS, Ministère de la culture, dostępny WWW: <http://www.culture.gouv.fr/deps>, 2010

Conservation of Biodiversity and the New Regional Planning, red. Saunier R. E. i Meganck R. A., Organization of American States and The World Conservation Union, 1995, ISBN 0827035926

Cultura Digital, *Carta de representantes da sociedade civil á Presidente Dilma Roussef e à Ministra da Cultura Ana Buarque de Hollanda* [online], Cultura Digital, dostępny WWW: <http://laboratorio.culturadigital.org.br/site/blog/2011/01/04/carta-de-representantes-da-sociedade-civil-a-presidente-dilma-roussef-e-a-ministra-da-cultura-ana-buarque-de-hollanda/>, 28 grudnia 2010 (tłumaczenie na język angielski jako *Open Letter by the Brazilian civil society to President-elect Roussef and Minister of Culture Ana Buarque de Hollanda* [online], Grassmuck V., dostępny WWW: <http://www.vgrass.de/?p=638>)

Doctorow C., *Down and Out in the Magic Kingdom*, Tor Books, Nowy Jork, luty 2003, ISBN 0765304368

Doctorow C., *For the Win*, Tor Books Teen, Nowy Jork, maj 2010, ISBN 9780765322166

Doctorow C., *Brazil's copyright law forbids using drm to block fair use* [online], Boing-boing, dostępny WWW: <http://boingboing.net/2010/07/10/brazils-copyright-la.html>, 10 lipca 2010

Donnat O., *Pratiques culturelles et usages d'internet* [online], dostępny WWW: <http://www2.culture.gouv.fr/deps/fr/pratiquesinternet.pdf>, listopad 2007

Efraty A. i Trachtenberg J. A., *Judge rejects google books settlement* [online], „Wall Street Journal”, dostępny WWW: <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704461304576216923562033348.html>, 23 marca 2011

Envisional, *An estimate of infringing use of the internet* [online], raport techniczny, dostępny WWW: http://documents.envisional.com/docs/Envisional-Internet_Usage-Jan2011.pdf, styczeń 2011

Evolution du public des salles de cinéma 1993-2009 [online], Centre National de la Cinématographie, dostępny WWW: <http://www.cnc.fr/Site/Template/T1.aspx?SELECTID=3972&ID=2891&Type=0&Annee=0&t=3>, lipiec 2010

FCC, *Sixth broadband deployment report* [online], Federal Communications Commission (FCC), dostępny WWW: <http://www.fcc.gov/document/sixth-broadband-deployment-report>, lipiec 2010

Ferguson D., *Trends and statistics in Peer-to-Peer*, Prezentacja z warsztatów Workshop on Technical and Legal Aspects of Peer-to-Peer Television, 2006

Final report of the national commission on new technology uses of copyrighted works, CONTU, zdigitalizowana i dostępna pod red. Hollaar L. A., [online], dostępny WWW: <http://digital-law-online.info/CONTU/>, wrzesień 2003

Ferran P. et. al., *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Stock, Rapport du Club des 13, 2008, ISBN 9782234061323

Fisher W. W., *Promises to Keep: Technology, Law and the Future of Entertainment*, Stanford University Press, Stanford, CA 2004

Fradin A., *Dans ce rapport, ce qui saute aux yeux, c'est l'incompétence*, wywiad z Benjaminem Bayartem w *Libération/Ecrans*, 13 sierpnia 2010

Frequently asked questions (and answers) about anticircumvention (dmca) [online], Samuelson Law, Technology and Public Policy Clinic, University of California, Berkeley, Chilling Effects, dostępny WWW: <http://www.chillingeffects.org/anticircumvention/faq.cgi>

R. A. Ghosh, *Economics is dead, long live economics! A commentary on Michael Goldhaber's The attention economy* [online], „First Monday”, vol. 2, dostępny WWW: <http://www.uic.edu/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/529/450>, maj 1997

Ghosh R. A., *Cooking pot markets: an economic model for the trade in free goods and services on the internet* [online], „First Monday”, vol. 3, dostępny WWW: <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/rt/prINTERfriendly/580/501>, marzec 1998

Ghosh S., Gollin M. A., Monco D. A., Mossoff A. i Smith L. A., *Are patents „private property” under the fifth amendment? A debate at the Federalist society for law and public policy studies* [online], dostępny WWW: http://www.fed-soc.org/publications/pubID.161/pub_detail.asp, marzec 2007

Giazzi D., *Les médias et le numérique*, raport autora dla francuskiego Sekretarza Stanu ds. Gospodarki Cyfrowej [online], dostępny WWW: http://danielegiazzi.typepad.fr/ump/files/septembre_2008rapport_giazzi.complet.pdf, wrzesień 2008

Le Glatin M., *Internet: Un séisme dans la culture? Editions de l'attribut*, Toulouse 2007

Goldhaber M., *The attention economy and the net* [online], „First Monday”, vol. 2, dostępny WWW: <http://www.uic.edu/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/537/458>, kwiecień 1997

Goldstein M. L., Morris S. A. i Yen G. G., *Problems with fitting to the power-law distribution*, *The European Physical Journal B*, 41(2), wrzesień 2004, przedruk z <http://arxiv.org/abs/cond-mat/0402322>

„Groupe Civilisation numérique du Laboratoire des Idées du Parti Socialiste”, *La société créative pour tous: une contribution pour un nouveau modèle de développement* [online], dostępny WWW: www.parti-socialiste.fr/static/3667/la-societe-creative-pour-tous-7760.pdf, kwiecień 2010

Guillaume N., *La licence globale resurgit quand la hadopi prend ses marques* [online], *ITE-spresso*, dostępny WWW: <http://www.itespresso.fr/la-licence-globale-resurgit-quand-la-hadopi-prend-ses-marques-34949.html>, 5 maja 2010

Hillage S. i komentatorzy, *Spotify's income for artists is microscopic — this model cannot work* [online], dostępny WWW:

http://getsatisfaction.com/spotify/topics/spotify_income_for_artists_is_microscopic_this_model_cannot_work, listopad 2009

Hugenholtz B., *Introductory keynote discussion to the 3rd communia workshop* [online], dostępny WWW: <http://www.communia-project.eu/node/165>, październik 2008

Hull G. P., *The recording industry*, Routledge 2004, ISBN 9780415968034

Hustinx P., *Second opinion of the European data protection supervisor on the review of directive 2002/58/ec concerning the processing of personal data and the protection of privacy in the electronic communications sector*, „Official Journal of the European Union”, C128/28, 6 czerwca 2009

Hustinx P., *Opinion of the European Data Protection Supervisor on the current negotiations by the European Union of an Anti-Counterfeiting Trade Agreement (ACTA)*, „Official Journal of the European Union”, C147/1, 5 czerwca 2010

Huygen A., Heiberger N., Poort J., Rutten P. i Van Eijk N., *Ups and downs; economic and cultural effects of file sharing on music, film and games* [online], dostępny WWW: http://www.tno.nl/content.cfm?context=thema&content=prop_publicatie&laag1=897&laag2=920&laag3=115&item_id=474&Taal=2, TNO Information and Communication Technology Series, 19 listopada 2009

Jones P., *Self-publishing helps pod take the lead in us* [online], The Bookseller.com, dostępny WWW: <http://www.thebookseller.com/news/85891-self-publishing-takes-the-lead-in-us.html>, maj 2009

Kanellos M., *Gates taking a seat in your den* [online], C-Net News, dostępny WWW: http://news.cnet.com/Gates-taking-a-seat-in-your-den/2008-1041_3-5514121.html, 5 stycznia 2005

Kravets D., *Copyright lawsuits plummet in aftermath of Riaa campaign* [online], dostępny WWW: <http://www.wired.com/threatlevel/2010/05/riaa-bump/>, 18 maja 2010

La CAF relativise l'impact financier des fraudes aux allocations sociales, AFP, „Le Monde”, 29 kwietnia 2010

La Quadrature du Net, *Privacy: Film industry pirates European law* [online], dostępny WWW: <http://www.laquadrature.net/en/privacy-film-industry-pirates-european-law>, 14 maja 2008

La Quadrature du Net, *EU governments united against the knowledge society?* [online], dostępny WWW: <http://www.laquadrature.net/en/eu-governments-united-against-the-knowledge-society>, 1 marca 2011

La Rue F., *Report of the special rapporteur on the promotion and protection of the right to freedom of opinion and expression* [online], United Nations Human Rights Council, dostępny WWW: http://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/17session/A.HRC.17.27_en.pdf, 16 maja 2011

Lacroix C., *Les dépenses de consommation des ménages en biens et services culturels et télécommunications* [online], DEPS, Ministère de la Culture, Pratiques et publics, CE2009-2, dostępny WWW: http://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/17session/A.HRC.17.27_en.pdf

//www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/Cchiffres09_2.pdf,
2009

Lambrinidis S., *European parliament recommendation of 26 march 2009 to the council on strengthening security and fundamental freedoms on the internet* [online], raport przyjęty przez Parlament Europejski, dostępny WWW:

<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&reference=P6-TA-2009-0194&language=EN&ring=A6-2009-0103>, 26 marca 2009

Lee U., Choi M., Cho J., Sanadidi M. Y. i Gerla M., *Understanding pollution dynamics in p2p file sharing*, [w:] *Proceedings of the 5th International Workshop on Peer-to-Peer Systems (IPTPS 06)*, luty 2006

Lefeuvre G., *Les droits d'auteur restent stables mais fragilisés*, GL Connection newsletter, 77, styczeń 2010

Lehman B. A., *Intellectual property and the national information infrastructure: The report of the working group on intellectual property rights* [online], USPTO, dostępny WWW: <http://www.uspto.gov/web/offices/com/doc/ipnii/ipnii.pdf>, wrzesień 1995

Les ménages français dépensent 93 euros par mois en services de télécommunications. Lettre de l'Autorité de Régulation des Communications Electroniques et des Postes [online], ARCEP, dostępny WWW:

http://www.arcep.fr/uploads/tx_gspublication/lettre59.pdf, styczeń-luty 2008

Lessig L., *CODE and Other Laws of Cyberspace*, Perseus Books Groups, 1999, ISBN ASIN 046503912X

Lessig L., *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World*, Random House, 2001, ISBN 0375505784

Lessig L., *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, The Penguin Press, 2004, ISBN 1594200068

Lessig L., *The Read-Write society* [online], [w:] *Keynote speech at the Wizards of OS 4 Conference*, dostępny WWW:

[http://www.wizards-of-os.org/index.php?id\char"005C\relax{}=2322](http://www.wizards-of-os.org/index.php?id\char), 2006

Liebowitz S. J., *Testing file-sharing's impact by examining record sales in cities* [online],

dostępny WWW: www.utdallas.edu/~sliebowit/intprop/cities.pdf
CAPRI Publication 05—02, 2005

Love J., *Artists want to be paid: The Blur/Banff proposal* [online], dostępny WWW:

http://www.nsu.newschool.edu/blur/blur02/user_love.html, 2002

Madden M., *Artists, musicians and the internet* [online], dostępny WWW:

<http://www.pewinternet.org/Reports/2004/Artists-Musicians-and-the-Internet.aspx>, 2004

Maresca B., Picard R., Pilorin T., *Dépenses culture-médias des ménages au milieu des années 2000: une transformation structurelle* [online], DEPS/Ministere de la Culture, CE-2011-3, dostępny WWW:

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Culture->

etudes/Depenses-culture-medias-des-menages-au-milieu-des-annees-2000-CE-2011-3

Martikainen E., *Does file-sharing reduce DVD sales?* [online], dostępny WWW: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1742443, wrzesień 2010 (również pod adresem <http://taloustiede.utu.fi/henkilokunta/henkilokunta/martikainen/MartikainenDVDpaper2010.pdf>)

Martin de J.-C., *La legge che zittirà i blogger* [online], „La Stampa”, dostępny WWW: http://www.lastampa.it/_web/cmstp/tmplRubriche/editoriali/gEditoriali.asp?ID_blog=25&ID_articolo=7647, 28 lipca 2010

Masera A., *Accesso a internet, il paradosso italiano* [online], La Stampa Web, dostępny WWW: http://www.lastampa.it/_web/CMSTP/tmplrubriche/giornalisti/grubrica.asp?ID_blog=2&ID_articolo=1045, 30 czerwca 2010

Moreau F., Bourreau M. i Gensollen M., *Quel avenir pour la distribution numérique des oeuvres culturelles* [online], Internet Actu, dostępny WWW: <http://www.internetactu.net/2006/03/29/quel-avenir-pour-la-distribution-numerique-des-oeuvres-culturelles/>, 29 marca 2006

Mortimer J.H., Nosko C. i Sorensen S., *Supply responses to digital distribution: Recorded music and live performance* [online], NBER Working Paper No. 16507, dostępny WWW: <http://www.nber.org/papers/w16507>, październik 2010

Moulier-Boutang Y., *L'abeille et l'économiste*, Carnets Nord, maj 2010, ISBN 9782355360305

Muguet F., *Le mécénat global* [online], dostępny WWW: <http://mecenat-global.org/index-fr.html>, wrzesień 2008, Wersja 0.3

Netanel N.W., *Impose a Non-Commercial Use Levy to Allow Free P2P File-Sharing*, „Harvard Journal of Law and Technology”, 17(1), 2003

Noncommercial educational broadcasting statutory license [online], Copyright Royalty Board, Library of Congress, „The Federal Register”, 72(230), dostępny WWW: <http://regulations.justia.com/view/96134/>, 30 listopada 2007

Oberholzer-Gee F. i Strumpf K., *The effect of file sharing on record sales: An empirical analysis*, „Journal of Political Economy”, 115(1), 2007

Oberholzer-Gee F. i Strumpf K., *File-Sharing and Copyright*, NBER Series, luty 2010, dostępny również WWW: http://www.pdfdownload.org/pdf2html/view_online.php?url=http%3A%2F%2Fwww.nber.org%2Fchapters%2Fc11764.pdf

Odlyzko A., *Providing security with insecure systems*, [w:] *WiSec'10: Proceedings of the Third ACM Conference on Wireless Network Security*, ACM, 2010, skrót

O'Mahony P., *Music industry: Make file sharing legal* [online], The Local: Swedish News in English, dostępny WWW: <http://www.thelocal.se/9925/20080208/>, luty 2008

O'Reilly T., *Piracy is progressive taxation, and other thoughts on the evolution of online distribution* [online], openp2p.com, dostępny WWW: <http://openp2p.com/pub/a/p2p/2002/12/11/piracy.html>, listopad 2002

Orlowski A., *US students, alumni to get legal P2P: The beginning of the end of the file-sharing wars?* [online], The Register, dostępny WWW:

http://www.theregister.co.uk/2008/03/28/griffin_wmg_p2p_deal/, 28 marca 2008

Page W. i Garland E., *The Long Tail of P2P* [online], dostępny WWW: http://www.pdfdownload.org/pdf2html/view_online.php?url=http%3A%2F%2Fwww.prsformusic.com%2Fcreators%2Fnews%2Fresearch%2FDocuments%2FThe%2520long%2520tail%2520of%2520P2P%2520v9.pdf, maj 2009

Paskin N., *The Digital Object Identifier (DOI) system*, [w:] *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, Taylor & Francis Group, 2008

Passet R., *L'économie et le vivant*, Economica, 1996, ISBN 2717831045

Petruszewycz M., *L'histoire de la loi d'Estoup-Zipf: documents* [online], Mathématiques et sciences humaines, 44:4156, dostępny WWW: <http://numdam.mathdoc.fr/numdam-bin/recherche?h=aur&aur=Petruszewycz,+M.&format=short>, 1973

Phillips H., *The great library of Alexandria?* [online], [w:] *Library Philosophy and Practice 2010*, dostępny WWW: <http://unllib.unl.edu/LPP/phillips.htm>

Public et artistes pour une solution légale aux échanges sur internet [online], Alliance Public Artistes, dostępny WWW: <http://www.lalliance.org>, 2005

Capital R., *Sector overview report; digital music* [online], Redwood Capital, dostępny WWW: http://files.e2ma.net/13054/assets/docs/redwood_digital_music_January_2010.pdf, styczeń 2010

RIAA, *Recording Industry Association of America Suggestions for content of ACTA*, wydany w serwisie internetowym Knowledge Ecology International, http://www.keionline.org/index.php?option=com_content&task=view&id=190, czerwiec 2008

Ricolfi M., *Presentazione di background: Copyright 2. o. W: Conferenza NEXA su Internet & Società* [online], NEXA Center for Internet & Society, dostępny WWW: <http://nexa.polito.it/conf2009>, Turyn, 28 listopada 2009

Rifkin J., *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where all of Life is a Paid-For Experience*, Tarcher, 2001, ISBN 9781585420827

Robin C., *Economies du droit d'auteur — I. Le livre* [online], dostępny WWW: http://www.pdfdownload.org/pdf2html/view_online.php?url=http%3A%2F%2Fwww2.culture.gouv.fr%2Fculture%2Fdeps%2F2008%2Fpdf%2FCetudes07_4.pdf, grudzień 2007

SACEM, *Rapport d'activité 2009 de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique* [online], dostępny WWW: http://www.sacem.fr/files/content/sites/fr/files/mediatheque/sacem/presse/rapport_activite/rapport_activite_2006.pdf, 2010

Salliou F., *De la lutte contre le piratage au business du porno* [online], Libération Ecrans, dostępny WWW: <http://www.ecrans.fr/Media-defender,5229.html>, wrzesień 2008

Shirky C., *The case against micropayments* [online], openp2p.com, dostępny WWW: <http://www.openp2p.com/pub/a/p2p/2000/12/19/micropayments.html>, grudzień 2000

Shirky C., *Power laws, weblogs, and inequality* [online], dostępny WWW:
http://www.shirky.com/writings/powerlaw_weblog.html, 2003

Stalder F., *Variants of openness* [online], dostępny WWW:
http://131.193.153.231/www/issues/issue11_7/index.html, 2006,
niewydane materiały z konferencji Openness: Code, Science, and Content Conference

Stallman R. M., *The right way to tax DAT*, „Wired”, maj 1992

Stallman R. M., *Freedom or copyright* [online], dostępny WWW:
<http://www.gnu.org/philosophy/freedom-or-copyright.html>, 2009

Stiglitz J., *Il faut un système pour inciter à la création du savoir* [online], „Libération”,
dostępny WWW: <http://www.liberation.fr/culture/0101590982-il-faut-un-systeme-pour-inciter-a-la-creation-du-savoir>, 15 września 2009

Sundman J., *The Pains*, Rosalita Associates, listopad 2008, ISBN 9781929752003

Tan T. F. i Netessine S., *Is Tom Cruise threatened? using Netflix Prize data to examine the Long Tail of electronic commerce*,
http://www.pdfdownload.org/pdf2html/view_online.php?url=http%3A%2F%2Fknowledge.wharton.upenn.edu%2Fpapers%2F1361.pdf, 2009

Tera-Equancy, *Impact économique de la copie illégale des biens numérisés en France*,
listopad 2008

Toner A., *Blur Banff proposal* [online], P2P Foundation, dostępny WWW:
http://p2pfoundation.net/Blur_Banff_Proposal, styczeń 2008

Touretzky D. S., *Gallery of CSS descramblers* [online], dostępny WWW:
<http://www.cs.cmu.edu/~dst/DeCSS/Gallery/>, 2004

UNU-MERIT, *Study on the economic impact of open source software on innovation and the competitiveness of the information and communication technologies (ICT) sector in the EU* [online], dostępny WWW:
http://www.pdfdownload.org/pdf2html/view_online.php?url=http%3A%2F%2Fec.europa.eu%2Fenterprise%2Fsectors%2Fict%2Ffiles%2F2006-11-20-flossimpact_en.pdf

Van Buskirk E., *Google wants spotify again* [online], Business Insider, dostępny WWW:
http://articles.businessinsider.com/2011-04-22/tech/29990468_1_google-music-google-talk-google-docs, 22 kwietnia 2011

Veenhof B., *The internet: Is it changing the way Canadians spend their time?* [online],
dostępny WWW: http://www5.statcan.gc.ca/access_acces/archive.action?loc=/pub/56f0004m/56f0004m2006013-eng.pdf, sierpień 2006

Vogel H. L., *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*,
Cambridge University Press, 2001

von Lohmann F., *A Better Way Forward: Voluntary Collective Licensing of Music File Sharing* [online], dostępny WWW: <http://www.eff.org/wp/better-way-forward-voluntary-collective-licensing-music-file-sharing>, 2003

von Lohmann F., *Voluntary collective licensing for music file sharing* [online], vol. 47:2124, dostępny WWW:

http://portal.acm.org/ft_gateway.cfm?id=1022613&type=pdf, październik 2004

Zipf G. K., *The Psychobiology of Language*, Houghton-Mifflin, 1935

Zittrain J., *The Google/Verizon framework. The Future of the Internet and How to Stop It* [online], dostępny WWW:

<http://futureoftheinternet.org/the-googleverizon-framework>, 16 sierpnia 2010